

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta

DISERTAČNÍ PRÁCE

**Historicky poučená interpretace
renesanční a barokní vokální hudby**

Historically informed interpretation of Renaissance and Baroque vocal music

Čeněk Svoboda

Školitel: Prof. PhDr. Stanislav Pecháček, Ph.D.
Studijní program: Pedagogika
Studijní obor: Hudební teorie a pedagogika

Rok odevzdání 2019

Odevzdáním této disertační práce na téma **Historicky poučená interpretace renesanční a barokní vokální hudby** potvrzuji, že jsem ji vypracoval pod vedením školitele samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 2.5. 2019

ABSTRAKT

Disertační práce na téma Historicky poučená interpretace renesanční a barokní vokální hudby se zabývá fenoménem, který hraje významnou úlohu na poli interpretace staré hudby od 70. let 20. století. Text se zabývá aspekty historickými, muzikologickými, interpretačními a v závěru také pedagogickými. Autor čerpá z dostupné, především zahraniční literatury, z rozhovorů s předními evropskými interprety staré hudby, které realizoval během studií pro přední český hudební časopis Harmonie. Dále využívá své dlouholeté profesionální zkušenosti interpreta staré hudby, sbormistra studentských a amatérských sborů a také hudebního dramaturga. Úvodní část práce se zaměřuje na definici fenoménu samotného, jeho historický vývoj, současné směry a také představuje významné interprety v daném oboru. Dále se autor pomocí srovnávací analýzy dvou nahrávek snaží popsat, co období historicky poučené interpretace do hudby přineslo. V další části rozděluje epochu renesance a baroka na pět stylových částí a v každé z nich na konkrétních hudebních příkladech řeší základní interpretační aspekty. Samostatné kapitoly jsou věnovány výslovnosti latiny v duchovní hudbě různého stáří a původu a také možnosti použití staré hudby v gymnaziálních sborech. Cílem práce je poskytnout čtenáři vhled do dané problematiky, nabídnout mu řešení konkrétních interpretačních problémů na konkrétním notovém materiálu a také v příloze nabídnout utříděný a komentovaný seznam zajímavých vokálních partitur daného období.

KLÍČOVÁ SLOVA

Stará hudba, poučená interpretace

ABSTRACT

This dissertation thesis Historically informed interpretation of Renaissance and Baroque vocal music is focusing on phenomenon, which plays an important role in the interpretation of early music from 17th century. The text describes the historical, musicological, interpretative and pedagogical aspects. The author is drawing from interviews with important European interpreters of early music, that have been realized during studies for the front Czech musical journal *Harmonie*. The author also draws from his longlasting experience in professional interpreting of early music and conducting student choir and amateur choirs. The first part of the thesis is focused on definition for the whole phenomenon, its historical development and current guidelines, and it introduces important musicians in early music. Using two different recordings of the same musical material the author is trying to describe, what exactly is the historical added value of informed interpretation. In the next part the historical periods of Renaissance and Baroque are divided into five different aesthetic chapters and in each of them the thesis tries to answer the basic questions of interpretation. Separate chapters are dedicated to different pronunciation of Latin and to possible use of the early music in student choirs. The goal of the text is to offer concrete interpretative solutions and to introduce in the Annex an organized and commented collection of interesting works of art from the Renaissance and Baroque period.

KEYWORDS

Early music, informed interpretation

Obsah

Předmluva.....	7
Úvod	7
Přehled a klasifikace použité literatury a dalších zdrojů	12
1 Vývoj a přínos historicky poučené interpretace staré hudby.....	15
1.1 Stručný nástin vývoje	15
1.2 Významní interpreti v jednotlivých žánrech staré hudby.....	20
1.2.1 Významní interpreti hudby 1. – 3. generace Franko-vlámů.....	20
1.2.2 Významní interpreti na poli hudby 16. století.....	21
1.2.3 Významní madrigalisté a interpreti benátského koncerta.....	22
1.2.4 Významní interpreti raně barokních skladeb.....	24
1.2.5 Významní interpreti vrcholně barokních skladeb.....	25
1.3 Přínos hnutí historicky poučených interpretů.....	28
1.4 Srovnání dvou nahrávek části Bachovy Velké mše h moll	30
1.4.1 Stručný rozbor kompozice z hlediska formy.....	33
1.4.2 Stručný rozbor kompozice z hlediska obsahu a symboliky.....	34
1.4.3 Porovnání hudebních aparátů obou nahrávek.....	35
1.4.4 Porovnání času a tempa obou skladeb.....	38
1.4.5 Porovnání ladění obou nahrávek	39
1.4.6 Rozdíly v aspektech artikulačních.....	40
2 Vymezení základních interpretačních problémů	43
2.1 Obsazení	43
2.2 Ladění a transpozice	43
2.3 Práce s textem.....	44
2.4 Tempo a metrum.....	44

2.5	Dynamika	45
2.6	Artikulace	45
2.7	Instrumentální složka.....	48
3	Formulace interpretačních aspektů v jednotlivých kapitolách	50
3.1	Franko-flámská škola v 1. – 3. generaci (od Dufaye po Josquina).....	50
3.1.1	Charakteristika období a stylu	50
3.1.2	Tóniny, ladění a transpozice v renesanční hudbě	51
3.1.3	„Tóniny“ v renesanční hudbě	52
3.1.4	Metrum, tempo a dynamika renesančních skladeb.....	55
3.1.5	Jean Mouton – Nesciens Mater virgo virum	57
3.1.6	Josquin Desprez – Chanson Mille regretz	60
3.2	Vrcholná renesance (od Verdelota po Victoriu).....	63
3.2.1	Charakteristika období a stylu	63
3.2.2	Giovanni Pierluigi da Palestrina – Missa Papae Marcelli	64
3.2.3	Orlando di Lasso – Matona mia cara.....	68
3.3	Pozdní renesance, madrigal, Benátská škola	72
3.3.1	Charakteristika období a stylu	71
3.3.2	Claudio Monteverdi: madrigal Sfogava con le stelle	74
3.3.3	Giovanni Gabrieli: concerto Buccinate in neomenia tuba.....	80
3.4	Rané baroko (pozdní Monteverdi, Schütz, Carissimi)	84
3.4.1	Charakteristika období a stylu	84
3.4.2	Charakteristika fenoménu basso continuo	86
3.4.3	Claudio Monteverdi: madrigal Altri canti di Marte.....	88
3.4.4	Heinrich Schütz: Musikalische exequien	92
3.5	Pozdní baroko (Bach, Händel, Zelenka).....	97

3.5.1	Charakteristika období a stylu	97
3.5.2	Jan Dismas Zelenka – Responsoria pro Haebdomada sancta.....	102
3.5.3	Georg Friedrich Händel – Dixit Dominus	106
4	Práce se zdroji a prameny staré hudby	113
4.1	Dostupnost staré hudby	113
4.2	Příklad originálního zdroje renesanční partitury	114
4.3	Příklad kvalitní spartace díla	116
5	Odlišná práce s latinou v různých jazykových kulturách	120
5.1	Restituovaná latina	121
5.2	Různé národní varianty latiny.....	121
5.3	Francouzská varianta latiny	121
5.4	Italská varianta latiny.....	122
5.5	Německá varianta latiny	123
5.6	Tabulky se skladateli a výslovností textů jejich děl	124
5.6.1	Renesance	124
5.6.2	Baroko	125
6	Uplatnění staré hudby při práci s mládežnickými soubory	127
	Závěr	131
	Seznam použitých informačních zdrojů	133
	Přílohy: Komentovaný seznam vokálních partitur	135

Předmluva

Mé působení na poli umění je už od počátku úzce spjaté s objevováním a provozováním staré hudby. Už v roce 1993 jsem na gymnáziu založil malý vokální ansámbl, který se poměrně rychle začal věnovat autorům z období renesance a baroka. Šťastnou shodou okolností se toto období časově krylo s prvními českými porevolučními pokusy o provádění barokní hudby na staré nástroje a se snahou o historicky poučenou interpretaci¹. Pro vzory při prvních hudebních pokusech tak nebylo třeba chodit daleko. Znali jsme tehdy nazpaměť nahrávku Zelenkovy *Missy sanctissimae trinitatis*, kterou v roce 1994 premiérově vydala *Musica Florea*. Neunikla nám prvotina Václava Lukse s instrumentální hudbou téhož autora, či skvělé provedení opět Zelenkova oratoria *I penitenti al sepolcro del rendentore* pod vedením Roberta Huga, ve kterém zazářila mladičká Magdaléna Kožená. V devadesátých letech se také vraceli první studenti ze zahraničních škol, které se v tomto oboru specializovaly². Začala se formovat česká část evropského trhu s historicky prováděnou starou hudbou a stát se její součástí pro mě představovalo jeden z velkých životních cílů.

Od roku 2000 jsem v Liberci vedl gymnaziální sbor *Cum decore* a zároveň studoval v Praze obor sbormistrovství. A o tři roky později jsem se jako zpěvák definitivně stal součástí profesionálního světa staré hudby. V roce 2005 jsem díky další šťastné shodě okolností byl u založení *Collegia vocale 1704*. Od té doby mám až dodnes možnost spolupracovat jako zpěvák s většinou českých barokních či renesančních ansámblů, spolupracuji i s francouzskými renesančními soubory či německými sbory. Vedle toho jsem ale průběžně působil jako dirigent v amatérských a poloprofesionálních souborech a pokoušel jsem se přenášet nároky a samozřejmosti špičkových profesionálních těles do světa amatérských zpěváků. Během těchto let jsem napsal stovky doprovodných textů k různým hudebním programům. Později si mě vyhlédla redakce časopisu *Harmonie*, se kterou dodnes spolupracuji zejména při psaní recenzí na koncerty a hudební nosiče, ale také při tvorbě reportáží z hudebních cest či rozhovorů s významnými českými a evropskými interprety

¹ V německé literatuře se používá pojem „Historische Aufführungspraxis“, případně „Historisch informierte Aufführungspraxis“. Anglicky psaná literatura označuje tento fenomén obvykle jako „Historically Informed Performance“. Dříve občas používaný termín „autentická interpretace“ byl pro svoji přílišnou kategoričnost muzikology zpochybněn. Autentická interpretace by totiž vyžadovala mnohem více než jen dobové nástroje a poučené nakládání s nimi. Musela by proběhnout za historicky autentických okolností včetně přítomnosti tehdejšího posluchače, což je zcela nemožné.

² Schola cantorum v Basileji, Musikhochschule v Trossingenu a Muziekacademie v Haagu.

staré hudby. Krom svých dřívějších profesí výkonného umělce, pedagoga a sbormistra, jsem se začal zabývat danou oblastí i teoreticky.

Motivace k napsání této práce vznikla právě tam, kde se tři moje různé profesní role, tedy umělecká, pedagogická a muzikologická, navzájem střetávají. Znalosti a zkušenosti studentů oboru sbormistrovství na pedagogické fakultě v oblasti staré hudby vnímám jako žalostné. Většinu významných skladatelů či titulů neznají vůbec a pokud mají starou hudbu provozovat, tápou v základních estetických pravidlech. Tento fakt jen odráží nedostatky celé amatérské sborové scény, vždyť oni znají jen to, s čím během hudebního zrání přišli do styku. Stará hudba se v dětských a amatérských sborech dělá málo a špatně. Obvykle se redukuje na pár všeobecně rozšířených skladeb, které soubor nastuduje, pokud se účastní soutěží, které si žádají alespoň jednu skladbu staré hudby. Pár partitur tedy koluje mezi sbory, často v nesprávných notových edicích, a předávají se spolu se špatnými post-romantickými interpretačními návyky. Pokud se někde dělá stará hudba kvalitně, závisí to na konkrétní osobě, která je v dané oblasti poučena. Už léta sice u nás fungují specializované školy staré hudby (Valtice, Holešov atd.), ty se ale kupodivu setkávají jen velmi málo se světem amatérských sbormistrů. Považuji to za velkou ztrátu na poli hudby obecně, vždyť stará hudba je právě především sborová, svým původem a myšlením vokální a lidskému hlasu tudíž nejvíce nakloněná.

Ani na poli české profesionální hudby nemá zatím historicky poučené provozování staré hudby příliš silnou pozici. Toto odvětví, v Evropě vnímané jako vůbec nejprogresivnější ze všech, u nás zatím nemá pevný studijní obor³. Na klasických konzervatořích stále vládne poměrně zastaralá doktrína, která pod pojmem stará hudba rozumí vrcholného Händla či Mozarta. 500 let evropské hudební a zejména vokální tradice tak zůstává víceméně přeskočeno a studenti si s touto hudbou vůbec neumí interpretačně poradit. Náš vzdělávací systém dosud produkuje hudebníky, kteří považují hudbu před Bachem za monotónní a posluchačsky i interpretačně nezajímavou. A studování sbormistrů vnímají hudbu renesance a baroka za nutné zlo, které bohužel patří ke studijním povinnostem.

³ V Brně při Ústavu hudební vědy Masarykovy univerzity existuje malý obor s názvem Akademie staré hudby, kde je možné studovat bakalářské studium teorie a provozovací praxe v tomto oboru. Nikde jinde v Čechách nelze titul v této specializaci získat.

Když jsem se účastnil sborových soutěží, později i jako porotce, když jsem vedl sbory či sbormistrovské semináře, vždy jsem se snažil staré vokální partitury zpěvákům či sbormistrům přibližovat, zprostředkovat jim hudební materiál či interpretační postupy. Považuji službu této krásné disciplíně za svůj stěžejní úkol, který se svou povahou podobá smyslu života. Ke všem koncertům, doprovodným textům a přednáškám teď přidávám další dílek, svou disertační práci. Zabývá se vývojem historicky poučené interpretace, zkoumá její pravidla v oblastech, které byly tímto trendem nejvíce zasaženy a které se mě zároveň nejvíce dotýkají, tedy vokální tvorby skladatelů renesančních a hudby vokální a vokálně instrumentální z období baroka.

Úvod

Již od období mezi oběma světovými válkami se pokoušeli hudebníci či skladatelé vyvolat ducha starých časů a porozumět hudbě, od které byli odděleni staletími. V rámci hudebního stylu, který dnes nazýváme neoklasicismus, restaurovali staré hudební formy, uváděli na pódia historické instrumenty a často přiznaně navazovali na staré tvůrce, nebo dokonce dokončovali jejich neúplná díla. Po druhé světové válce nabrala snaha přiblížit se starým časům nový směr. Se zbrusu novými pokusy v oblasti elektroakustiky se v centru zájmu objevil zvuk sám o sobě. A zřejmě současně se objevily pokusy restaurovat zvuk barokních či renesančních instrumentů. S originály a kopiemi starých cembal, cinků, klarin či barokních houslí přišla samozřejmě potřeba zjistit, jak se na ně hrálo, jak vypadal renesanční ansámbl, jak fungovalo basso continuo atd. Zkrátka hráči na tyto nástroje hledali, jak se svým nástrojem zacházet poučeně.

V 60. letech se objevily první ansámble, které si historicky poučenou interpretaci zvolily jako svůj manifest. Často navzdory tradiční a všeobecně přijímané představě, často s provokující přímočarostí, často záměrně na hranici vkusu. Po úvodních rebelských časech se utvořila celá řada interpretů, kteří se starými instrumenty běžně pracovali a široká paleta souborů, které už historicky poučenou interpretaci považovaly za samozřejmé východisko. Od 70. let už můžeme sledovat mohutnější proud, a nakonec i výrazné hnutí v oblasti interpretace staré hudby, které během posledních desítek let století přerostlo v celospolečensky přijímaný trend. Původně partyzánské hudební pokusy získaly institucionální charakter, jejich dirigenti či sbormistři začali být zvaní i k provozování hudby v tradičních a velkých koncertních či operních domech. Vznikly školy s podobným zaměřením či dokonce na starou hudbu specializované. S oživením barokního zvuku a téměř zapomenutých hudebních nástrojů se z historie vynořily krásné, ale zapomenuté skladby, v centru pozornosti se ocitli historii dosud opomíjení skladatelé. Hnutí se v největší míře věnovalo období baroka, ale hned vzápětí začali umělci oživovat zvuk skladeb manýristických, renesančních a také klasicistních.

Po pádu železné opony se obdobný proces odehrál ve zrychlené verzi i u nás. V podnikavých 90. letech vzniklo několik souborů, které navázaly na nesmělé předlistopadové pokusy. Propojení se západem Evropy nám umožnilo podílet se na evropském trhu se starou hudbou, dovolilo našim mladým nadšencům studovat na již

zavedených školách a také jsme měli možnost zde na koncertech či festivalech slyšet přední evropské soubory, které se historicky poučenou interpretací zabývají. Na rychle se rozvíjejícím internetu vznikly servery s notovým materiálem, čímž se převratně zvýšila dostupnost not a možnost začít provozovat starou hudbu téměř kdekoli a s kýmkoli.

V následujícím textu jsem se pokusil celý tento fenomén historicky poučené interpretace zachytit. Zároveň jsem se pokusil o interpretačně estetický návod, jak se starou hudbou nakládat. Vzhledem k mé vokální specializaci jsem se soustředil na oblasti, které jsou mi nejbližší, tedy vokální hudbu renesanční a vokální a vokálně-instrumentální hudbu baroka.

V úvodní kapitole jsem spíše zaznamenal stručný nástin vývoje historicky poučené interpretace. V dalších kapitolách jsem rozdělil historické etapy, které mě zajímají, na pět různých interpretačně-estetických subkapitol. Toto rozdělení nevzniklo náhodou; při sledování specializací různých špičkových evropských souborů jsem zjistil, že právě těchto pět etap (na základě estetického obsahu hudby, vokálního obsazení a různých skupin doprovodných instrumentů) se v interpretačních zvyklostech výrazně odlišuje. Ke každé z těchto pěti kapitol jsou přiřazeny nejuznávanější evropské soubory. Ty jsem zde přiložil zejména proto, že má-li už můj text posloužit někomu jako interpretační příručka, nejlépe si člověk nastaví škálu rozpoznávání kvality při poslechu a srovnávání nejlepších interpretů v oboru. A velká část toho „estetického ideálu“, který si jako sbormistři snažíme uchovat v představě, se rodí právě při poslechu inspirativních nahrávek. Dále jsem k těmto kapitolám zvolil ukázkové skladby, na kterých je demonstrována aplikace estetických interpretačních kategorií.

V samostatné kapitole jsem zaznamenal různé mutace latinské výslovnosti v rámci interpretace staré hudby. Samostatná kapitola je také věnována práci se starou hudbou v rámci gymnaziálního sboru. Jako bonus jsem v závěru práce přiložil vypracovaný seznam zajímavých skladeb skladatelů od roku 1500 do roku 1750, kde jsou jednotlivé skladby komentovány a ohodnoceny dle náročnosti a zajímavosti včetně úvodní kalibrace.

Přehled a klasifikace použité literatury a dalších zdrojů

Vzhledem k tomu, že se má práce zabývá poměrně aktuálním fenoménem, zdrojů, které by popisovaly cca 50 let vývoje historicky poučeného provozování hudby, je poskrovnu, což platí tím spíše o textech českých. Většina použité literatury, kterou jsem měl k dispozici, je zahraniční a zabývá se určitým interpretačním aspektem staré hudby. Velmi jsem tedy přivítal příležitost spolupracovat během doktorandských studií s časopisem *Harmonie*. V průběhu šesti let vzniklo 15 rozhovorů s různými evropskými interprety staré hudby, zejména sbormistry či dirigenti, kteří se v dané oblasti pohybují o dovedli o ní zasvěceně pohovořit. Všechny poznatky získané ze zdrojů jsem navíc mohl konfrontovat s osobní zkušeností, získanou během 15 let intenzivního provozování staré hudby. Vedle dlouhodobé spolupráce s českými barokními a renesančními soubory jsem měl možnost poznat, jak se pracuje s německou luteránskou hudbou v Sasku nebo jak interpretují francouzští specialisté franko-vlámské autory.

V kapitole 1.4, ve které jsem porovnal dvě různé nahrávky Bachovy Mše h moll, mi byla oporou publikace Karla Hochreithera s názvem *Zur Aufführungspraxis der Vokal-Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs*. Tato kniha vyšla v roce 1983 a vznikla evidentně už v reakci na poptávku po historicky poučené interpretaci. Autor v ní pojednává o široké škále interpretačních aspektů Bachových vokálně-instrumentálních děl včetně obsazení, tempa, dynamiky či artikulačních principů. Podobné publikace vznikaly již dříve, kupříkladu útlá studie Gottholda Frotschera s názvem *Aufführungspraxis alter Musik* z roku 1963, kde je velmi dobře zpracovaná pasáž věnovaná metrickým vztahům, tempu a z něj vyplývajících charakteru renesančních a barokních skladeb. Čerpal jsem také z rozhovoru s Peterem Dijkstrou, který v roce 2018 provedl v Praze Bachovo Vánoční oratorium a samozřejmě také z dlouholeté zkušenosti s prováděním Bachovy Mše h moll v různých obsazeních od sólového provedení s *Musicou Floreou*, přes ansámblové koncerty s *Collegiem 1704*, menší sborové interpretace s luteránským výkladem Hanse-Christopha Rademanna až po velké produkce s moderním nástrojovým obsazením v severním Německu.

V kapitolách 3.1 a 3.2, věnovaných renesanční hudbě, jsem čerpal především z německé knihy *Komponieren in der Renaissance*, kterou vydali v roce 2013 Michelle Calella a Lothar Schmidt. Zde se poměrně široce komentuje estetické a filosofické pozadí renesanční hudby,

včetně pojednání o zpracování již existujícího materiálu⁴. Zajímavá je i část knihy věnovaná artikulaci a podložení textu renesančních skladeb, se kterou jsem pracoval v kapitole 4.

V kapitolách 3.3 až 3.5, věnovaných interpretaci madrigalů a barokní hudby, jsem hojně čerpal z knihy *Barokní afektová teorie*, kterou napsala cembalistka Sylvia Georgieva a vydala v roce 2013 Akademie múzických umění v Praze. Přestože její zaměření není vokální, pomohly mi její dobře formulované obecně platné principy afektové teorie a barokní hudební symboliky. V otázkách vokální praxe mi posloužily první dvě kapitoly knihy *Singing in Style*, s podtitulem *A Guide to Vocal Performance Practices*, které její autorka Martha Elliot věnovala rané a vrcholné barokní intepretaci.

O stanovení transpozice a různých forem ladění pojednává robustní publikace Bruce Haynese z roku 2002, která nese název *A History of Performing Pitch, The Story of „A“*. Její autor velmi svědomitě zkoumá svět dochovaných instrumentů s rozlišným laděním a stanovuje tak poměrně silně argumentovaná a tím i závazná doporučení ohledně ladění v různých historických epochách a geografických oblastech. V problematice různých variant výslovnosti latiny považuji za stěžejní publikaci *Handbuch der lateinischen Aussprache*, kterou její autorka Vera U.G. Scherr dokončila v roce 2010. Kniha vyšla v nakladatelství Bärenreiter a obsahuje uspokojivé odpovědi na veškeré dotazy ohledně latinské výslovnosti v různých kulturních okruzích.

Při hledání obecných kritérií při analýze skladeb mi pomohla kniha Jiřího Kulky *Komplexní analýza uměleckého díla*, při hodnocení Bachovy mše h moll jsem také využil obecného pojednání o mši v knize *Mše v soudobé české hudbě* od Michala Nedělky.

Krom zdrojů týkajících se přímo interpretačních aspektů jsem v menší míře používal i literaturu biografickou; nejnovější bachovskou monografii od Christopa Wollfa, pojednání o Georgu Friedrichu Händlovi od Christophera Hogwooda, skvělou publikaci Janice B. Stockigt s názvem *Jan Dismas Zelenka*, knihu Hanse Eppsteina o Heinrichu Schützovi a útlou studii Miloše Štědrone *Claudio Monteverdi, génius opery*, což je výborná, ale také jediná odborná kniha českého autora, která mi pro mou práci výrazněji posloužila.

⁴ Zpracování již existujícího materiálu používali skladatelé velmi hojně při tvorbě tzv. parodických mší. Jejich materiálovým zdrojem mohlo být vlastní či cizí moteto, chanson či madrigal. U nás je dobře známa *Missa super Dolorosi martir*, kterou diplomat a hudebník Kryštof Harant z Polžic a Bezdržic napsal parodicky nad madrigalem Luky Marenzia.

Pro pochopení ducha doby jsem četl i obecné kulturní studie či historicky věrné biografické romány. Za zmínku stojí především skvělá kniha Jacoba Burckharta *Kultura renesance v Itálii*, životopisný román *Madrigal* od Laszla Passutha o Carlu Gesualdovi da Venosa, nebo velkolepá a nedokončená freska Karla Schultze *Kámen a bolest* o životě a době Michelangela Buonarrotiho.

Notové materiály a podklady jsem použil z webového archivu na bázi wikipedie na adrese www.cpdl.org. Tato stránka shromažďuje tisíce sborových a vokálně-instrumentálních partitur od stovek editorů, umožňuje také každému uživateli přispívat například českými partiturami, nebo českými překlady originálních textů a podobně. Jedná se o skladby, které již nepodléhají autorským právům, zásobárna renesančních a barokních skladeb se zvětšuje každým dnem o 5 až 10 nových skladeb. Kvalita edic má různou úroveň, najdou se zde ovšem i mnohé graficky i historicky dokonale zpracované partitury.

Závěrem bych rád dodal, že hlavní motivací a zdrojem pro mou disertační práci zůstala nakonec dlouholetá zkušenost s provozováním staré hudby, pracovní setkání s mnoha špičkovými dirigenty či zpěváky a dlouhé rozpravy o konkrétních interpretačních aspektech, které tvoří nedílnou součást přípravného procesu před koncerty. O citovanou či použitou literaturu jsem se opíral v konkrétních dílčích problémech, kategoriích a často mi posloužila také jako pomocný argument.

1 Vývoj a přínos historicky poučené interpretace staré hudby

1.1 Stručný nástin vývoje

S hledáním nových možností při interpretaci staré hudby začali hudebníci a teoretici už v meziválečném období. V souvislosti s neoklasicistním hudebním proudem vzrostl zájem o starou hudbu a historické hudební formy. Po válce se pak přidala i snaha restaurovat historický zvuk, což patrně souviselo s novými možnostmi elektroakustických nástrojů, díky nimž se samotný zvuk obecně dostal do centra pozornosti a měl vliv i na novou uměleckou hudbu. V 60. letech 20. století pak začínáme pozorovat hlavně v mladé generaci hudebníků pokusy restaurovat autentický zvuk staré, zejména barokní hudby. Na počátku stojí (jako u spousty revolucí) především vzdor mladých vůči tradičním hudebním institucím, které z barokního repertoáru provozují jen několik vybraných kusů a ty navíc zatěžkávají romantickou a post-romantickou estetikou. Použitím historických instrumentů se najednou otevírá možnost vnímat barokní hudbu v nových barevných a estetických rovinách. Konrad Junghänel, zakladatel souboru Cantus Kölln a jeden z pamětníků oněch časů, to popisuje velmi sugestivně: *„Důležitým prvotním impulsem vzniku historicky poučené interpretace staré hudby se stal před těmi cca 50 lety především zdravě naštvaný vzdor proti oficiálním místům a všeobecně uznávanému způsobu nakládání se starou hudbou. Prožívali jsme tenkrát vlastně velmi krásné partyzánské dobrodružství. V tomhle dobrodružném revolučním duchu musí člověk často jít až na samou hranici vkusu a prolomit tu všeobecnou bariéru za použití nápadných extrémů, aby mohl vůbec dosáhnout nějakých nových pozic a ukázat většině, že něco se starou hudbou není úplně v pořádku.“*⁵

Tehdy v Evropě vznikl také první mediální obraz mladých „poučených“. Byli to umělci okázale nedbající konvencí, oblek či frak na koncertě pro ně nepřichází v úvahu, hrají tedy obvykle v černých košilích. Jsou mladí, přesto tráví čas v archivech, kde čtou historické traktáty. Každý z nich má svůj naprosto autentický vztah ke staré hudbě. Znájí významné historické instrumentalisty ve svém oboru a často se zároveň věnují muzikologii či historii. Kupují si historické instrumenty a jejich kopie, i když na ně zatím neumí hrát. V archivech vyhledávají zapomenuté autory a snaží se jejich hudbu oživit a etablovat. Jejich koncerty

⁵ Konrad Junghänel: *Začátky poučené interpretace byly velmi dobrodružné*. Harmonie: časopis pro vážnou hudbu a jazz. Praha, Muzikus, 2013/7 str. 6.

popírají dobové představy o vážné hudbě. Jdou ve výrazu často až za hranici vkusu, správná artikulace a hudební pojetí je pro ně přednější, než technická čistota či uhlažený tón. Oficiální hudební instituce se na ně dívají blahosklonně, nebo jejich existenci neregistrují.

Teprve postupně vznikají v Evropě interpretační školy staré hudby (Basel, Haag, Trossingen), než ale v nějaké velké instituci nastoupil do důležité funkce nějaký „poučenec“, ještě to nějaký čas trvalo. Dobrým příkladem může být dnes už legendární dirigent Nicolaus Harnoncourt (1929–2016), který sice už v roce 1953 začal v rámci souboru *Concentus musicus Wien* experimentovat s dobovými nástroji, ale oficiální místa ho přijala mnohem později. Teprve v roce 1984 začala jeho spolupráce s Vídeňskými filharmoniky, později jej přijali i filharmonikové z Berlína. Jakkoli ovšem Harnoncourt prosadil dobové instrumenty, jeho myšlení a interpretační přístup zůstávaly stále spíše ve starých kolejích. Jeho novátorské pokusy sice přinesly změnu ve vnímání barev orchestru, ale zatím nebylo dostatek hráčů na staré nástroje či zpěváků, kteří by dokázali barokně myslet⁶, což znamenalo zjevné limity pro tehdejší poučené dirigenty. Trh koncertů a festivalů se starou hudbou v dnešní podobě ještě neexistoval. Právě proto cesta k poučenému hudebnímu tvaru nakonec vedla spíše od komorních ansámblů, složených ze studentů, kteří se potkali během studia.

Československá a později česká scéna trpěla velkou kulturní izolací od západních zemí. Proto se u nás podobné tendence začaly probouzet mnohem později. V roce 1982 založil Pavel Klikar soubor *Musica antiqua Praha*, který můžeme považovat za první vlaštovku poučené interpretace staré hudby za použití historických nástrojů. Některé nástroje, nutné například pro obsazení bassa continua, nebylo možné v Čechách před pádem železné opony získat. Nebylo možné sehnat střevové struny na housle, natož například na theorbu. Proto hráči na méně obvyklé nástroje museli být tak trochu i staviteli, kteří svému nástroji zajišťovali nezbytný servis.

Mohli bychom důkladně sledovat různé proudy a ohniska tohoto hnutí v zahraničí i u nás, ale pro potřeby této práce postačí, když zde zmíníme čtyři symbolické momenty, z nichž každý zároveň otevírá určitou etapu či popisuje určitý charakteristický princip.

⁶ Pro správnou interpretaci barokní hudby nestačí mít dobový nástroj, je potřeba také znát barokní artikulaci zvyklostí, rozumět specifickým značkám ohledně zdobení nebo vnímat barokní symboliku a vlastnosti harmonické věty.

V roce 1975 natočil mladý a neznámý gambista⁷ Jordi Savall nahrávku dvou suit pro violu da gamba a basso continuo od Françoise Couperina. Spolu se svými spoluhráči na cembalo a violon⁸ vytvořil naprosto unikátní zprávu o raném vývoji autentické interpretace francouzského baroka. Nahrávka vyzařuje magickou atmosféru, jako když se sejdou tři dobří přátelé a u sklenky vína si předčítají svou milostnou poezii. Savall zde naprosto organicky používá francouzské zdobení a skladbám, které by bez poučeného pojetí byly těžko uchopitelné, dodává svěží působivost. Tato nahrávka symbolizuje významné počiny na poli staré hudby. Nacházíme zde skvělou, ale zapomenutou hudbu pro nádherný, ale téměř nepoužívaný hudební nástroj. Bez práce Jordiho Savalla a jemu podobných by nikdy nespatřila světlo světa a neměla možnost obohatit svět posluchačů a koncertních podíí.

V lednu roku 1993 poslal do pařížského divadla *Theatre Grévin* nemocný basilejský učitel, kontratenor⁹ Rene Jacobs, za sebe svého žáka, Andrease Scholla. Jeho večerní koncert způsobil senzaci a můžeme ho označit jako zrod legendy. Andreas Scholl dodnes patří k nejlepším kontratenorům, jeho nahrávky získávají ocenění všude po světě a jeho interpretace některých partů dosud nebyly překonány. Zároveň zrození kontratenorové hvězdy ukazuje, že tento dosud nezvyklý způsob zpěvu byl definitivně přijat. Obecně můžeme říci, že před Andreasem Schollem bylo nasazení kontratenorů poměrně vzácné. Dnes, tedy po 25 letech, se z něj stala jakási estetická móda za každou cenu a gramofonové firmy vydávají třeba nahrávky pěti kontratenorů s různými virtuózními neznámými operními áriemi¹⁰. A tato specifická móda také generuje nové hvězdy. Třeba Phillipe Jarousky, Max

⁷ Viola da gamba představuje předchůdce violoncella, má 6 strun v kvartovém ladění a vzhledem k menšímu vyklenutí kobyly na ní bylo možné hrát i akordicky přes tři struny. Držela se mezi kolena (gamba= it. noha) a její zvuk je měkčí a melancholičtější v porovnání s violoncellem.

⁸ Violon je největší z rodiny viol da gamba, v podstatě přímý předchůdce kontrabasů. Historie zná dvě varianty tohoto šestistrunného nástroje, tzv. D-violon, velmi blízký kontrabas a poněkud menší G-violon, ideální pro hru basso continuo v menších barokních ansámblech.

⁹ Kontratenorů používají při zpěvu pouze rozšířený hlavový rejstřík, přirozená hrudní rezonance je zcela potlačena a horní přechodová pasáž hlasu (obvykle se jedná o barytony s nevýrazným hrudním rejstříkem) je uvolněna a uměle snížena tak, aby jejich hlavový rejstřík obsáhl celý rozsah altových rolí. Jejich technika umožňuje také částečně nahradit dnes chybějící kastráty, pro něž byla spousta rolí barokních oper napsána. Nahrazení je pouze částečné hlavně proto, že kastráti používali kompletní rezonanční škálu a disponovali tak mnohem větším dynamickým fondem, což poznáme i podle velké instrumentace árií. Ovšem kontratenor e svým hlavovým rejstříkem zdaleka nedisponuje tak velkým fondem, a proto musí producentské štáby nahrávek tento nepoměr různě řešit. Například vytahovat slabý hlas technikou, nebo v duetech se sopránem odlišovat vzdáleností od mikrofonů.

¹⁰ Decca, five kontratenors, 2016, účinkují Max Emanuel Cencic, Jurij Mynenko, Xavier Sabata, Valer Sabadus, Vince Yi. Dramaturgie nahrávky budí rozpaky, jedná se o deset za sebou následujících virtuózních árií, z okruhu tvůrců barokní opery jako Johann Adolf Hasse či Nicolo Porpora. Každý z účinkujících zpívá

Emanuel Cencic či Bejun Mehta patří mezi velké dnešní hvězdy operních a koncertních pódíí. Přesto se při poslechu a porovnávání nahrávek lze jen těžko ubránit pocitu, že doba, kdy kontratenoři museli svým brilantním výkonem přesvědčit dosud konzervativní publikum, že jejich angažmá na úkor slavné altistky mělo smysl, přinášela zajímavější a hodnotnější hudební události. Postupné etablování kontratenorů však naznačuje, že hnutí poučené interpretace přineslo na koncertní podia nové fenomény. Vedle altistů také například staré hudební nástroje, nové pojetí skupiny basso continuo a samozřejmě celou škálu interpretačních postupů. A všechny tyto jevy začínáme vnímat jako samozřejmou součást hudebního života. To, co na počátku vzniklo jako divoký vzdor proti etablovaným principům na hudebních scénách, stává se dnes v podstatě další součástí tohoto „mainstreamu“.

V roce 1994 přijel do Prahy ze studií v Basileji mladý cembalista Václav Luks a pro Supraphon se svými spolužáky ze *Scholy cantorum* natočil CD instrumentálních skladeb Jana Dismase Zelenky. Kvalita a zvuková vytríbenost naprosto překonala vše, co se v té době dalo v Čechách zaslechnout. Nahrávka velmi přesně dokumentuje, jak velký handicap jsme proti západu tehdy měli, a její pomyslná estetická laťka zůstává dodnes platná. Tento moment jako by předznamenal velký nárůst zájmu o barokní hudbu u nás. Ale historicky poučení interpreti (v rámci české tradice někdy posměšně označováni jako „pazourkáři“, což odkazuje na staří jejich instrumentů) dodnes u nás nejsou stoprocentně přijímáni. Snad i proto, že jsme spoustu principů převzali již v hotové podobě ze západní Evropy a nenašli si k nim cestu sami.

Poslední symbolický moment se váže spíše obecně k celému hnutí. Součástí činnosti dirigentů, zpěváků a hráčů na staré nástroje se stalo i objevování zapomenutých hudebních skladatelů. Takhle třeba švýcarský hobojsista Heinz Holliger objevil geniální triové sonáty neznámého drážďanského Čecha Jana Dismase Zelenky. Vznikla nahrávka a spustila lavinu zájmu o tuto výjimečnou hudební osobnost. Proces restaurace Zelenkova díla zatím není dokončen, už dnes ale můžeme s jistotou říci, že objevené skladby jej řadí mezi špičkové skladatele své doby. A zde platí totéž, co u výše zmíněných gambových skladeb

dvě árie. Bez jakékoli dějové či dramaturgické linky. Jedná se o čistou exhibici pěti různých mužských altů. Před 20 lety by takový počin byl nepředstavitelný (už jen pro malý počet kontratenorů vůbec), ale i dnes příliš nedává smysl. Spíše to pro nás může být zpráva o tom, do jak absurdních končin móda v Evropě pokročila, a to i v případě poměrně renomovaných hudebních vydavatelství.

Couperinových. Pokud by se interpreti neponořili do hlubin barokních archivů, nevěděli bychom v Čechách, že v období vrcholného baroka působil v Drážďanech hudební skladatel, jehož dílo snese směle srovnání s duchovní hudbou Vivaldiho, Händela a v určitých aspektech i Johanna Sebastiana Bacha. Několik skladeb sice v Čechách už dříve kolovalo. Víme například, že Zelenkova díla si přímo v Drážďanech opisoval Bedřich Smetana. Dále zde existovaly edice některých responsorií¹¹, sice nekvalitní a s chybami, ale přesto užívané v amatérských sborech. Ale za komplexním obrazem o jeho díle stojí právě ti, kteří jeho dílo vynesli na světlo v rámci hledání literatury pro poučené provádění staré hudby.

Současná produkce staré hudby se od partyzánských počátků velmi liší. Velké zahraniční festivaly trpělivě po desítky let vychovávaly své publikum, které dnes naprosto přesně dovede ocenit baroko hrané barokně. Názvy specializovaných festivalů jako například *Oude Muzik* v Utrechtu či v benediktinském klášteře La Chaise Dieu ve střední Francii, se staly celoevropskými pojmy. Každoročně přinášejí desítky koncertů v plně vyprodaných sálech či chrámech a svou činnost rozšiřují i mimo hranice barokní epochy. Ostatně právě tak i nejnovější trendy v „poučeném provozování staré hudby“ postupně začínají zahrnovat další historické epochy. Již nedlouho po baroku se interpreti soustředili na podobné snahy u hudby renesanční, později i při provozování klasicistní hudby, dále pak v dílech romantismu a dnes už stejným způsobem revidujeme naše vnímání estetiky a barvy v dílech Richarda Wagnera a osobností na počátku 20. století. Ovšem zatímco u barokních skladeb přineslo autentické provozování obrovský vzmach oblíbenosti celé epochy, třeba u romantismu je jeho status zatím poměrně nejasný a posluchačská obec musí počkat, jestli přinese nějakou zásadní revizi v obecném vnímání interpretace.

Proces objevování staré hudby má ale i svoje jasná úskalí. Barokní ansámblы dnes objevují už skladatele „čtvrtého sledu“ a nabízí se nutkavá otázka, zda náhodou neexistuje také kategorie „právem zapomenutých skladatelů a hudebních děl“. A zda tedy ono síto dějinného soudu nemá nakonec v některých aspektech své opodstatnění.

¹¹ Responsoria pro Haebdomada sancta, tedy responsoria svatého týdne, 27 skladeb psaných „in stille antico“, tedy čistou čtyřhlasou polyfonií, která patrně byla doprovázena bassem continuum a instrumenty „colla parte“. Zelenka tento cyklus napsal během roku 1722, těsně po jeho smrti se nákladem Johanna Pisendela (první houslisty drážďanského dvora) a Georga Phillipa Tellemanna podařilo cyklus vydat a neskončil tedy spolu s ostatními skladbami pod zámkem a neupadl tak v zapomnění.

1.2 Významní interpreti v jednotlivých etapách staré hudby

I když „hnutí poučených“ zasáhlo především oblast barokní hudby, je na místě rozlišit dílčí periody a oblasti barokního repertoáru a také pojmut hudbu renesanční, která trochu skryta za leskem a popularitou baroka prožila podobnou estetickou obrodu. Její publikum zdaleka není tak široké, ale mnohé evropské festivaly (zejména v Anglii, Francii a Beneluxu) s ní počítají stejně zásadně jako s hudbou barokní. A protože pro každou z různých stylových kategorií existují významní specialisté, hodí se právě teď vymezit stylové kapitoly, které rozčlení obě epochy na pět subkapitol.

- a) Vokální polyfonie 1. – 3. generace Franko-vlámů, hudba od Dufaye po Josquina
- b) Vrcholná vokální polyfonie franko-vlámská a římská, od Verdelota po Victoriu
- c) Pozdní renesance, madrigaly, Benátská škola,
- d) Rané baroko, pozdní Monteverdi, Schütz, Carissimi
- e) Vrcholné baroko, Bach, Händel, Zelenka

1.2.1 Významní interpreti hudby 1. – 3. generace Franko-vlámů

Mezi interprety staré polyfonie vynikají soubory z Flander, kde tato hudba vznikla, ale svoji úlohu zde hrají také Angličané. Anglický barytonista a dirigent Paul Hillier založil v roce 1974 soubor *Hilliard ensemble*, se kterým nastudoval celou řadu titulů od středověkých skladeb z Codexu speciálních až po pozdně renesanční díla Lassa či Gesualda. Nezaměnitelný zvuk mužského ansámblu, ve kterém působili i kontratenoři, stanovil na dlouho kritéria interpretace staré vokální polyfonie. Nahrávka Gesualdových responsorií, nebo legendární snímek se saxofonistou Janem Garbarekem, který vznikl jako jakási cross-overová improvizace, patří do zlatého fondu nahrávek staré hudby.

Belgický dirigent *Paul van Nevel* vystudoval Scholu cantorum v Basileji a v roce 1971 založil soubor *Huelgas ensemble*, podle Codexu Huelgas. Nevel se po počátečních pokusech s hudbou současnou do franko-vlámské polyfonie přímo ponořil, trávil v archivech neuvěřitelné penzum času a sám si spartoval díla, která dosud patřila pouze do muzikologických prací. Zvuk jeho souboru dodnes patří k nejdokonalejším mezi ansámblu

svého druhu.¹² Paul van Nevel po sobě zanechal celou řadu skvostných nahrávek, kterým se jen těžko kdokoli vyrovná. Kupříkladu smuteční requiem za Josquina z pera jeho žáka Jeana Richaforta nebo dokonalá nahrávka motet ze sbírky *Opus musicum* Jacoba Galluse Handla rozhodně nemohou chybět mezi vybranými skvosty ve svém oboru.

Soubor *Capilla Flamenca*, který zazářil jako meteorit na nebi staré hudby, bohužel ztratil svého šéfa příliš brzy. Dirk Snellings, charismatický Belgičan s hlubokým basem, založil soubor v roce 1990, ale zemřel nečekaně na rakovinu v poměrně mladém věku a soubor v souvislosti s jeho úmrtím činnost ukončil. Přesto však za sebou zanechal skvělé nahrávky, a především nádherné koncertní zážitky. Většinou vystupoval jako mužský vokální kvintet s malým instrumentálním doprovodem. Jejich křišťálově čistý zvuk a dokonalé rytmické cítění staré polyfonie opět posunuly vnímání estetického ideálu této hudby dál. Zpráva o smrti uměleckého vedoucího zarmoutila bez nadsázky celý „starohudební“ svět.

V Čechách se staré polyfonní hudbě věnuje již deset let soubor *Cappella Mariana*, který pod vedením Vojtěcha Semeráda provozuje vokální polyfonii českého i franklo-vlámského původu. Vystřídali se zde špičkoví zpěváci, specialisté na hudbu středověkou, ale i sólisté českých barokních ansámblů. Soubor svou účastí na renomovaných festivalech potvrdil příslušnost k širší evropské špičce a má zásluhu i na znovuoobjevení krásy české raně renesanční hudby.

1.2.2 Významní interpreti na poli hudby 16. století

Všechny výše zmíněné soubory můžeme obdivovat i v polyfonii 16. století, takže svou činností zasahují i do druhé kapitoly historického dělení. Zde ale přibývají soubory, které se na římskou polyfonii, vrcholné Franko-vlámy a svět madrigalů specializují.

Na prvním místě opět musíme jmenovat hudebníky z Anglie. Dnes už legendární soubor *The Tallis scholars* pod vedením Petera Phillipse od založení v roce 1973 dodnes udivuje precizním provedením děl Palestrinových, Victoriových a anglické polyfonie 16. století. Soubor vydává své nahrávky exkluzivně ve vydavatelství Gimmell. Zde vydané tituly jsou

¹² Měl jsem možnost psát recenzi pro ČRo Vltava na jejich koncert v Třebíči v rámci festivalu Concentus Moraviae a na onen magický letní večer roku 2005 v trebičské katedrále nikdy nezapomenu. Nejlepší zpěváci ve svém oboru z Evropy předvedli dokonalou intonaci, měkký a ušlechtilý ansámblový zvuk a jejich interpretační kruh uzavíral malý nervózní muž s netrpělivými gesty.

ověřeny řadou mezinárodních cen a ve svém oboru opět nastavují poměrně vysokou laťku. *The Tallis Scholars* působí jako vokální ansámbl velikostí se přibližující souboru v Sixtinské kapli v době Palestrinově (v záznamech jsou vedeni 24 zpěváci). V roce 1994 vznikla zvuková i obrazová nahrávka výročního koncertu ke 400. výročí Palestrinovy smrti v římském kostele Santa Maria maggiore. Zde dosahují umělci mistrovství nejen v provedení Palestriny, ale také například legendárního žalmu od Gregoria Allegriho *Miserere mei Deus*. Můžeme považovat za poněkud paradoxní, že špičková provedení staré italské hudby na prestižních domácích koncertech neprovozují domácí ansámblы, nýbrž soubory z Anglie či severozápadní Evropy.

Mezi nejvýznamnější dirigenty v oblasti staré hudby patří Belgičan Phillipe Herreweghe. Dnes už se věnuje velmi široké hudební paletě od franko-flámské polyfonie až po pozdně romantická díla. Přesto se nasmazatelně zapsal do historie interpretace hudby 16. století, zejména nahrávkami se souborem *Collegium vocale Gent*. Nádherné provedení posledního díla Orlanda di Lassa, duchovních madrigalů z cyklu *Lagime di San Pietro*, nebo precizní provedení bělosobotních responsorií Carla Gesualda di Venosa, patří mezi nejlepší a dosud nepřekonané nahrávky ve svém oboru. Phillipe Herreweghe zanechal i výraznou stopu v provedení velkých barokních děl. Může nás každopádně těšit, že s Herreweghem v jeho komorních projektech úzce spolupracují dvě naše špičkové zpěvačky na poli staré hudby, Hana Blažíková a Barbora Kabátková.

1.2.3 Významní madrigalisté a interpreti benátského koncerta

První moderní specializovaný madrigalový soubor nalezneme opět v Anglii. Loutnísta Antony Rooley založil v roce 1969 madrigalový ansámbl a nazval jej *The consort of Musicke*. V něm se během několika desetiletí vystřídali skvělí zpěváci, například dnes už legendární Emma Kirkby, Paul Agnew či Andrew King. The Consort of Musicke můžeme popsat jako první soubor, který do interpretace madrigalové hudby vnesl čistotu provedení, precizní nakládání s disonancemi, a především výrazný ansámblový duch. Sólové tendence a ambice nebrání jednotlivým členům podřídít se celku, zároveň ale každý z nich dovede ukázat individuální emočně interpretační vklad. Jejich kompletní provedení Monteverdiho madrigalů či děl Scarlattiho a Lottiho už dnes esteticky trochu zestárlo, zejména co se týče

realizace afektové teorie a snad i v oblasti technické kvality záznamu. To nicméně nijak nesnižuje úlohu souboru v roli velice kvalitního průkopníka moderního pojetí ansámblové interpretace staré hudby.

Italské soubory se ve vokální staré hudbě vyskytují spíš vzácně. Tradice provozování renesanční a barokní hudby tam značně pokulhává za tradicí velké romantické opery. Přesto jeden soubor velmi výrazně promluvil do interpretační kultury madrigalové hudby. V roce 1984 provedl cembalista Rinaldo Alessandrini Cavalliho operu *La Callisto* se svým zbrusu novým souborem *Concerto Italiano*. V tomto souboru se objevili během jeho historie pozdější mistři madrigalových ansámbľů, kteří působili v nejlepších souborech Evropy. Například sopranistka Rosana Bertini, altistka Sara Mingardo, kontratenorista Claudio Cavina či basisté Daniele Carnovitch a Sergio Foresti. Přestože soubor začínal především u hudby raného baroka, jeho nejlepší nahrávky zachycují renesanční madrigaly. Zejména pětihlasé skladby Claudia Monteverdiho (1. – 5. kniha) snesou nejpřísnější kritéria. Oproti svým výše zmíněným anglickým kolegům přinesl soubor do této hudby tolik žádoucí italskou vokalizu včetně skvěle aplikované afektové teorie¹³. Patrně vrcholným dílem tohoto souboru je nahrávka skladeb Orlanda di Lassa, která nese titul *Villanele, Moresche e altre canzoni*. Obsahuje lehké čtyřhlasé villanely, včetně legendární obhroublé skladby Matona mia cara, dále doslova košilaté šestihlasé moresky, ale také ušlechtilé madrigaly na Petrarkovy texty, například pětihlasý skvost *Tutto il di piango*.

Jméno dalšího významného interpreta, gambisty *Jordiho Savalla*, už jsme zmínili. V roce 1987 kolem sebe v Barceloně soustředil skupinu umělců, ze kterých pak vznikl soubor *La Capella reial de Catalunya (Katalánská královská kapela)*. Spolu s dalšími svými soubory

¹³ Afektová teorie má svůj původ patrně již ve starém Řecku. Přiřazuje určité emoci určitou hudebně rétorickou figuru či výraz. Skladatelé konce 16. století tuto teorii definovali nově. Zejména vynikající zpěvák Giulio Caccini, působící ve *Florentské cameratě*, se této teorii velmi věnoval. Konkrétním slovům, která nesou určitou emoci, je zde přiřazena hudebně rétorická figura. Například figura „sospirans“, vzdychající, se aplikuje na velmi často užívané slovo v madrigalových textech „sospirare“. Rozdělením jednotlivých slabik slova s doporučeným nádechem mezi nimi vzniká zvukomalba zesilující význam slova. Zpěváci madrigalu či počínající monodie prostě na základě zápisu v notách hudebně zavzdychají. Jednotlivé afekty postupně přerůstají sebe sama do forem hudebních gest, hudební gesta se pak realizují v barokní pohybové gestice. *Stille rappresentativo*, tedy reprezentativní princip, jeden ze základních kamenů vznikající opery, je tak dokonán. Zpěvák na scéně reprezentuje svou postavu pohybem, maskou či kostýmem a hudebně rétorickým zpěvem, který zároveň doprovází případně volenými gesty. Podobná gesta bývají často k vidění u barokních soch. Jako pěkný příklad můžeme jmenovat galerii ctností a neřestí na hradě Kuks, jejíž autorem je barokní sochař Matyáš Braun. Každá ze soch je v pohybu a ve významném gestu, značícím její duševní rozpoložení. Podrobnější informace o afektové teorii lze nalézt v publikaci *Barokní afektová teorie* od Sylvie Georgievoy.

Le concert de Nation a Hesperion XXI. pak provozoval starou španělskou hudbu, ale i italskou hudbu kolem roku 1600. Jeho nahrávky madrigalů či památný videozáznam Monteverdiho Orfea si zaslouží pozornost. Dnes se soubor specializuje na exotickou historickou hudbu z různých koutů světa. Koncerty ozvláštňuje místními pěvci, originálními nástroji a neotřelou dramaturgií.

Pro posledního zástupce mezi významnými interprety této epochy se vrátíme do Anglie. V roce 1986 založil v Oxfordu Robert Hollingworth soubor s italským názvem *I Fagiolini* (fazolky), který se velmi rychle dostal mezi nejzajímavější interprety madrigalů i duchovní hudby z přelomu renesance a baroka. Soubor sdružuje přední evropské barokní sólisty, kteří ale dovedou skvěle pracovat v madrigalovém ansámblu. I Fagiolini nastudovali skvělé provedení madrigalové komedie Orazia Vecchiho *L'amfiparnasso*, které zaznělo i na festivalu Pražské jaro v roce 2005. Jejich filmový projekt, nazvaný *The full Monteverdi*, ve kterém zpěváci ze souboru v civilních soudobých interiérech zpodobňují milostné příběhy postav ze 4. knihy Monteverdiho madrigalů (1603), patří mezi pozoruhodné experimenty a našel odezvu i mimo publikum specializované na starou hudbu. Robert Hollingworth také provedl v rámci festivalu *Concentus Moraviae* čtyřicetihlasou mši Alessandra Striggia *Missa Ecce beatam lucem* v rámci workshopu s místními amatérskými zpěváky. Pozoruhodný počín přinesla také nahrávka benátských concert od Gabrieliho a Viadany s názvem *Italian Vesper 1612*, kde najdeme unikátní rekonstrukce částečně dochovaných děl.

1.2.4 Významní interpreti raně barokních skladeb

John Elliot Gardiner v roce 1964 založil *Monteverdi choir*, aby s ním mohl provést Monteverdiho nešpory v Cambridgi. Soubor si postupně vybudoval renomé a s instrumentálním souborem *The english baroque soloists*, se kterým úzce spolupracuje, se stal nejvýznamnější obchodní značkou v oblasti staré hudby, ale i mimo ni. Gardiner se sice nespecializuje jen na starou hudbu, ale právě v ní patří k největším legendám. Za spoustu vynikajících nahrávek jmenujme například provedení Monteverdiho nešpor v Benátkách v roce 1989, ze kterého vznikla v mnoha aspektech dosud nepřekonaná nahrávka a videozáznam pro firmu Deutsche Gramophon. Nebo krásné provedení sedmi postních kantát Dietricha Buxtehudeho *Membra Jesu nostri* pro stejnou firmu. Tento soubor s dirigentem

zmíníme i v kapitole následující, v oblasti vrcholného a pozdního baroka totiž Gardiner zanechal rovněž velmi výraznou stopu. Jeho komplet 4 velkých Bachových kompozic (Vánoční oratorium, Mše h moll, Matoušovy pašije, Janovy pašije) patří mezi to nejlepší i přes silnou a širokou konkurenci ostatních nahrávek. Pozoruhodný a ambiciózní projekt velkého světového turné s Bachovými kantátami včetně nahrávek sice jako celek nakonec ztroskotal, přesto po něm zůstala řada krásných hudebních snímků. Kdo se v životopise může pochlubit spoluprací s Johnem Eliotem Gardinerem, patří či patřil mezi světovou špičku. Může nás těšit, že mezzosopranistka Magdaléna Kožená má za sebou poměrně širokou spolupráci s tímto souborem právě na bachovském kantátovém repertoáru.

Vzhledem k rozmachu raně barokní hudby v Německu se v tomto období hlásí ke slovu také soubory z německy mluvících zemí. Soubor *Cantus Cölln* založil v roce 1987 vynikající loutnista Konrad Junghängel a těžištěm jeho zájmu se stal především raný protestantský repertoár (Schütz, Schein, Scheidt, Rossemüller, Weckmann, Buxtehude a další). Za zmínku stojí zejména krásná nahrávka madrigalů Heinricha Schütze, nebo Mariánských nešpor Johanna Rossemüllera. Patrně nejslavnější nahrávka sahá ale již do kapitoly vrcholného baroka. V roce 2007 vyšlo u firmy Harmonia mundi cd s několika ranými kantátami J.S. Bacha. V legendární kantátě BWV 106 přezdívané *Actus tragicus* dosahuje soubor Cantus Cölln neuvěřitelné interpretační suverenity a hudebního mistrovství.

Soubor *Collegium vocale Gent*, vedený Phillipem Herreweghem a soubory vedené Jordi Savallem patří se svými nahrávkami i do této kapitoly. Do diskografie s hudbou Heinricha Schütze přibyl aktuálně velmi ambiciózní počín. Syn evangelického kantora z Durynska Hans Christoph Rademann natočil v letech 2010-2018 kompletní dílo Heinricha Schütze se svým souborem *Dresdner Kammerchor*. Za použití aktuálních interpretačních trendů vytvořil ojedinělou řadu dvaceti nahrávek, ve kterých se podařilo udržet konzistentní kvalitu a technickou důslednost.¹⁴

1.2.4 Významní interpreti vrcholně barokních skladeb

Díla Bachova, Händlova či Vivaldiho patřila již před etapou poučené interpretace k poměrně častým titulům na koncertních pódii. Navíc se k Bachovi zejména v Německu vázala

¹⁴ Měl jsem možnost účastnit se jako zpěvák velké části projektu a už od počátků spolupráce jsem byl přesvědčen, že se podílím na události, která opět posouvá vývoj historicky poučené interpretace.

poměrně silná a staletým provozováním stabilizovaná interpretační představa. Německé chlapecké sbory¹⁵ provozovaly Vánoční oratorio či Matoušovy pašije tak často, že si současný německý divák stále nemohl zvyknout, že by se baroko mohlo provozovat i jinak. A dodnes zde panuje výrazné přesvědčení, že v pašijích je potřeba velký hudební aparát, sbor čítající ideálně 80 zpěváků, včetně chlapeckých sopránů a altů. S touto představou ale generace poučených interpretů nutně vešla do konfliktu. V radikalitě někdy až za rozumnou mezí celkem nedávno vznikaly nahrávky tříhodinových pašijí pouze s osmi zpěváky, tedy čtyřmi sólisty v každém sboru, kteří si zároveň rozdělili role pro sólové árie. Proto interpreti této hudební epochy čelili mnohem větší konkurenci a silnějšímu většinovému vkusu než například umělci věnující se rané polyfonii. Ale právě kvůli této hudbě patrně celé to veliké hnutí vzniklo. V něm vynikají již zmíněné hudební veličiny. John Elliot Gardiner se svými soubory, Phillipe Herreweghe, Jordi Savall či Konrad Junghänel. Na úsvitu nového porozumění barokním partiturám stál minimalista Joshua Rifkin, americký jazzman židovského původu, který proslul tezí, že všechny Bachovy skladby předpokládají provedení po jednom zpěváku do hlasu. Pro francouzskou hudbu vrcholného baroka se výrazně osvědčili *Les artes florissants* pod vedením Williama Christieho, nebo *Les musiciens de Louvre*, dirigovaní Marcem Minkowskim.

U nás zahájila poučenou činnost parta studentů teplické konzervatoře, která si od roku 1992 pod vedením Marka Štrýncla říká *Musica Florea*. Dnes už soubor experimentuje s originálním zvukem Dvořákových partitur a svou dominantní úlohu na poli hudby vrcholného baroka už dávno ztratil. Vysoký standard (především co se týče nahrávek nových Zelenkových děl) si udržuje soubor *Ensemble Inegal* pod vedením Adama Viktory, na poli komorní hudby zde už dlouhodobě působí *Collegium Marianum* pod vedením přední evropské flétnistky Jany Semerádové. V roce 2005 se v Praze kolem osobnosti Václava Lukse zformovaly soubory *Collegium 1704* a *Collegium vocale 1704*. Poměrně záhy si vytvořily zajímavé renomé a od roku 2009 je značka C 1704 nejen vůdčí na českém trhu, ale patří i mezi špičkové evropské soubory. Dnes soubor působí jako rozsáhlý kolos podobný

¹⁵ Knabenchor – institucionálně ukotvené chlapecké sbory, které se u významných protestantských chrámů už staletí věnují provozování liturgické hudby. Slavné jsou zejména drážďanský Kreuzchor, u Bachova lipského kostela Sv. Tomáše působící Tomanerchor, ale také například Regensburger Domspatzen či Toelzer Knabenchor a mnohé další.

západním hudebním institucím a patří mezi „luxusní české vývozní zboží“¹⁶. Je zván na přední evropské festivaly, jeho nahrávky vyhrávají prestižní ceny a spolupracuje se špičkovými sólisty.

Je zřejmé, že tento výběr předních souborů není a ani nemůže být kompletní či definitivní. Už dnes se na scéně formují soubory, které za rok mohou promluvit do estetického směřování v interpretaci staré hudby. A navíc výběr těch nejlepších vždy reflektuje určitý úhel pohledu, daný specializací a preferencemi toho, který tento výběr provádí. Přesto jsem si jist, že sledováním nahrávek a koncertů výše zmíněných těles může kterýkoli milovník staré hudby získat estetický ideál, ten tolik potřebný vnitřní nárok na zvukovou a interpretační kvalitu hudby, kterou chce provozovat či hodnotit. A koneckonců skrze zážitek blízký dokonalosti se v člověku zapaluje touha mít na podobných krásných projektech účast, nebo jeho poznání na poli hudby předávat dál a sdílet s ostatními. A právě tyto principy zakládají podstatu sbormistrovského řemesla.

¹⁶ Zde se přiznávám k nedostatečné objektivitě, protože jsem od roku 2005 kmenovým členem Collegia 1704 a od roku 2018 také spoluvůrcem některých jeho hudebních cyklů. Moje hodnocení souboru nicméně vychází z recenzí a komentářů druhých a nemá být skrytou reklamou.

1.3 Přínos hnutí historicky poučených interpretů

Měl jsem možnost položit otázku ohledně přínosu hnutí mnoha zajímavým evropským i českým muzikantům. A dostalo se mi odpovědí v různých rovinách. Konrad Junghängel, umělecký vedoucí souboru Cantus Kölln a pamětník téměř celého vývoje, v roce 2013 o fenoménu říká: *Z hlediska hudby můžeme rozhodně považovat za pozitivní, že dnes jsou rozdíly obou pojetí relativizovány a že někdejší tuhé doktríny v oblasti staré hudbě postupně ztratily svůj smysl a zmizely. Takzvané tradiční a historicky poučené přístupy se přiblížily a navzájem smysluplně ovlivnily. Velmi mne těší, když slyším, jak výrazně se proměnilo pojetí interpretace velkých světových orchestrů, když dnes uvádějí třeba Mozarta. S lítostí naopak pozoruji v oblasti staré hudby, že mnozí umělci nové generace už nemají žádnou potřebu vrátit se opravdově k pramenům. Ono to také není zdaleka tolik potřeba jako dřív. Během posledních let se totiž prosadil zvláštní způsob jakési „mainstreamové“ interpretace a dnes potkáte kreativní nebo inovativní přístup velmi vzácně. Obzvláště politováníhodné se mi ovšem zdá, že se nakonec z té hudební revoluce opravdu prosadilo zoufale málo. Když si přečtete programy a tematické řady velkých koncertních domů, zjistíte, že se v podstatě hraje stejný repertoár, který dominoval před 40 či 50 lety, tedy hlavně velké formy z období klasicismu a pozdního baroka. Stále ještě chybí dostatek důvěry od všech zúčastněných, od provozovatelů i publika, aby se na pódiích mohly objevit menší a zajímavé, ovšem méně konvenční hudební formy.*¹⁷

Optimističtěji vidí celou věc holandský sbormistr Peter Dijkstra v roce 2018, když na stejnou otázku odpovídá: *... během posledních desetiletí se tento autentický přístup (zřejmě rychleji než u vás v Čechách) rozšířil nejen mezi všemi specializovanými ansámby, ale krok za krokem i v tzv. pevných a tradičních hudebních institucích. A nejen v klasických orchestrech, ale i ve sborech, a nakonec přišla tato interpretace i do tradičních hudebních škol, takže „baroko barokně“ už dnes není dostupné pouze na specializovaných školách. Dnes už můžete tuto specializaci studovat na normální hudební škole v rámci bakalářského programu. A následně i ve velkých orchestrech vzniká poptávka po tomto stylu hraní, a tak se víc a víc tato hudební poloha rozvíjí a stává součástí naší hudební kultury. Ale na druhou*

¹⁷ Konrad Junghängel: *Začátky poučené interpretace byly velmi dobrodružné*. Harmonie: časopis pro vážnou hudbu a jazz. Praha, Muzikus, 2013/7 str. 6.

stranu i specializované soubory, jako Amsterdam baroque orchestra, se postupně institucionalizovaly a zařadily mezi tradiční hudební instituce. Vznikly v šedesátých letech jako protest proti establishmentu, v podstatě bez zázemí a subvencí pracovaly na koleně, ale dnes už jsou podporovány různými programy a také vnímány jako zásadní hráči na hudebním trhu.¹⁸

Z obou odpovědí je zřejmé, že „hnutí poučených“ ovlivnilo hudební scénu hned v několika rovinách. Především se změnil přístup oficiálních institucí ke staré hudbě. I velké filharmonické orchestry při interpretaci Mozartových symfonií berou existenci nového estetického pojetí v potaz, pokud nechtějí zůstat pozadu za rychle se vyvíjejícím vkusem publika. A hudební školy tento trend nakonec rovněž přijaly a nabízejí specializované programy se starou hudbou. Dále se podařilo objevit a nově prezentovat zapomenuté skladby a historii opomenuté skladatele. Interpretace renesanční a barokní hudby dnes není představitelná bez dobových nástrojů nebo jejich kopií. A konečně za přibližně 50 let vývoje už se podařilo vychovat generaci relativně poučeného publika, které novou estetiku souborů specializovaných na poučené provádění staré hudby přijalo za svou.

¹⁸ Peter Dijkstra: *Bachova Hudba plná milosti*. Harmonie: časopis pro vážnou hudbu a jazz. Praha, Muzikus, 2018/12, str.6.

1.4 Srovnání dvou nahrávek části Bachovy Velké mše h moll

Jak konkrétně vypadají tato nová estetická pravidla? Jak se projevila historická poučenost v konkrétních hudebních řešeních a situacích? Jako dobrý příklad může posloužit porovnání dvou nahrávek stejného hudebního materiálu, které od sebe dělí 25 let. Právě těch zajímavých 25 let, během nichž se odehrály významné změny v oblasti interpretace staré hudby. Oba snímky vznikly v provedení dirigentů, kteří byli a jsou považováni za špičky ve své oboru.

V roce 1974 natočil Bachovu Mši h moll Herbert von Karajan, dnes už legenda mezi dirigenty. Ke spolupráci si pozval své „dvorní“ sólisty, Gundulu Janowitz, Christu Ludwig, Petera Schreiera a Roberta Kernse. Vídeňský *Singverein* doprovází *Berlínská filharmonie*, kde Karajan dlouho jako hlavní dirigent působil a nechal zde nesmazatelnou stopu. Berlíňané dodnes přezdívací s úsměvem i respektem typickou budovu filharmonie „Cirkus Karajani“.

Druhá nahrávka je o 25 let mladší, vytvořil ji v roce 1999 Philippe Herreweghe, vlámský odborník na starou hudbu, který se stal legendou mezi interprety tzv. historicky poučené interpretace. Snímek vznikl ve spolupráci vokální a instrumentální složky souboru *Collegium vocale Gent*, sóla provedli Veronique Gens, Johanette Zommer, Andreas Scholl, Christoph Pregardien a Peter Kooy.

Pro srovnání jsem vybral úvodní část Credo, které je v Bachově mši pojmenováno jako *Symbolum Nicenum*, což nás odkazuje k samotnému vzniku textu v roce 325 po Kristu. V dnes anatolské Nikaji se tehdy sešel první koncil, na němž bylo potřeba rázně odpovědět na árijské učení, zde označené za herezi. Proto vznikl text, který jasně vymezoval pomocí sledu dogmat, jak křesťan má vnímat víru a jakým způsobem věří. Toto „Nikajské“, či „Nicejské“ vyznání pak přijala celá katolická církev. Vypustila z něj pouze závěrečnou pasáž, ve které si koncil doslova vyřizoval účty s árijci, tedy popisoval, co všechno v jejich víře vnímá jako herezi. Už od roku 325 tedy začíná text, který se mnohem později stal třetí částí menšího ordinária, slovy *Credo in unum Deum*, tedy *Věřím v jediného Boha*. Níže pro jednodušší představu přikládám přibližně polovinu hudebního materiálu Bachovy krásné osmihlasé polyfonie nad tímto starobylým textem.

Credo

Violino 1

Violino 2

SOPRANO 1

SOPRANO 2

ALTO

TENORE

BASSO

Continuo

Cre - - - do in u - num De - um, in u-num De - um

Cre - - - do in

[illegible]

11

u - - num De - um, in u-num De - - um, in u - - num De - um, cre - do, Cre - - - do in u - - num De - um, in u - - num De - um, in u-num De - - um, in u - num De - - - um, um, in u-num De - um, cre - - do in u-num De - um, in u - num De - De - - - - um, cre - - do in u-num De - - - um,

16

cre - do in u-num De - - um, in u - num De - - - um, cre - u-num De - um, in u-num De - - um, in u - num De - um, in u - num De - - num De - um, cre - do in u - - num De - um, cre - - do in u - - - um, in u - num De - - - um, cre - do in u-num De - um, cre - - do,

(attacca). Credo I je notováno ve čtyřpůlovém taktu alla breve, což opět odkazuje na starou polyfonii, ve které se používaly především noty brevis a semibrevis. Zároveň se tato anachronická notace stává důležitým interpretačním aspektem.

1.4.2 Stručný rozbor kompozice z hlediska obsahu a symboliky

Zkoumaná část tvoří v rámci Bachova díla zajímavou výjimku. Je to jediné Credo, které mistr kontrapunktu složil. A než tak učinil, studoval díla italských polyfoniků současných (Lotti, Caldara), ale i minulých (Palestrina), aby našel správnou inspiraci. Tato skutečnost, spolu s gregoriánským cantem firmem, průsvitnou instrumentací a čistou renesanční polyfonií (samozřejmě pozvednutou k výšinám Bachovým harmonickým i polyfonním géniem), to vše nás odkazuje k přesvědčení, že Bach zde vzdává hold staré hudbě a hlásí se k tradici velkých vokálních polyfoniků konce 16. století, podobně jako ve stejné době Zelenka ve svých responsoriích, Scarlatti ve svých madrigalech či Lotti ve svých Crucifixech.²⁰

Za zmínku stojí ještě jedna důležitá symbolická rovina. Bach zde zhudebňuje pouze text „Věřím v jediného Boha“. Všechny boží přívlastky (Otce všemohoucího, stvořitele země i nebes atd.) si nechává na část druhou, která je v ostrém kontrastu psána jako opulentní a bohatě instrumentované barokní concerto. Tímto odlišením Bach důmyslně znázorňuje oba zásadní principy pojetí křesťanské víry. Na jedné straně velmi osobního až niterného přihlášení se k víře v první větě a v první osobě (*Já věřím v Boha*), a na straně druhé mnohosti a rozkošatělosti nezměrného univerza, ke kterému se hlásím (*věřím v Boha, otce všemohoucího, stvořitele země i nebes, viditelného i neviditelného atd.*). Bach ostatně není sám, kdo tento dvojí rozměr vyznání víry zachycuje. Podobně lze interpretovat například Credo z *Lužanské mše D dur* Antonína Dvořáka s kontrastem sólových, konejšivě mateřských altů, a mohutného pléna ostatních hlasů sboru.

²⁰ Od roku 1700 sledujeme v dílech barokních mistrů poměrně velký sentiment směrem k vokálním formám pozdní renesanční polyfonie. Třeba Jan Dismas Zelenka kromě již zmíněných responsorií přepracoval díla Palestrinova, doplnil je o generálbas a barokní instrumentaci. Alessandro Scarlatti vydal v roce 1708 cyklus pětihlasých madrigalů, které sice počítají s generálbasem, ale obejdou se i bez něj. Podobných anachronismů najdeme v tehdejší hudbě velké množství. A netýká se to jen hudebních forem, ale i vnitřní kompoziční stavby, nebo třeba renesanční notace, která nás přímo odkazuje ke starým interpretačním postupům. Ty patřily v době baroka k obecně známým a sdíleným vědomostem. Například v pedagogické knize Johanna Josefa Fuxe *Gradus ad parnassum* nacházíme dokonalý rozbor Palestrinovy kompoziční metody, která je zde uváděna jako ideál vokální polyfonie.

1.4.3 Porovnání hudebních aparátů obou nahrávek

Jako nejjednodušší se jeví porovnat nejprve obě nahrávky v dobře měřitelných aspektech. Herbert von Karajan disponuje velkým sborem a početným orchestrem. V té době ještě neexistovaly soubory specializované na barokní hudbu, a navíc provedení „Hohe Messe“ patřilo do kategorie „velké oratorní dílo“. Podle toho také vypadá obsazení sboru a orchestru. Ve sboru napočítáme 15-20 zpěváků v každé hlasové skupině, orchestr má v podstatě romantickou sazbu, včetně 7 kontrabasů. Nahrávka je provedena v současném ladění, s komorním $a = 440$ Hz. Náročné partie první trubky jsou dostupné pouze pro instrument zvaný „Bachova trubka“, nebo také „bachovka“, která ale s Bachem má společné pouze to, že na ní lze Bacha zahrát. Rozhodně to není historický instrument nebo jeho kopie.

Druhá nahrávka už jen počtem působí mnohem komorněji. Collegium vocale Gent Philippa Herreweghe má ve sboru obsazení 5-4-4-4-4 (SSATB), v orchestru 5 primů, 4 sekundy, 3 violy, 2 cello a jeden kontrabas. Používá na místě trubek historické clariny, barokní hoboje, fagoty, barokní traversa²¹ a přirozený lesní roh, to vše v nejčastěji používaném barokním ladění $a = 415$ Hz.

Už jen z prostého porovnání počtů je zřejmé, jak se proměnilo provozování barokních partitur během již zmíněného čtvrtstoletí. Zatímco Karajan svým obsazením dává najevo, že za největší devízu velké mše považuje její šíři a velkolepost, Herreweghe vyzdvihuje především její polyfonickou plasticitu a flexibilitu. Je ale tento rozdíl nějak symptomatický? Nejedná se náhodou pouze o dvě různá, ale kvalitativně rovnocenná vyhodnocení jednoho díla dvěma špičkovými interprety? Kdo nebo co nám dává právo rozhodnout, která z nahrávek je historicky správnější? Abychom zodpověděli tyto časté a vtíravé otázky, musíme se pokusit o určitý ponor do barokní estetiky. Pomůže nám k tomu již zmíněný hudební nástroj, clarina, jejíž part u Karajana přebírá moderní trubka.

Na první pohled se zdá být zřejmé, že „historičtější“ akt provedeme, pokud hrajeme Bacha na starou, historicky doloženou clarinu. Na ni se hrálo za Bacha a mistr si její zvuk představoval, když své dílo komponoval. Ovšem ani tento argument nemusí být dostatečný. Dá se totiž hravě namítnout, jak ostatně mnozí posluchači a znalci hudby zcela vážně tvrdí: „moderní trubka má lesklejší zvuk, líp se ovládá, kdyby už byla v Bachově době vynalezena,

²¹ Traverso = dřevěná příčná barokní flétna.

určitě by Bach chtěl použít tuhle“. Tento argument nelze odbýt jen mávnutím ruky. My si dnes na jiných místech opravdu pomáháme technikou, kterou Bach k dispozici neměl. Při snaze o radikální autenticitu bychom museli svítit svíčkami, používat pouze varhanní pozitiv poháněný měchy či přicházet na provedení hladoví jako hudebníci z období baroka. A to nezmiňuji striktní respektování liturgické příslušnosti hudby ke svátkům během roku, případné vyhánění žen z ansámbků duchovní hudby a podobné projevy „autentičnosti“. Argument pro clarinu musíme hledat jinde. Nikoli v prostém faktu, že se na ni tehdy hrálo, ale spíše v jejím smyslu pro celkové vyznění díla. Oba nástroje, clarina i moderní trubka, patří do určitého estetického pojetí orchestru. Clarina se zrodila jako součást barokního ansámbku, který ještě neznal plošnou dynamiku²². Její zvuk není tak pronikavý a lesklý, jako u moderní trubky. Zato však dovede při správné artikulační práci působit jako jedna ze složek organického zvukového celku. Dovede zvukově dominovat, ale nekryje plošně zbytek ansámbku. Moderní trubka se oproti tomu vyvinula ve výraznou zvukovou dominantu romantického orchestru, který je stavěn pro velké dynamické i zvukové plochy, pro extrémní zvukové kontrasty. A trubka právě zde naplňuje svou úlohu, jako světlý, signální a výrazný element velkých kompozic. Oba nástroje patří do jiného estetického světa. Budeme-li chtít popsat rozdílnost těchto světů přirovnáním, můžeme s jistotou licencí říci, že barokní hudba se podobá grafické kresbě tenkou tužkou a romantickou hudbu můžeme připodobnit barevné kompozici, namalované velkorysými tahy širokého štětce. Moderní trubka v barokním orchestru tedy působí jako široká barevná plocha umístěná doprostřed grafického obrazce. Aby její účinek nebyl na kompozici devastující, musíme zvětšit obsazení orchestru, rozšířit zvuk sboru a kvůli jednomu neautentickému nástroji zcela měnit koncepci interpretačního

²² Plošná dynamika, stejně jako jednotný zvuk a jednotné smyky orchestrálních skupin, jsou až doménou orchestrů na počátku klasicismu. První experimenty jsou zaznamenány v Mannheimu, také díky J.V. Stamitzovi. Oproti tomu barokní idea orchestru je spíše ansámblová. Každý je tak trochu sólista ve svém vymezeném poli v orchestru. A to platí i u těch největších provedení. J.J. Quantz, skladatel a flétnista, který se účastnil provedení korunovační opery *Costanza e fortezza* na pražském hradě, píše ve své knize *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, že toto představení patřilo k tomu největšímu, co se v dějinách hudby odehrálo, jedním dechem ale dodává, že očekávané individuální výkony nejlepších hráčů Evropy (houslista Tartini, cellista Veracini, hornista Conti či basista Zelenka) si člověk v příliš velkém obsazení vůbec nemohl vychutnat.

přístupu. Nejvíce je tím zasažena lehkost výrazu a virtuosita rychlých běhů, které jsou zrovna u Bacha zcela zásadní součástí produkce²³.

Pro definitivní argument ohledně obsazení Bachových vokálně-instrumentálních děl můžeme jít přímo ke zdroji. Karl Hochreither ve své studii s názvem *Zur Aufführungspraxis der Vokal-Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs* píše: Ohledně Bachova ansámblu jsme velmi dobře poučeni; jeho „Krátký, avšak zcela nutný koncept správného zajištění duchovní hudby“, psaný radě města Lipska 23.8.1730, nám jasně ukazuje jeho situaci a jeho interpretační představy. Zde si můžeme přečíst, že „...*ke každému pěveckému sboru je třeba mít nejméně 3 sopranisty, 3 altisty, 3 tenoristy a stejně i basisty, aby v i případě indispozice bylo možno provádět dvojsborová moteta*“. Ohledně obsazení orchestru máme také jasný návrh: Bach požaduje 2 až 3 první houslisty, 2 až 3 druhé houslisty, dva první violisty, dva druhé violisty, dvě violoncella a jeden violon. Dva až tři hoboisty dle charakteru skladby, jednoho či dva fagotisty, 3 trumpetisty a jednoho hráče na tympány. Dohromady to znamená orchestr o cca 18 hráčích a sbor ideálně o 12 zpěvácích. Tento poměr, tedy 3:2, zmiňuje Bach jako nejsprávnější. Dále v tomto textu nacházíme také zmínku o tzv. koncertním principu: „...*zpěváci musí být rozděleni do dvou skupin, jakožto „koncertisté“ a „ripienisté“*“²⁴. *Koncertistů je právě tolik, kolik hlasů má sborová skladba, ripienistů musí být nejméně osm, nejlépe tedy do každého hlasu dva.*“²⁵

Z výše zmíněných doporučení zcela jasně vyplývá, že Bach si představoval velmi komorní ansámbl. Dokonce o trochu menší, než je aparát, který na své nahrávce používá

²³ Zažil jsem toto dilema ve Stuttgartu, kde desítky let pod vedením legendy Helmuta Rillinga působil věhlasný soubor Bach-collegium Stuttgart a sbor Gaechinger Kantorei. Rilling provozoval Bacha konzervativně, v soudobém ladění a=440 Hz a s moderními instrumenty. Dokonce takto vydal s odstupem několika let dvakrát kompletní řady všech Bachových kantát, což můžeme dodnes považovat za pozoruhodný výkon. Vysloužil si dokonce laskavě myšlenou přezdívkou „továrna na Bacha“. Když maestro soubor v roce 2013 opouštěl a předal správu Hansi Christophu Rademannovi, konkurenční tlak specializovaných souborů s historickými instrumenty donutil nového šéfa postupně přestavět celý aparát. Bylo zřejmé, že v případě takto zavedené a velkou setrvačností trpící instituce tento proces není vůbec jednoduchý. Účastnil jsem se posledního vánočního provedení Bachova Magnificat na moderní nástroje a Rademann při soukromém rozhovoru velmi otevřeně přiznal, jak těžké je dosáhnout barokní flexibility, když musíte angažovat moderní trubky. Dodal, že vzhledem k tomu musí rozšířit orchestr, adekvátně zvětšit i sbor a flexibilita zejména v rychlejších tempech a koloraturách tím velmi trpí. Jinými slovy: volba moderních instrumentů znamená automatický handicap na cestě za aktuálním interpretačním ideálem staré hudby.

²⁴ Tento princip je velmi podobný formátu instrumentálního koncerta grossa, kde se střídají skupiny soli a tutti. Koncertisté přednášejí sólové a ansámblové pasáže, ripienisté (z italského ripieno = výplň) se k nim přidávají na sborově zamýšlených plochách.

²⁵ Hochreither, K. *Zur Aufführungspraxis der Vokal-Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs*.

Phillipe Herreweghe, a diametrálně odlišný, než kterým v roce 1974 disponoval Herbert von Karajan.

1.4.4 Porovnání času a tempa obou skladeb

Další z měřitelných veličin je čas, který odráží odlišnosti v tempech obou nahrávek. Zde nás může velmi překvapit, že Karajanovo Credo I trvá 2'48'', zatímco provedení o 25 let mladší, realizovaná představa Phillipa Herrewegha, trvá pouhou 1'55''. Tato disproporce ale není charakteristická pro celé pojetí obou nahrávek. V jiných pasážích naopak Karajan dovede zvolit a udržet velmi rychlé tempo, čímž odpadá argument, že doba se za čtvrtstoletí zrychlila a interpretační přístup na to reaguje. I proto fakt, že se dva výrazní interpreti takto diametrálně liší v přístupu k jednomu konkrétnímu tempu, zaslouží jistě pozornost a pokus o vysvětlení.

Bachův zápis je notován ve čtyřpůlovém taktu s předpisem „alla breve“. Pro Karajana to znamená pojmout celou část dirigentsky na 4 doby, protože romantické pojetí „alla breve“ znamená jednoduše dvakrát rychleji. Místo základní čtvrt'ové noty tedy volí základní puls podle půlové noty. Místo na 8 čtvrt'ových diriguje na 4 půlové doby. Výsledek zní jako pompézní široká polyfonie s těžce krácejícím basem. Jednotlivé citace chorálu jsou tak dlouhé, že jejich melodické vyznění nelze udržet v celku.

Herreweghe má oproti Karajanovi bohaté zkušenosti s provozováním starší hudby. Z renesanční i barokní literatury zná ještě jiné pojetí „alla breve“. Původní význam tohoto tempového označení totiž znamená „podle noty brevis“. Jinými slovy, jednu dobu tvoří jedna nota brevis, nota celá, což zde u Bacha při čtyřpůlovém zápisu znamená dvě dirigentské doby na jeden takt. A protože Herreweghe ví²⁶, že Bach zde píše anachronickou polyfonii s renesančním cantem firmem, volí tedy základní puls na dvě celé noty, což celou kompozici oproti Karajanovi zcela proměňuje. Krácející bas se rozeběhne lehkým krokem, chorální citace v dlouhých notových délkách jsou řešitelné na jeden dech a tím získává skladba i na pružnosti a přehlednosti. Místo těžké a barevné plochy Karajanovy zde máme odlehčenou polyfonní grafiku s přehlednou strukturou.

²⁶ S tímto pojetím alla breve se setkáváme velmi často v renesanční hudbě, ale i v barokních duchovních kompozicích Antonia Lottiho, Domenica Scarlattiho či Antonia Caldary, což jsou právě katoličtí tvůrci, u nichž Bach čerpal inspiraci pro svoje jediné Credo. Herreweghe mnohé tyto skladby provedl či zaznamenal na CD.

Snad právě v tomto porovnání nacházíme již poměrně důraznou dílčí odpověď ohledně smysluplnosti poučené interpretace. Bez znalosti původních významů hudebního předpisu můžeme podstatu díla zcela přehlédnout či minout.

1.4.5 Porovnání ladění obou nahrávek

Nemůže nás překvapit, že Karajanova nahrávka vznikla ve standardním a univerzálním ladění s komorním a (440 Hz). Vzhledem k tomu, že ani neměl k dispozici jinou variantu, je jeho volba logická. V roce 1974 téměř nikdo nepoužíval barokní ladění, neexistovaly pro něj instrumenty a zpěváci s ním neměli žádnou zkušenost. Navíc se používalo technicky dokonalé temperované ladění, což zejména při nakládání s durovými a mollovými terciemi hudbu opět vzdalovalo historickému estetickému ideálu a dnes se ve staré hudbě na profesionální úrovni vůbec nepoužívá.

Oproti Karajanovi má už Herreweghe k dispozici kompletní instrumentář barokních nástrojů, od clarin přes barokní hoboje, historické fagoty, dřevěné příčné flétny až po smyčce se střevovými strunami. Proto jeho orchestr ladí v nejčastěji používaném barokním ladění s tónem a ve výšce 415 Hz., tedy o půl tónu nižším než Karajan. Krom toho se nejedná o ladění temperované, které dnes najdeme na většině klavírů, ale o nejčastěji používanou variantu vrcholně a pozdně barokního ladění v německém repertoáru, zvanou podle jejího tvůrce *Werckmeister* ²⁷.

Mohlo by se zdát, že rozdíl půltónu nečiní žádnou podstatnou změnu, natož pak drobné odchylky v terciích uvnitř akordů. Ale to můžeme tvrdit, dokud si provozování obou variant nevyzkoušíme například jako zpěváci. Půltónový, pro běžného posluchače nerozpoznatelný rozdíl, se stává rozhodujícím faktorem pro většinu zpěváků ve sboru. Bach se totiž při psaní vokálních partů příliš nezabývá pěveckým pohodlím. Interpretace sborových partů h moll

²⁷ Hudební teoretik konce 17. století Andreas Werckmeister vymyslel systém ladění, které nahrazovalo doposud používané ladění středotónové. Tzv. *středotón*, používaný hojně v hudbě 17. století, totiž při ladění upřednostňoval tóniny s nízkým předznamenáním. Pokud na cembalo laděné ve *středotónu* zahrajete například kvintakord *Fis dur*, ozve se velmi falešný souzvuk, protože tón *Fis* je laděn jako nízká durová tercie v D dur a tón *Ais* je laděn jako vysoká mollová tercie (B) v g moll. Velká tercie *Fis-Ais* (vlastně B) je zde tedy příliš velká a kvintakord nikdy nemůže ladit. Akord *Fis dur* se nicméně ve vrcholném baroku velmi často používal, a i proto se teoretici snažili tyto rozdíly nějak „temperovat“, aby se tóniny i za cenu mírného rozladění v rámci tolerance lidského vnímání navzájem přiblížily. Nejprve docházelo k temperování nerovnoměrně, což je i případ systému Werckmeister, nakonec došlo k temperování rovnoměrnému, což je případ ladění na moderním klavíru. Více o typech ladění například v článku Gann, Kyle: *An introduction to historical tuning*, <https://www.kylegann.com/histune.html>.

mše tak patří mezi technicky nejnáročnější práci vůbec. Sbor hraje ve velkolepé kompozici zcela zásadní úlohu a Bach nedává zpěvákům příliš prostoru na oddech. A konečně, většina hlasů se pohybuje převážně ve svrchních přechodových oblastech rejstříků a ten pultón rozdílu znamená často hranici mezi realizovatelností a nerealizovatelností dvouhodinového díla v hlasové pohodě až do konce ²⁸. Tato zkušenost platí určitě pro první soprán, tenor i bas. Krom toho uvnitř díla najdeme mnoho míst se ztišenými a odhalenými individuálními nástupy, pro které varianta moderního ladění znamená interpretační obtíž ²⁹. Proto tedy ten zdánlivě nicotný pultón může mít rozhodující účinek a mnozí zpěváci, pokud jsou pozváni na projekt, kde se má provozovat takhle velké dílo v moderním ladění, z toho důvodu prostě odmítnou.

Když shrneme výše uvedené rozdíly, zjistíme, že Karajanovo řešení získává už v čistě měřitelných aspektech tři nevýhody. Moderní nástroje si vynucují větší obsazení orchestru, což má vliv i na větší obsazení sboru. Větší obsazení sboru pak neumožňuje dostatečně plastické provedení rychlých pasáží hudby. Navíc ve vyšší poloze je sbor nucen k mnohem většímu technickému úsilí a ztrácí část interpretační lehkosti už jen kvůli ladění. Všechny tyto aspekty se nakonec podepisují zcela zásadně na flexibilitě a artikulačních možnostech Karajanova provedení. Tedy na disciplínách v podstatě neměřitelných, ale pro estetický dojem posluchače naprosto zásadních.

1.4.6 Rozdíly v aspektech artikulačních

Zde se dostáváme se na poměrně nejistou půdu. Mnohá z tvrzení, která mluví ve prospěch barokního přístupu, mohou být zpochybněna. Zkusme však v této oblasti názorových soudů a osobního vkusu sledovat některé pevné body, o které můžeme estetické hodnocení opřít.

²⁸ Existují i dramatictější příklady. Händlův žalm Dixit Dominus, napsaný v roce 1709 v Římě, patří mezi nejkrásnější autorova díla. Händel jej však přizpůsobil římskému ladění, které bylo už od dob Palestriny přibližně $a=396$ Hz, tedy o celý tón níže než dnešní komorní a . Skladba je tedy notována velmi vysoko a v moderním ladění téměř neřešitelná. Dokonce i většinové barokní ladění $a=415$ Hz pro některé soubory nepřipadá v úvahu, poněvadž je to stále příliš vypjaté. Proto se i na velmi renomovaných nahrávkách setkáme s laděním „originálním“, tedy $a=396$ Hz.

²⁹ Druhé imitační provedení části *Et incarnatus* píše Bach pro tenory jako sestupný kvintakord s úvodním tónem *Fis1*. Tenor nastupuje v pianu do ztišeného doprovodu a sám. V roce 2004 jsme prováděli *h moll* mši pod vedením německého dirigenta Rolfa Becka na moderní nástroje a v moderním ladění. Nástup tenorové skupiny se pro nás stal traumatickým místem, protože se nikdy nepovedlo celé skupině zazpívat v pianu vstup alespoň uspokojivě. Maestro po nás i při koncertě metal zuřivé pohledy, ale to místo bylo jako zakleté. Později, když jsem zažil provozování *h moll* mše v barokním ladění, nikdy tento problém nenastal.

Především si všimněme pojetí skupiny basso continuo³⁰, která znamenala základní stavební kámen barokní hudební stavby. Existuje oblíbené hudební pořekadlo, že „basa tvrdí muziku“. Pokud jej rozšíříme na všechny basové nástroje, zjistíme, že toto tvrzení platí v barokním orchestru dvojnásob. Rytmicko-harmonickou energii barokní skladby totiž opravdu tvoří basové nástroje, v případě této nahrávky varhanní pozitiv, violoncella a kontrabasy. Znamená to ale, že Bachovo slavné *Credo I* nemohou basové nástroje hrát melodicky, s rozšiřováním tónů a romantickým vibratem. Musí respektovat svoji úlohu, tedy tvoření rytmicko-harmonického kontrapunktu k jednotlivým citacím gregoriánského chorálu. A když nahlédneme do partitury, zjistíme opravdu, že basová linie se odlišuje od ostatních. Jejím úkolem není tvořit polyfonii, ale „běžet“ od jedné harmonické funkce k další. Tedy v případě Karajana důstojně kráčet, v případě Herreweghově zlehka klusat. Tato vnitřní energie, elastický pohyb harmonizujícího basu, stojí v základech hudebního myšlení celé epochy. Důstojenství Karajanových kontrabasů, které krásně, virtuózně a za použití vibrata prozpěvují linii krácejícího basu, se od Bachovi ideje vzdaluje tím více, čím dokonaleji se mistrům svého řemesla daří.

Dalším z aspektů, který nás okamžitě upoutá, je způsob provedení chorálních citací. Karajan zřejmě nezná estetiku gregoriánského chorálu, protože jeho sbor zpívá forte s akcenty na každé slabice chorální linie. Tedy i na těch v latině nepřízvučných, což vede při hustotě Bachovy sazby nevyhnutelně poměrně záhy k velkému hluku a nepřehlednosti. Z této změti pak tu a tam vyčnívá nástup či akcent hlasu, který je právě ve vypjaté poloze. Každopádně ale nejsme schopni zaznamenat genialitu osmihlasé polyfonie, protože většina z přediva prostě zanikne.

Herreweghe chorál dobře zná a jeho zpěváci mají za sebou velké zkušenosti se starší hudbou, kde se s chorálním cantem firmem pracuje naprosto běžně. Vzhledem k rychlejšímu tempu drží jednotlivé citace pohromadě, navíc jsou akcentovány v souladu s interpretací latiny pouze přízvučné slabiky: **Cre**-do in **u**-num **De**-um, přičemž akcent na první slabice slova unum je upozaděn, protože obě krajní slova mají větší význam. Když všechny hlasy tento postup dodrží, při poslechu zažíváme náhle magický moment podobný pohledu na

³⁰ Pro komplexnější informace o termínu basso continuo viz kapitulu 3.4.2.

dobrou grafickou kresbu. Zesílením některých čar a upozaděním jiných náhle vstoupíme z dvojrozměrné plochy do prostoru se třemi dimenzemi.

Těžko dnes můžeme rozhodnout, jak velikou část rozdílu obou nahrávek máme klást za vinu vývoji interpretačního ideálu v čase a kolik z něj je dáno rozdílným hudebním pojetím obou dirigentů. Jisté ovšem je, že Karajanova estetika by na dnešním trhu nemohla obstát. Zůstává přijatelnou pouze pro ty, kteří existenci progresivního estetického pojetí nemohli či nedovedli vzít v potaz. Většina velkých institucí, které se v Evropě věnovaly barokní hudbě, byla pod tlakem konkurence nucena postupně se přizpůsobit. Snad jen ty nejtradičnější, jako třeba Drážďanský Kreuzchor, zůstávají ve svých stoletími potvrzených kolejích. Ale i zde se objevují neklamné příznaky nových časů, jako třeba použití historické nástrojů, a definitivní proměna estetiky se zdá být pouze otázkou času.

2 Vymezení základních interpretačních problémů

Každý, kdo se někdy pokoušel sestavit ansámbl či sbor a provést nějaké dílo, musel se utkat s různými interpretačními problémy. Některé s nich jsou ale specifické právě pro historickou hudbu. V této kapitole jsou nastíněny obecně. Jejich výběr pochází od Gottholda Frotschera³¹ a je tématicky přizpůsoben této práci. V dalších kapitolách se jim pak text věnuje v souvislosti s konkrétním obdobím či hudebním materiálem.

2.1 Obsazení

Otázka obsazení musí být zodpovězena dávno předtím, než samotný proces zkoušení nastane, pokud ovšem nehodláme použít soubor, který existuje soustavně. Ale i v tom případě se je nutné se ptát, jak obsadit jednotlivé hlasy konkrétní partitury. Jiné obsazení přísluší skladbě Gillauma Dufaye s chorálním cantem firmem v dlouhých notách a třemi pohyblivými hlasy, jinak obsazujeme pětihlasý madrigal, vrcholnou polyfonii římského slohu, nebo dvousborová moteta J.S. Bacha. Většina staré hudby byla komponována pro ansámbl, a nikoliv pro smíšený sbor, jak ho známe od 19. století. A pokud už máme k dispozici velký smíšený sbor, je potřeba dobře zvážit, jakou hudbu pro něj vybrat. V rámci staré hudby existuje materiál vhodný pro velký sbor, méně vhodný, ale také hudební materiál, který aplikováním ve velkém sboru spolehlivě zbavíme důležitých estetických kvalit. Na jedné straně budeme sledovat ideální obsazení různých skladeb, ale také aspekty, které nám pomohou přiblížit běžný dnešní amatérský sbor estetickému ideálu staré hudby.

2.2 Ladění a transpozice

Problematiky ladění jsme se dotkli již v porovnávání dvou nahrávek skladby Johanna Sebastiana Bacha. Závazné a univerzální ladění představuje v dějinách hudby relativní novinku. V období renesance existovala celá škála různých ladění, což dokazuje naladění různých dochovaných dechových nástrojů. Navíc tonální ukotvení renesančních skladeb

³¹ Frotscher, G. *Aufführungspraxis alter Musik*.

nebylo závazné, transpozice představovala naprosto běžný postup při interpretaci. Důležitější než fixní tónina skladby³² byla pro skladbu její polyfonní struktura.

V období baroka už začínáme vnímat symboliku tónin a také výrazná evropská centra s rozlišnými laděními. Ve chvíli, kdy modální systém ustupuje harmonické větě, transpozice začíná být problematická. Můžeme transponovat v rámci půltónů podle toho, jestli provozujeme benátskou či římskou hudbu, ale transpozice o kvartu, v renesanci patrně nejběžnější, už v barokní hudbě nemá místo, což se pokusíme podložit argumenty v kapitole věnované právě tomuto problému.

2.3 Práce s textem

S textem se pracuje při provozování staré vokální hudby hned v několika rovinách a souvislostech. Nejprve už při samotné *spartaci*³³, kdy je nutné podložit pod noty chybějící fragmenty textu. Pak samozřejmě při hledání správné fonetické varianty různých mutací latiny, nebo staré francouzštiny, italštiny, němčiny a angličtiny. A nakonec při hledání hudebně rétorických figur, tedy při propojování částí textu s adekvátním hudebním výrazem. Všechny těchto rovin se na konkrétním materiálu dotkneme, různým variantám výslovnosti latiny pak věnujeme jednu kompletní kapitolu.

2.4 Tempo a metrum

Dílčí party renesančních skladeb neznají žádné tempové předpisy a používají pouze dvě varianty základního metra. Sudou pomalou variantu a rychlejší lichou variantu. Pojem dirigent se v té době ještě v hudbě vůbec nevyskytoval, tempo, nebo lépe řečeno taktus, udával zpravidla krajní ze zpěváků. Fakt, že se v notách neobjevuje žádné tempo, nám sice

³² Tóninou zde myslíme modus. V české odborné literatuře najdeme poměrně běžně spojení „modální tónina“, které mohou někteří muzikologové vnímat jako oxymóron. Modalita totiž stojí k tonalitě v určitém smyslu v protikladu. Běžná jsou řešení jako modální stupnice, řada, škála. Proto se ve své práci citlivému spojení modální tónina raději vyhnu. Teprve po roce 1600 se v rámci dur-mollového systému dá hovořit o tonalitě. Tehdy se také začínají utvářet charakterové vlastnosti tónin tak, jak je vnímalo baroko. Více v kapitole o interpretaci barokní hudby.

³³ Termín *spartace* se používá u hudby, která v originálních tiscích neexistuje v partitūře, nýbrž v separovaných partech. To se týká veškerého materiálu až do raného baroka. Spartování znamená tedy soupis jednotlivých hlasů do jedné partitūry.

na jedné straně dává výhodu velké volnosti, na straně druhé ale riskujeme, že při nedostatečně fundované volbě tempa můžeme být ideálu hodně vzdáleni.

Barokní hudba přináší již mnohem více tempových i metrických variant a předpisů. Italské názvosloví se začalo utvářet právě tehdy. Přesto jsou i barokní skladby proti romantickým relativně chudě označené. Kapitola týkající se metrických vztahů a volbě tempa slouží k tomu, abychom se v základních pravidlech zorientovali. A pokud už budeme tato pravidla porušovat, abychom to činili vědomě a z nějakého jasného a podstatného důvodu.

2.5 Dynamika

O dynamických značkách platí u renesanční hudby totéž, co o tempových označeních. Jednoduše v originálech nejsou. Plošná dynamika s crescendem či decrescendem všech zúčastněných, jak ji známe od klasicistního pojetí hudby, prostě v té době v hudbě neexistovala. A už vůbec ne dramatické dynamické kontrasty, jak je známe z romantických či moderních partitur. Ovšem pokud budeme vnímat dynamiku jako vývoj energie prostupující celou skladbu, jako zprávu o kumulaci a uvolnění energie hudebního výrazu, tak samozřejmě můžeme najít i uvnitř renesanční skladby mnohé indicie, jak s dynamikou naložit.

Baroko pracuje s dynamikou již mnohem viditelněji. Přítomnost harmonické věty ukazuje zřetelněji, jak s dynamickým plánem naložit, a skrze ni je nám navíc estetika barokní hudby mnohem blíží. Nové, poměrně pravidelné formy začínají nést i pravidelné dynamické struktury. Pěkným příkladem může být třeba barokní fuga.

2.6 Artikulace

Možná nejdůležitější tajemství správné interpretace staré hudby spočívá v artikulaci, tedy ve způsobu, kterým modelujeme nejmenší fragmenty hudby. Jak nakládáme s notami s tečkou, jak rozpohybujeme koloraturu, jak akcentujeme klíčová slova a jak k nim dotváříme hudební gesta. Krom toho barokní hudba si s sebou nese už mnohé specifické artikulační figury, včetně způsobů, jak part dotvářet ozdobami či improvizací. Ve francouzské barokní hudbě jsou tyto různé ozdoby značeny. Partitura J.B. Lullyho s námi ohledně artikulace

komunikuje velmi čile pomocí spousty podivných znamének, jejichž význam je dobré znát, pokud nechceme být za amatéry či dokonce břídíly. U italské hudby naopak často nenajdeme vůbec nic, ale ozdoby a improvizace nad notami jsou i zde samozřejmostí. Pokud bychom hráli jen čistý zápis, odsuzujeme tím často dílo do kategorie právem zapomenutých. Když ale naroubujeme na strohý part dobovou zdobnou artikulaci, dílo ožije a zabarví se. Pozoruhodné svědectví přináší v tomto ohledu partitura Monteverdiho Orfea z roku 1607. U nejslavnější árie, kterou se snaží ubohý pěvec uprosit Cháronovo srdce (ten ale srdce nemá), aby jej přeplavil přes řeku Styx, nacházíme dva různé party sólového hlasu. Ten první je strohý, ten druhý (který se vždy používá) naopak plný melismat, řadových staccat a kouzelných ornamentací. Z tohoto unikátního a pro pochopení barokní hudby klíčového příkladu vidíme, jak daleko stojí zápis barokní melodie od konečné podoby interpretace. V prvním řádku najdeme strohý, jednoduchý zápis, ve druhém pak způsob virtuózní interpretace dle dobového nakládání se sólovým partem doprovázené monodie. Ve třetím řádku pak můžeme sledovat basso continuo, které však ještě u Monteverdiho není doplněno o čísla. Variabilita interpretace se tak ještě umocňuje. Za povšimnutí stojí také, jak se oba party vztahují k basovému hlasu. První varianta až na malé výjimky respektuje teoretickou harmonizaci basu. Oproti tomu virtuózní a ornamentální transkripce vytváří s basem časté harmonické anticipace, průtahy, apoggiatury a další disonantní elementy, které umocňují vášnivou zpověď milence, jehož milá přebývá kdesi za řekou v říší stínů.

Pos - sen - te spir - to

Pos - sen - te spir - to

e for - mi - da - bil nu - me

e for - mi - da - bil nu - me

me sen - za cui far pas - sen - za cui far pas -

99

sag - gio a l'al - tra ri - va

sag - gio a l'al - tra ri - va

al - ma da cor - po sciol - ta in - van

al - ma da cor - po sciol - ta in - van

103

van pre - su - me.

pre - su - me.

Obrázek 2 Úvod árie Orfea ze třetího dějství stejnojmenné opery od Claudia Monteverdiho, kde je patrné srovnání jednoduchého zápisu vokálního textu a jeho interpretační ornamentální podoby, převzato z www.cpdl.org.

2.7 Instrumentální složka

Hledání hudebního tvaru se týká především vokální hudby, ale i zde hrají poměrně zásadní roli instrumenty. V období renesance patřilo jejich použití v rámci vokálních skladeb k běžné hudební praxi. Jejich hlasy nejsou notované, ale s určitostí víme, že se používaly. Například podle dobového vyobrazení Mnichovské kurfiřtské kapely.



Obrázek 3 Hans Mielich: *Orlando di Lasso mit der bayerischen Hofkapelle zu München*

Maestro Lassus sedí u cembala a celý vokálně-instrumentální ansámbl vede. Kolem vidíme různé violy da gamba i violy da braccio³⁴, loutny, dulciány³⁵, cinky³⁶, pozouny, flétny a další nástroje. V partiturách Lassových ovšem ještě nenajdeme ani instrumentální party, ani zárodek bassa continua pro cembalo. Zkoumání dobových muzikologických svědectví, tzv. traktátů o hudbě, vede dnešní hudebníky k přesvědčení, že instrumenty už od rané

³⁴ Viola da gamba se při hře držela mezi koleny či na koleně, vždy svisle (gamba = it. noha), viola da braccio naopak vodorovně u krku jako housle, v ruce (braccio = it. paže).

³⁵ Dulcián vývojově přímo předchází fagot, jeho zvuk je méně uhlazený, eso se strojkem není připevněno ke straně basové roury, nýbrž je shora zasunuto do hlavice nástroje.

³⁶ Cink neboli cornetto patří neodmyslitelně k hudbě pozdní renesance a raného baroka, pak se z hudby postupně vytrácí bez nějakého následovníka. Je to dřevěný dechový nástroj potažený kůží, s nátrubkem velmi podobným tomu, který se používá u trubky. Zvuk nástroje je průrazný, ale barevně melancholický, podle některých připomíná člověk jeho smrtelnost.

renesance působily v ansámblech vokální hudby. Někdy hrály stylem *colla parte*³⁷, jindy nahrazovaly hlasy, které zrovna při produkci chyběly. Některé skladby vrcholné renesance již naznačují, které hlasy byly míněny pro zpěváky a které napsal autor pro nějaký či později i konkrétně vypsany hudební nástroj.

S barokem se role instrumentů ve vokálních skladbách výrazně rozšířila. Především zde figurují konkrétně vypsané složky skupiny basso continuo. Postupně se přidávají linie, které se od těch vokálních technicky či rozsahem odlišují a jsou určeny vlastnostech konkrétních hudebních nástrojů. S obrovským rozvojem především houslařské práce³⁸ vzniká instrumentální hudba, která respektuje a naplno využívá jejich vlastnosti a technické možnosti.

³⁷ *Colla parte* znamená doslova „s partem“, míněno tedy vokálním. Pro větší pestrost provedení se v některých pasážích vokálních skladeb přidávaly instrumenty k hlasům a posilovaly jejich party. Tato technika se zejména v duchovní hudbě zachovala až do klasicismu. Například v tzv. velké mši c moll od W.A. Mozarta najdeme tři pozouny psané *colla parte*, konkrétně se sborovým altem, tenorem a basem.

³⁸ Právě z počátku baroka pochází vůbec nejlepší housle z cremonských dílen Guarneri a Stradivari.

3 Formulace interpretačních aspektů v jednotlivých kapitolách

Interpretační problémy staré hudby nelze pojmenovávat paušálně pro celé období renesance a baroka. Jsou to příliš dlouhé etapy a s příliš mnohotvárnými kulturními elementy. Například estetika rané hudební renesance má s vrcholným madrigalem konce 16. století pramálo společného. Ještě více to platí o rozdílech mezi raným barokem a jeho pozdní etapou. Cavalliho nešpory z roku 1656 mají zcela jiné interpretační řešení než třeba Zelenkova Missa votiva z roku 1739. Proto je na místě učinit už výše definované rozdělení na pět kapitol, které jsou uvnitř relativně stylově a interpretačně homogenní. Každá z nich je opatřena stručnou charakteristikou a dvěma kontrastními hudebními příklady, na kterých jsou detailně doporučeny interpretační postupy.

3.1 Franko-vlámská škola v 1. – 3. generaci (od Dufaye po Josquina)

3.1.1 Charakteristika období a stylu

V kapitole první, která zahrnuje 1. – 3. generaci franko-vlámské školy, se formují principy renesančního moteta a cyklické mše³⁹, navíc zde nacházíme velkou spjatost s gregoriánským chorálem, ať už jako se součástí skladby v nezměněné podobě, nebo v podobě cantu firmu v dlouhých notových délkách, který vytváří jakousi ústřední linii polyfonického přediva skladby. Krom duchovních hudebních forem zde zaznamenáváme významný rozvoj světského chansonu. V první generaci se objevují zejména skladatelé Guillaume Dufay, Gilles Binchois a Charles Busnois, ve druhé pak Johannes Ockeghem, Loiset Compère či Alexander Agricola, ve významné třetí generaci registrujeme jména jako Heinrich Isaac, Jacob Obrecht, Pierre de la Rue, Antoine Brumel, Jean Richafort a samozřejmě muže patrně ze všech Franko-vlámů vůbec nejslavnějšího, Josquina Desprez.

Hudba této doby se mírně podobá ušlechtilé vědecké disciplíně. Její hlavní kvalita netkví v kráse zpěvu, ale v dokonalosti polyfonního systému. Skladatel nepočítá s výrazně

³⁹ Cyklická mše představuje relativně nový formát, ve kterém skladatel používá pro všechny části mešního ordinária (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei) shodný hudební materiál a jednotlivé části liturgie tak uzavírá pod tematický oblouk. Speciálním a velmi častým případem této mše je mše parodická, ve které si skladatel za scelující hudební materiál vybírá již vytvořené skladby. Například vlastní moteto, vlastní chanson, cizí moteto či cizí chanson, později i madrigal.

školenými, natož italským belcantem opatřenými hlasy⁴⁰. Uvnitř polyfonie navíc není místo na dlouhé a klenuté melodie, imitace zpracovává většinou spíše krátké motivy. V typickém franko-vlámském motetu je každému textovému oddílu či verši přisouzen jeden imitační celek. Když se imitace skrze lokální vrchol vyčerpá a zklidní, přichází jeden z hlasů či jejich skupina s novým tématem na následujícím textovém základě. Zpracování mešního ordinária má z hlediska tektoniky totožnou podobu, rozdíl spočívá pouze v textu. Vzhledem k používání církevních modů celá franko-vlámská hudba tíhne k melancholii a velmi dobře se hodí k lamentacím, responsoriím či textům připomínajícím věčnost. Tuto hudbu jsem se pokusil charakterizovat v jedné reportáži z koncertního turné po belgických a holandských festivalech.

V kraji, odkud tato hudba pochází, v nekonečné rovině protkané vodními kanály, kde buď prší, nebo vítr od moře žene vlhký vzduch, jsou kontury života neustále tak nějak rozpité. Nad ranními mlhami se na nebi rýsují šipkovité linie táhnoucích hus, volavky posedávají na lukách či na smutečných vrbách. Nad věčnou rovinou vyrůstají věže starých gotických staveb. Jsou jich stovky a každá z nich by u nás patřila mezi architektonické skvosty. V těch omšelých chrámech dnes už sídlí jen ticho nad vznešenými náhrobky starých a zapomenutých králů. Franko-vlámská hudba kdysi zhmotnila něco, co už dávno v žebrovích a klenutých obloucích přebývalo. Její krása čerpá z úsvitu moderní evropské civilizace a svírá v sobě věčnost tak, jako gotické oblouky svírají vzdušné a pyšně vysoké sloupy katedrál.⁴¹

3.1.2 Tóniny, ladění a transpozice v renesanční hudbě

První zkušenost s renesanční partiturou dnes obvykle interpret učiní v podobě vícehlasé partitury, opatřené takty, často doplněné o mnohočetné předznamenání, plošnou dynamiku či dokonce dynamické značky k jednotlivým hlasům a tónům, jako je sforzando, messa di voce a podobně. Bohužel jsou všechna tato interpretační doporučení jsou pouze vyjádřením názoru vydavatele s různou a těžko odhadnutelnou validitou. V renesanci se nepoužívaly žádné dynamické značky, žádná složitější předznamenání (od jednoho křížku a jednoho *b* výše), nejsou zde takty a tisk not se realizoval v separovaných partech, partitury renesanční

⁴⁰ Kult sólového zpěvu přišel až s madrigaly a operou na počátku 17. století. Barokní belcanto ještě neexistuje

⁴¹ Svoboda, Č., *Jestliže je sobota, musíme být v Amsterdamu*, Harmonie: časopis pro vážnou hudbu a jazz. Praha, Muzikus, 2016, č.9.

hudba nezná. Originální tisk či správně provedená renesanční partitura s interpretem komunikuje mnohem méně, než jak jsme zvyklí z hudby pozdější či soudobé. Skladatelé se soustředili na současnost a nedbali o přesné zachování hudebního tvaru. První výrazný pokus o důsledné zaznamenání interpretačních informací nacházíme až u Monteverdiho, který ve svém Orfeovi (tiskem 1607) zanechává poměrně jednoznačný návod, jak s celým dílem i jeho jednotlivými částmi při provedení zacházet. Krom toho hudba renesanční také stojí na jiném principiálním základu než hudba po roce 1600. Polymelodický styl má svá pravidla, která se od těch tonálních poměrně liší. Znalost těchto pravidel považoval renesanční autor či interpret za samozřejmost, a proto necítil potřebu se o nich rozepisovat. My jsme dnes ale v jiné situaci.

3.1.3 „Tóniny“ v renesanční hudbě

Renesanční vokální polyfonie má stále ještě modální základ, dur-mollový systém tonalit se prosadil až po roce 1600. Pro charakter skladby je mnohem důležitější její modus, než její konkrétní tonalita (předznamenání) nebo výška. Symbolika tónin a jejich různé využití, jak je známe z baroka, nemá ještě v renesanci žádnou platnost. Neplatí rovněž, že mollové mody jsou a priori smutné a durové veselé. V následující tabulce lze najít i velký rozptyl v náladách, které teoretici v různých dobách jednotlivým modům přisuzovali.⁴²

Modus			
	Guido d'Arezzo (asi 991–1050)	Adam Fulda (1445–1505)	Gioseffo Zarlino (1563–1590)
dórský	vážný	jakýkoli pocit	trochu smutný
hypodórský	smutný	smutný pokorný,	plačtivý
frygický	mystický	prudký	žalostný
hypofrygický	harmonický	jemný	milostný
lydický	šťastný	šťastný	přináší radost
hypolydický	zbožný	zbožný	zbožný a plačtivý
mixolydický	andělský	mladický	lascivní a veselý
hypomixolydický	dokonalý	znalý	něžný a líbezný

⁴² Podrobněji viz: Georgieva, S.: *Barokní afektová teorie*.

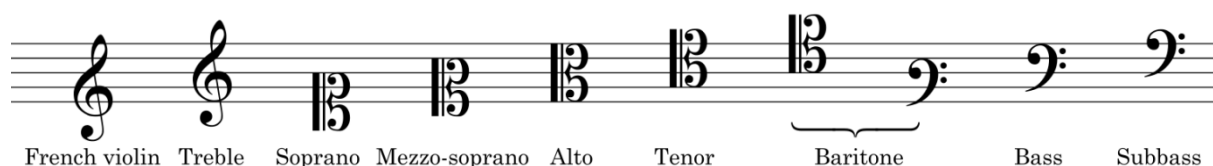
3.1.3.1 Transpozice a jejich smysl

Z předchozího textu vyplývá, že konkrétní tónorod skladeb není určující, což je i umocněno nejednotnou výškou tónů v rámci Evropy. Historické zkoumání sice ukazuje, že variabilita různých ladění nebyla tak velká, jak se někdy předpokládá⁴³, nám ale každopádně tato tonální variabilita pomáhá řešit některé interpretační problémy. Skladby jsou obvykle psány v jednoduchých tóninách, pokud v partituře najdeme více než dva křížky, nebo dvě *b*, jedná se o transpozici vydavatele not, která obvykle má za účel přiblížit skladbu současnému obsazení sboru či ansámblu. Absolutní výška skladeb není pevně závazná, neboť naladění v různých místech se liší a navíc transpozice (nejčastěji o kvartu) představovala běžnou dobovou praxi. U některých měst známe historicky poměrně jasně výšku tónu *a*, můžeme tedy již předem počítat s problémy, pokud interpretujeme skladbu napsanou pro ono město. Dobře zdokumentovaný příklad je Řím, kde se od rané renesance až po pozdní baroko psaly skladby velmi vysoko, což bylo způsobeno nízkou výškou tónu *a* = cca 395 Hz. Všechny výše uvedené souvislosti nám umožňují řešit konkrétní renesanční partitury velmi variabilně. Mimochodem, uplatnění této variability patří mezi zákonitosti historicky poučené interpretace. Je zřejmé, že hudebníci to činili právě tak. Skladba byla zkrátka interpretována na základě dostupných možností. Chybějící hlasy mohly být běžně nahrazeny instrumenty. Při nácviu lze různé transpozice porovnávat a najít tu, která sboru zní nejlépe. Renesanční tvůrce ještě nezná interpretační závaznost a dokončenost romantických děl. Zápis ještě neznamena zákon, označení a uchopení věcí není pevné, nýbrž vágní, vládne zde krása a estetika improvizace.

3.1.3.2 Staré klíče

Ve starých tištěných notách se pro vokální hlasy téměř vůbec nepoužíval g-klíč. Všechny hlasy jsou obvykle psány v dnešních „violových“ c-klíčích, pouze bas je tištěn v f-klíči, který ale nutně nemusí být na dnes známém místě. Celá škála dostupných klíčů vypadá následovně:

⁴³ Haynes, Bruce, *A History of Performing Pitch*.



Číst noty opatřené starými klíči nebo ze separovaných hlasů je pro dnešního interpreta obtížné. Někdy se ale stane, že jiná partitura není dostupná.⁴⁴ Pokud se má sbor či ansámbl naučit zpívat z historických c-klíčů, je dobré zanést do partů opory, které mimo běžně používaný klíč zpěvák postrádá. Například je velmi prospěšné vyznačit si v partu půltóny. Další studijní čas pak zabere adaptace na jinou vizuální polohu, a tudíž i horší intonační opory. Sopránové party jsou ve starých klíčích notovány o tercii výš než v dnešních g-klíčích, tenorové pak o sekundu výš. Nejtěžší transpozice připadá na alt. *Altus* značí ve staré polyfonii vysoký mužský hlas, a tudíž je notován o tón níž, ale ne od altového g-klíče, nýbrž od současného tenorového, o oktávu níže položeného g-klíče, ke kterému se připisuje malá osmička. Ale pokud se sboru podaří zazpívat polyfonní madrigal ze separovaného hlasu se starým klíčem, znamená to, že si zpěváci osvojili dovednost, která jim pomůže při interpretaci jakékoli další hudby, zejména v oblasti rychlého čtení partu, ale i obecné sborové inteligence a citlivosti.

3.1.3.3 Ladění a posuvky, *Musica ficta*⁴⁵

Teorie a způsob přirozeného ladění, které bychom měli používat při interpretaci staré hudby, se dost liší od dnešního ladění temperovaného, které známe z klavíru. Zjednodušeně řečeno, všechny půltóny nejsou (na rozdíl od klavíru) stejně velké. Durová tercie má být měkká⁴⁶, klademe ji do ostře vybroušené kvinty nízce, mollová tercie má být vysoko. Podobnou zkušenost má houslista, který ladění tercií mění podle toho, jestli jej doprovází klavír, nebo např. smyčcový ansámbl. Tento fakt komplikuje samozřejmě ladění starých klávesových

⁴⁴ Kdysi jsme v malém ansámblu studovali Lassův pětihlasý madrigal na Petrarkův text *Tutto il di piango*. Krásný a inspirativní historický tisk, vyvedený ve starých klíčích jsme prostě nemohli přepsat. Přes počáteční obtíže jsme skladbu zvládli a zjistili přitom, že staré klíče učí člověka mnohem bystřeji intonovat. Jakmile se totiž zpěvák nemůže spolehnout na vizuální ukotvení tónů, musí mnohem lépe okolní hlasy poslouchat.

⁴⁵ *Musica Ficta* (hudba fiktivní) označuje historickou praxi, která se přibližně od konce 12. století do roku 1600 zabývá používáním posuvek, které porušují pravidla jednotlivých modů. Jejím opakem je pak *Musica Recta* (hudba pravá, či pravidelná), která modální principy zcela respektuje. Více lze k problematice najít například v publikaci Margaret Bent z roku 1972 s názvem *Musica Recta and Musica Ficta*.

⁴⁶ Například při ladění akordu A dur od a1, které má frekvenci 440 Hz, přirozená velká tercie c#2 se nachází na frekvenci 550 Hz, zatímco v rovnoměrně temperovaném ladění na frekvenci 554,365 Hz.

instrumentů. Pokud má ladič cembala naladěný čistě kvintakord g moll s vysokou mollovou tercií na tónu *b*, nemůže nikdy čistě naladit kvintakord Fis dur, protože zde místo tónu *b* je tón *ais* a ten v tomto akordu hraje roli durové tercie, která má být níž a měkčí. Zejména proto bylo použití tónin s více než jedním *b* nebo jedním křížkem až do roku 1600 vzácné. Při ladění se totiž jednoduché tóniny upřednostnily, v těch složitějších se nehrálo. Fis dur zněla v renesanci i v baroku na cembalu velmi falešně a zřejmě tento fakt se stal také jedním z původců barokní symboliky tónin. Baroko používalo akord fis-ais-cis jako symbol něčeho nerovného, zlého či rovnou ďábelského.

Velké téma renesanční hudby spočívá ve správném používání posuvek. V modálním systému platila pravidla o vedení melodie, která se dochovala v podobě melodické stupnice moll. Pokud tato pravidla skladatel respektoval, vznikaly mu v případě protnutí dvou protichůdných melodií na společném tónu nelibé souzvuky. Například ve stoupající melodii v jónském modu G proti notě *fis* v ten samý okamžik zazněl tón *f* v melodii klesající. Tato prudká disonance naprosto nekoresponduje se současnou představou o čistotě renesanční hudby. Praxe, zvaná *Musica ficta*, tento problém řeší a podobné příkrostiti připouští. Posuvky byly v renesanci zřídka jasně naznačeny, počítalo se s tím, že povědomí o dobové praxi postačí, aby člověk zpíval tón správně. Proto jsou tyto disonance běžné, u skladeb Thomase Tallise jsou dokonce explicitně požadované, a to z důvodu zvýšení emočního náboje klíčových míst skladby. Dobrý vydavatel obvykle označuje posuvky od autora k notám, a posuvky, které v originálu nejsou, ale lze je předpokládat, pak nad notovou osnovou. Při radikální aplikaci této teorie může vzniknout od originálu pozoruhodně odlišný posluchačský zážitek.⁴⁷

3.1.4 Metrum, tempo a dynamika renesančních skladeb

V záležitostech metra, tempa a dynamiky v hudbě 15-16. století čelí dnešní interpret hned několika zásadním problémům. Originální party nejsou opatřeny taktovými čarami, na mnoha místech tak vzniká nejistota, zda se jedná o metrum sudé či liché. To se logicky odráží i v partiturách. Výjimkou nejsou pasáže, kde se uvnitř dvoudobého metra nachází latentní

⁴⁷ Názorný příklad uvádí na své nahrávce mešního ordinária Alexandra Agricolý soubor *Huelgas ensemble*. Jeho sbormistr, Paul van Nevel, patrně největší specialista v oboru, notuje první Hossana, tedy součást části Sanctus, bez realizace principu *Musica ficta*. Po skončení Benedictu při repetici stejného hudebního materiálu naopak aplikuje zmíněnou praxi radikálně. Kompozice zní naprosto nově, spíše se podobá extrémním polohám madrigalů Carla Gesualda di Venosa nebo hudbě 20. století.

třídobý takt. Tempo skladby nikdy není označeno tak, jak jsme zvyklí dnes. Vydavatelé se někdy pokoušejí anachronicky zanést tempová označení i sem, ale estetika vokální polyfonie opatřená italským názvoslovím působí nepatřičně. K tempovým označením jako *adagio* či *grave* se totiž v barokním názvosloví váže i určitý afekt, nálada či rovnou rytmický charakter věty. Což jsou ale právě vynálezy z počátku 17. století, které v předbarokní hudbě logicky nemají své opodstatnění. A konečně poslední z obtíží; dynamické značky v renesančních originálech rovněž chyběly. Navíc se často jedná o hudbu polyfonní, ve které plošné dynamické označení nemá smysl, protože každý z hlasů se může nacházet v jiném stadiu své linie, nemluvě o tom, když některý hlas zrovna mlčí úplně.

Pro všechny výše zmíněné problémy existují poměrně jednoduchá řešení. V renesanční hudbě se setkáváme v podstatě pouze se dvěma variantami metra. S pomalým dvoudobým, které se značí obvykle alla breve, a rychlejším třídobým, které může být zapsáno buď jako třícelý takt, nebo jako takt třípůlový. Obě metrické struktury neznamenaají nicméně dvě různá tempa, jedná se pouze o dvě různé variace jednoho jediného tempa, které se nazývá *tempo ordinario*, tedy jakési správné, pořádné tempo. Hudba té doby nezná úlohu sbormistra, zpěvák, který řídí ansámbl, udává prostými pohyby ruky pouze *taktus*, tedy ukazuje základní metrický puls. A v rámci jednoho jeho gesta se odehraje buď jedna dlouhá nota, nebo tři krátké. Jinými slovy, jeden celý rychlý třídobý takt se rovná polovině taktu dvoudobého (značeného obvykle alla breve). Přitom základní délku jedné doby volíme variabilně tak, aby hudba zněla přirozeně, měla v sobě klid. Často můžeme vzít za orientační bod při volbě tempa nejrychlejší rytmické figury. Tempo samozřejmě ovlivňuje charakter skladby, naznačuje, zda je duchovní či světská, zda je teskná či jásavá. Až v poslední fázi renesance začaly experimenty s variováním temp, zejména po objevech florentské cameraty a vzniku doprovázení monodie. Vznik nových hudebních forem si posléze vynutil i změnu výrazových prostředků, včetně postupného vytváření tempové škály.

Při nakládání s dynamikou je potřeba postupovat opatrně. Hudba renesance zdaleka nepoužívala tak velkou škálu dynamických odstínů, jak to známe a očekáváme od hudby dnes. Skladby byly většinou komponovány pro malý ansámbl zpěváků, kterému nutně chybí dynamická hloubka velkého sboru či orchestru. Krom toho v polyfonii užijeme jen zřídka plošnou dynamiku, tedy označení vztahující se na všechny hlasy zároveň. Pracujeme s ní zejména tam, kde dochází k nějakému opakování (princip echa, či naopak zesílení a

potvrzení při opakování), nebo tam, kde hlasy zazní v homofonní sazbě. Použití homofonie často signalizuje, že dotyčnou část chtěl autor zvýraznit, zpřehlednit a ukázat na text. Může to znamenat forte, vrchol skladby, ale stejně se může jednat o uklidnění a ztišení dosud roztržitého polyfonního přediva, tedy piano.

Vedle dynamiky plošné musíme mít na paměti ještě dynamiku dílčí, která se váže k jednotlivým hlasům vokální polyfonie. Zejména linie, které mezi sebou směřují k disonanci, vedeme dynamicky k těmto „energetickým uzlům“ a pak nahromaděnou energii rozvádíme, uvolňujeme. A také dynamika samotných vokálních linií má vliv na kvalitu hudby. Klíčová slova a slovní přízvuky jednotlivých linek by měly z přediva skladby vystupovat, nezávisle na ostatních hlasech. Také tím vzniká plasticita a hloubka hudební interpretace polyfonního díla.

3.1.5 Jean Mouton – *Nesciens Mater virgo virum*

Při výběru příkladů jsem se snažil, aby vybrané skladby vystihovaly většinový či typický princip příslušné hudební etapy. Pro dobu rané franko-vlámské polyfonie je typické vícehlasé moteto a také francouzský šanson. Duchovní hudbu zde zastupuje nádherné osmihlasé moteto Jeana Moutona *Nesciens Mater virgo virum*. Osmihlasá mariánská antifona ukazuje, jak velmi Franko-vlámové dbali o symetrii a matematický rozměr svých skladeb. Jedná se vlastně o důsledný kánon, ve kterém dvojice hlasů nastupují v kvintové imitaci po dvou taktech. Spodní sbor tedy celý zpívá fakticky o kvintu níže než ten vrchní. Skladbu je možno vnímat jako dvojsborovou, jak ostatně naznačuje i níže přiložená ukázka spartace, ale mnohem spíše se jedná o magickou zvukovou hru objímající celý prostor. Výrazný matematický vzorec skladby kupodivu nikterak nebrání kráse a posluchačské jímavosti díla. Text komentuje zrození Božího syna z panny Marie.

I když muže nepoznala,

Matka Panna bez bolesti porodila

spasitele světa.

Těž krále andělů

sama Panna kojila

z hrudi, již nebesa naplnila. ⁴⁸

⁴⁸ Překlad Č. S.

Nesciens mater

Edited by Timothy Symons

Jean Mouton
(before 1459-1522)

Resolutio

MEAN 1

MEAN 2

ALTO

TENOR 1

TENOR 2

TENOR 3

TENOR 4

BASS

6

MI

M2

A

TI

T2

T3

T4

B

Ne - sci - ens ma -

Ne - sci - ens ma -

Ne - sci - ens ma -

Ne - sci - ens ma -

Ne - sci - ens ma - ter, ne -

Ne - sci - ens ma - ter

Ne - sci - ens ma - ter vir -

- ter, ne - sci - ens ma - ter vir -

- ter vir - go

- ter vir - go vi - rum

- ter vir - go vi -

. sci - ens ma - ter vir - go vi - rum

vir - go vi - rum pe - pe - rit

go vi - rum

vir - go vi - rum

11

M1: - go vi - rum pe - pe - rit, pe -

M2: vi - rum pe - pe - rit si - ne do - lo - re, si - ne

A: pe - pe -

T1: rum pe - pe -

T2: pe - pe - rit, pe - pe - rit

T3: si - ne do - lo - re, si - ne do - lo -

T4: pe - pe - rit

B: pe - pe - rit

16

M1: - pe - rit si - ne do -

M2: do - lo - re,

A: - rit si -

T1: rit si - ne do - lo - re,

T2: si - ne do - lo - re sal - va -

T3: re, do - lo - re

T4: si - ne do - lo -

B: si - ne do - lo - re, pe - pe - rit

Obrázek 4 Jean Mouton – Nesciens Mater, převzato z www.cpdl.org

Obsazení skladby je možno řešit po jednom do hlasu, ale kompozice dobře zní i ve větším počtu zpěváků. Zpěváky můžeme rozestavit do dvou sborů ve stylu benátského koncerta a oddělit tak hlasy zvané *canon* od hlasů označených *resolutio*. Ale jako mnohem účinnější pro posluchačský zážitek se jeví rozestavení do kruhu ve velkém prostoru, které uvede do pohybu kompletní akustickou dispozici kostela. Skladba není psána jako souboj dvou skupin (concerto), ale spíše jako magické proplétání několika vrstev polyfonie.

Pokud bychom chtěli dílo transponovat, nemáme moc možností na výběr. Snad jediné o velkou sekundu výše, což posune hlasy označené jako T2 a T3 trochu blíže altové poloze, soprány ponechá ještě stále pohodlně dostupné a u ostatní hlasů se dostupnost nijak zásadně nezmění.

Puls skladby zakládá jedna půlová doba, v originále jsou notové délky v mensurální notaci dvojnásobné. Taktování se tedy odehrává *alla breve*, dle noty brevis, v dnešní notaci odpovídající graficky notě celé. Skladba má zasněný charakter a z hlediska harmonie působí velmi staticky. Tempo rozhodně nemusí být rychlé, i vzhledem k předpokládanému prostorovému řešení skladby. Přesto by případný dirigent neměl rezignovat na dvoupůlové řešení polyfonie. Artikulace skladby není výrazná, jednotlivé party jsou prosty afektů. Forma kánonu v duchovní hudbě té doby odkazuje na jakési mantrické opakování a věčné prohlubování zážitku. Dynamický vývoj není příliš výrazný, cílem skladby je obklopit posluchače pocitem věčnosti a klidu, snad i důvěry, která se nejlépe váže k mariánské symbolice.

3.1.6 Josquin Desprez – Mille regretz

Jako světský protějšek Moutonova eposu jsem vybral slavný Josquinův chanson *Mille regretz*. Jedná se o přehledné čtyřhlasé dílko, ve kterém Josquin typicky pracuje s dvojhlasými sekvencemi, které dodávají skladbě na intimitě. Skladba byla ve své době často parodována⁴⁹. Text chansonu se velmi dobře hodí k franko-vlámskému hudebnímu stylu a jistě není náhodou, že většina chansonů zhudebňuje smutné či melancholické texty. Zvolený frygický modus definuje tíživou atmosféru a lkavé postupy v paralelních sextách ji ještě umocňují.

⁴⁹ Parodovaná zde neznamená zesměšňená. Skladatelé její hudební materiál používali pro své skladby, ať už s podobným zaměřením (Gombert), nebo v rámci mešního ordinária (Morales).

Tisíckrát lituji, že vás musím opustit a vzdálit se od vaší milované tváře.

Strašlivě mě sužuje smutek a bolest a zdá se mi, jako bych se blížil ke konci svých dní.⁵⁰

Mille regretz

SATB a cappella

Josquin Des Prez
(c. 1440-1521)

Soprano (SUPERIUS)
Mil - le re - gretz de vous ha - ban - don - ner

Alto (CONTRATENOR)
Mil - le re - gretz de vous ha - ban - don -

Tenor (TENOR)
Mil - le re - gretz de vous ha - ban - don -

Bass (BASSUS)
Mil - le re - gretz

Et d'e - lon - ger, Et d'e - lon - ger vos - tre fa -

-ner Et d'e - lon - ger, Et d'e - lon - ger vos - tre fa -

-ner Et d'e - lon - ger

Et d'e - lon - ger vos - tre fa -

⁵⁰ Překlad Č. S..

-che a - mou - reu - se; J'ay si grand dueil et pai - ne
 -che a - mou - reu - se, vos - tre fa - che a - mou - reu - se; J'ay si grand dueil et pai - ne
 vos - tre fa - che a - mou - reu - se, J'ay si grand dueil
 -che a - mou - reu - se, vos - tre fa - che a - mou - reu - se; J'ay si grand dueil
 dou - lou - reu - se Qu'on - me ver - ra brief mes jours
 dou - lou - reu - se Qu'on me ver - ra
 et pai - ne dou - lou - reu - se Qu'on me ver - ra
 et pai - ne dou - lou - reu - se Qu'on me ver - ra
 def - fi - ner, Qu'on me ver - ra brief mes jours
 brief mes jours def - fi - ner, Qu'on me ver - ra brief mes jours
 -ra brief mes jours def - fi - ner, brief mes jours def - fi - ner, brief mes jours
 brief mes jours def - fi - ner, brief mes jours
 def - fi - ner, brief mes jours de - fi - ner, brief mes jours def - fi - ner.
 def - fi - ner, brief mes jours def - fi - ner, brief mes jours def - fi - ner.
 def - fi - ner, brief mes jours de - fi - ner, brief mes jours def - fi - ner.
 def - fi - ner, brief mes jours de - fi - ner, brief mes jours def - fi - ner.

Obrázek 5 Josquin Desprez - chanson *Mille regretz*, převzato z www.cpd.org

Renesanční chanson představuje aristokratickou zábavu pro vybranou společnost. Jeho intimní vyznění přikazuje volit jako první a nejlepší variantu po jednom do hlasu, ideálně s kontratenorem zajišťujícím altový part. Pokud skladbu dáme zpívat sboru, bude to pořád krásný Josquin, ale kousek z jeho intimity se vytratí. Skladba se nicméně hodí pro jakoukoli sestavu, můžeme ji i libovolně transponovat.

Skladba je psána v měkkém dvojdobém metru (*alla breve*), při obsazení po jednom do hlasu v podstatě ani nepotřebuje dirigenta, dokonce ani udávání taktu jedním ze zpěváků. Dynamika se odehrává v souladu s položením hlasů, zřejmé to je zejména u posledních dvou zhudebněných závěrečného textu. Skladba k závěru usíná a uklidňuje se, Josquin proto v poslední repetici volí nižší polohu u všech hlasů než u té předposlední.

Skladba je sice předepsána a *capella*, ale renesanční praxe nabízela i u chansonů různé interpretační varianty. Třeba zahrát celý chanson např. ve flétnovém konsortu by znělo velmi krásně. Text by se sice ztratil, ale nálada zůstala. Nabízí se i kombinace, například vokální a instrumentální složky, kupříkladu soprán se třemi různými mutacemi violy da gamba apod.

3.2 Vrcholná renesance (od Verdelota po Victoriu)

3.2.1 Charakteristika období a stylu

Druhou etapu renesanční polyfonie lze popsat jako období, kdy Franko-vlámové po překročení Alp vzbudili spící italskou hudebnost a ze spojení těchto dvou kulturních fenoménů vzešly konkrétní plody. Zároveň je potřeba sledovat zajímavé osobnosti jinde v Evropě. V Anglii dva velké mistři polyfonie (Thomas Tallis, William Byrd), nabízí se několik významných španělských jmen (Cristobal de Morales, Francisco Guerrero) a v druhé polovině 16. století rovněž stojí za zmínku první němečtí skladatelé (Hans Leo Hassler, Michael Praetorius). Avšak hudební těžiště této epochy stále patří skladatelům 4. generace (Nicolas Gombert, Phillipe Verdelot, Jacob Arcadelt, Cipriano de Rore, Adrian Willaert či Jacobus Clemens non Papa) a 5. generace (Roland Lassus, Giaches de Wert, Phillipe de Monte) franko-vlámské školy. A vedle nich Italům, zejména v rámci Římské školy (G.P. Palestrina, Giovanni Croce). Korunou a pomníkem celému období vokální polyfonie se nakonec stalo dílo Tomáše Luise de Victoria, který sice pocházel ze španělské Avilly, ale většinu života tvořil v Římě a jeho dílo tak můžeme rovněž řadit do Římské školy.

Všichni tito skladatelé zanechali za sebou obrovský hudební odkaz, který zdaleka není kompletně probádán. Pozoruhodná tvůrčí plodnost velkých autorů jako Lassus (přes 2000 děl), Palestrina (přes 100 mší, kolem 1000 dalších děl) či Phillipe De Monte (1200 madrigalů, 40 mší a 300 motet) nám dnes připadá jako z jiného světa. Stylová rozmanitost a počínající zvukomalba Lasso, ušlechtilé a klenuté linie Palestrinova kontrapunktu či neuvěřitelné kompozice pro 40 hlasů od Alessandra Striggia a Thomase Tallise navždy zůstanou zázrakem umění, podobně jako obrazy a sochy Michelangela či Leonarda. Nad všemi ale svým způsobem ční nepřilíš rozsáhlé duchovní dílo Tomáše Luise de Victorii, které psala ruka vedená hlubokou vírou a geniální cit pro vokální linie. Už v době vzniku si jeho skladby podmanily tehdejší svět. S jeho odchodem skončila velkolepá éra hudebních titánů, svým způsobem také skončila doba hudební ušlechtilosti. Italové definitivně převzali vládu od Franko-vlámů.

3.2.2 Giovanni Pierluigi da Palestrina – Missa Papae Marcelli

Za první příklad dobře poslouží část Kyrie z nejslavnější mši Palestrinovy, *Missy Papae Marcelli*. Jedná se o šestihlasou polyfonii římského typu, která vznešeně a důstojně dokládá autorovo výjimečné mistrovství.

Podle historických pramenů zaměstnávala v době Palestrinově Sixtinská kaple 24 zpěváků.⁵¹ Toto číslo se velmi dobře hodilo pro všechny druhy duchovních kompozic, které se zde provozovaly, tedy čtyřhlasy, šestihlasy i dvojsborové skladby. A uvnitř skladeb nabízel tento počet velkou zvukovou variabilitu, různé sólové varianty v kontrastu s plénem atd. Missa Papae Marcelli se vůbec nehodí pro provozování po jednom do hlasu, na rozdíl od většiny madrigalů. Dlouhé klenuté fráze se jen těžko dají pohodlně naplnit a při komorním provedení dílu chybí potřebná velkolepost a šíře. Sladit dva hlasy dohromady není jednoduché, a tak se jako nejlepší minimální možnost jeví provedení v 18 lidech, tedy po třech v každé hlasové skupině. Pokud máme zpěváků 24, což ale znamená v českých amatérských poměrech velmi vzácný poměr 8 žen proti 16 mužům, můžeme tak sestavit ideální sestavu dle sixtinské kapely.

⁵¹ Od roku 1485 pevně stanoveno bulou papeže Sixta IV.

Kyrie eleison

Missa Papæ Marcelli

Giovanni Pierluigi da Palestrina
(1525-94)

Cantus Ky - rie e - lei - son. Ky - rie

Altus Ky - rie e - lei - son. Ky - rie

Tenor I Ky - rie e - lei - son. Ky - rie e - lei -

Tenor II Ky - rie e - lei -

Bassus I Ky - rie e - lei - son.

Bassus II Ky - rie e -

e - lei - son. Ky - rie e - lei - son.

e - lei - son. Ky - rie e - lei - son. Ky -

son. Ky - rie e - lei -

son. Ky - rie e - lei - son. Ky - ri -

Ky - rie e - lei - son. Ky -

-lei - son. Ky - rie e - lei - son. Ky - rie

15

Ky - rie e - lei - son. Ky - rie e - lei - son. Ky - rie e - lei - son. Ky - rie e - lei - son. Ky - rie e - lei - son. Ky - rie e - lei - son.

20

-lei - son. Ky - rie e - lei - son. Ky - rie e - lei - son. Ky - rie e - lei - son. Ky - rie e - lei - son. Ky - rie e - lei - son.

Jako u většiny římských skladeb i zde se nabízí nejjednodušší transpozice o celý tón níž, což by odpovídalo pravděpodobné úrovni římského ladění, ve kterém $a=396$ Hz.⁵² Z dalších transpozic se ukazuje jako možná ve své době velmi hojná varianta alla quarta bassa, tedy o kvartu níže, což by posunulo celou partituru do dostupných poloh mužského sboru s falsetisty obsazeném sopránů, který by tak šplhal nejvýše na c2 v římském ladění, což pro cvičené falsetisty byl běžně dostupný tón. Místo obsazení SATTB bychom tím získali obsazení:

Alt jdoucí maximálně do psaného d2, znějícího c2, dostupný pro falsetisty

Tenor s rozsahem od znějícího c malého do f1

2 barytony s rozsahem od znějícího a velkého do d1

2 basy s rozsahem od znějícího f velkého do f malého

V partituře sice stojí předpis 4/2, tedy na čtyři doby, ovšem tak jako drtivá většina hudby té doby i tato je zamýšlena s pulsem na dvě doby. Pro větší přehlednost můžeme dirigovat ve čtyřdobém schématu, ale tím vstupujeme zbytečně do přirozeného kyvadla jednotlivých frází. Navíc role sbormistra tehdy neexistovala. Přestože někteří renomovaní sbormistři dirigují tuto hudbu ve čtyřdobém schématu⁵³, mohou si to dovolit právě jen proto, že současně nezpívají. Když ale zavřeme oči a posloucháme jejich hudbu, zjistíme, že i navzdory čtyřdobému schématu plyne ve dvoudobém metru. Ideální rychlost pulsu Palestrinových skladeb se zdá být někde kolem 50 bpm, tedy jedné půlové připadá rychlost cca 100 bpm. Ovšem za základní si bereme notu brevis, celou.

Palestrina, stejně jako desítky jeho současníků, nepředepisuje žádnou dynamiku. Pokud tedy dostaneme do ruky partituru, musíme si jako sbormistři vytvořit jakýsi dynamický plán skladby. Hledat pasáže, které se hodí pro sólové obsazení, hledat menší hudební celky, které Palestrina opatřuje jistou formou gradace. Určitým vodítkem může být také poloha zpěvních hlasů, aktuální hustota partitury a také zrychlující se pohyb jednotlivých hlasů. Když tato kritéria uplatníme na výše přiložený díl hudby, vychází nám jedna z možností dynamického plánu takto:

Takty 1–5: tonální centrum G, uvedení prvního tématu, začínáme mp a vykleneme oblouk

⁵² Haynes, Bruce, *A history of performing pitch*,

⁵³ Dokonce i Peter Phillips, sbormistr souboru The Tallis Scholars. Když však budeme sledovat jeho gesto, zjistíme, že druhé a čtvrté doby vede velmi lineárně a nedává do nich dirigentský ráz.

Takty 6–9: tonální centrum G, potvrzení prvního tématu, celá pasáž dynamicky o patro výše

Takty 9–15: tonální centrum C, rozvedení a nové téma, postupná gradace

Takty 15–20: tonální centrum C, nejhustší sazba, dynamický vrchol dílu

Takty 20–25: tonální centrum C, postupné uklidňování směrem k závěru pod prodlevou

Ohledně dynamiky je potřeba dodat, že se nejedná o plošné gradace, jak je známe třeba z hudby romantické. Součástí dynamického plánu jsou i individuální dynamické změny jednotlivých hlasů polyfonie, které celkovou dynamickou plochu narušují. Palestrinovu hudbu můžeme označit za dokonale lineární, textové přízvuky se odehrávají v rámci elegantně připravených a posléze rozvedených disonancí. Madrigalová vzrušivost či barokní afektované gesto zde není na místě. Velký pozor si také musíme dát na romantizující manýry, ke kterým mají obvykle zpěváci tendence. Ten nejčastější je postupné rozvíjení tónu například u noty s tečkou, které v renesanční hudbě z hlediska estetiky nemá co dělat.

3.2.3 Rolland Lassus – *Matona mia cara*

Světský protipól ze stejné epochy pak lze najít v jednom z nejznámějších děl své doby vůbec, italské villanelle *Matona mia cara*, která se svým obsahem pohybuje na samé hranici vkusu a slušnosti. Navzdory velmi hrubému a jízlivě vtipnému obsahu se těší velké oblibě nejen mezi amatérskými soubory, ale velmi často ji slýcháme i v úpravách pro dětské soubory, což si nedovedu vysvětlit jinak, než že sbormistři neznají skutečný obsah písně a některé konkrétní pasáže textu. Skladba pochází ze sbírky „*villanell, moresek a jiných písní*“, které Lassus nechal vydat v Paříži v roce 1581. V této edici najdeme pestrou paletu s italskými texty v různých nářečích. Od skvěle a lehce komponovaných vtipů, přes dvojsmysly a hudební ozvěny, až po otevřeně košilaté či obhroublé dialogy. *Matona mia cara* zhudebňuje zdánlivě klasickou středověkou kurtoazní situaci, kdy muž přichází s loutnou pod okno své vyvolené a z uctivé vzdálenosti jejich rozdílného postavení opěvuje její krásy a činí jí cudná vyznání. Ovšem v Lassově podání se celá situace odehrává v podstatě naruby. Zpěvákem není ušlechtilý *minnesänger*, nýbrž alkoholem posilněný německý voják, jehož italština namísto zručných a lehkých veršů kulhá na obě nohy těžkým německým akcentem. Postupně se ukazuje, že ani jeho záměry nekorespondují s ideálem

dvorské lyriky. Jednotlivé sloky jsou doplněny o refrén v podobě loutnového drnkání. Pokud bychom měli vzít v potaz německý akcent v italštině, mohl by znít překlad kupříkladu takto:

Má drachá pani, já fám pisnyčku zaspífat.

Pod fokno pšijit, já tobrá lancknecht.

Don don don, diri diri don don don don.

Ty poslouchat, das já spífat moc cheski

a milofat tě jako tobrá kapoun.

Don don don...

Dyž já jít na lov, jít s dravým ptákem,

a pšinýst pošádný kus masa.

Don don don...

Neumim šikat žádný pěkná fěci,

neznát Petrarka ani Funténa z Heligónu.

Don don don...

Esli ty mě milofat, já fůbec ne líná,

sčerstva celou noc vydršet pširášet jak beran.

Don don don...⁵⁴

⁵⁴ Překlad Č. S.

Libro de Villanelle, Moresche, et altre Canzoni. Paris, 1581

Matona mia cara

Orlando di Lasso (1532–1594)

Canto Sopran
Ma-to-na mi-a ca-ra, mi fol-le-re can-zon, Ma-to-na mi-a

Alto Alt
Ma-to-na mi-a ca-ra, mi fol-le-re can-zon, Ma-to-na mi-a

Tenore Tenor
Ma-to-na mi-a ca-ra, mi fol-le-re can-zon, Ma-to-na mi-a

Basso Baß
Ma-to-na mi-a ca-ra, mi fol-le-re can-zon, Ma-to-na mi-a

9
ca-ra, mi fol-le-re can-zon can-tar sot-to fi-ne-stra, Lan-tze buon com-pa-

ca-ra, mi fol-le-re can-zon can-tar sot-to fi-ne-stra, Lan-tze buon com-pa-

ca-ra, mi fol-le-re can-zon can-tar sot-to fi-ne-stra, Lan-tze buon com-pa-

ca-ra, mi fol-le-re can-zon can-tar sot-to fi-ne-stra, Lan-tze buon com-pa-

17
gnon. Don, don, don, di-ri-di-ri, don, don, don, don, Don, don, don, di-ri-di-ri, don, don, don,

gnon. Don, don, don, di-ri-di-ri, don, don, don, don, Don, don, don, di-ri-di-ri, don, don, don,

gnon. Don, don, don, di-ri-di-ri, don, don, don, don, don, Don, don, don, di-ri-di-ri, don, don, don, don,

gnon. Don, don, don, di-ri-di-ri, don, Don, don, don, don, don, don, di-ri-di-ri, don, don,

Obrázek 7 Orlando di Lasso - villanella *Matona mia cara*, převzato z www.cpd.org

Výhodu villanell Orlanda di Lasso lze spatřovat zejména v tom, že jsou v podstatě univerzálně provozovatelné, pokud ovšem známe text a nedopustíme se provedením nějaké pedagogické chyby. Skladby jako *Matona mia cara* lze docela dobře provést i ve velkém sboru či v komorním ansámblu. Pokud bychom měli jmenovat ideální interpretační variantu, jedná se rozhodně o možnost zpívat po jednom do hlasu, ideálně s kontratenorem na místě

altu. Podpoří se tím individuální charakter osobního sdělení, máme svobodu užívání výrazových prostředků a v neposlední řadě to patrně autor tak zamýšlel. Pokud budeme chtít notoricky známou skladbu nějak oživit, můžeme zvolit oktet a některé pasáže zpívat tutti, jiné soli, nebo třeba angažovat čtyři zpěváky pouze na loutnový refrén atd. Variant je zkrátka více, včetně možnosti skladbu nějak prostorově ztvárnit s nezpívající dívkou kdesi na balkóně apod.

Jednoduchá homofonní sazba a poměrně sevřené hlasy nám umožňují skladbu různě transponovat. Na příklad o malou tercii výše, což nás dostane do vypjatější sborové polohy a ženský alt tak zbavíme jeho nevýhodné polohy. Vzhledem k popularitě skladby vznikly také různé úpravy pro dětské sbory, což vzhledem k obsahu písně může vzbudit u zasvěceného diváka minimálně pozvednuté obočí.

Jak už bylo výše naznačeno, interpret košilaté písně není zrovna v nejstřízlivějším stavu a krom toho mluví italštinou s příšerným akcentem. To vše by se mělo odrazit na interpretaci skladby. Osobně považuji za velmi zdařilou nahrávku souboru *Concerto italiano*, ve které zpěváci jdou až na samou hranici hudebního vkusu. Zpívají místy záměrně falešně, dramaticky odtahují ve snaze napodobit opilecké škytání, občas se někdo záměrně zapomene a zůstane za ostatními „viset“ atd. Naprosto přesné je ale jejich provedení loutny, v refrénech znějí zcela kompaktně a místo vokálu „o“ v drnkací „ton“ zpívají na konsonantu „n“, což překrásně imituje znějící strunný nástroj.

Tempo volíme alla breve, tedy dvoupůlové. Dirigovat tuto žertovnou a svěží skladbu na čtyři nedává žádný smysl. Ale pozor na příliš rychlé tempo, přece jen v písni huláká hřmotný voják, žádná lehkonohá dívenka. Pokud chceme vyrobit během skladby dynamické či tempové změny, měli bychom být velmi opatrní, aby se z naprosto přímočaré a nekomplikované písničky nestal umělecký opus s hlubokým interpretačním záměrem. Dovolil bych si dokonce říci, že přílišná agogická práce může této skladbě dost uškodit.

3.3 Pozdní renesance, madrigal, Benátská škola

3.3.1 Charakteristika období a stylu

Třetí tematická kapitola se s tou druhou navzájem časově překrývají. Už mezi Franko-vlámy najdeme skvělé skladatele madrigalů (Lassus, De Monte, De Wert a další). Patřili však spíše k proudu hudby, který se postupně vyčerpával, a nakonec po roce 1600 definitivně opustil

jeviště dějin, tedy k vokální polyfonii. V této třetí kapitole se spíše budeme věnovat interpretaci děl skladatelů, jejichž kompoziční úsilí předznamenává velké změny v hudbě. Jsou to již téměř výhradně Italové a svou prací připravují půdu pro veliký hudební třesk a příchod nové éry. Patří k nim římský mistr Luca Marenzio, který platil za největšího skladatele madrigalů. Dále pak pozoruhodný a temný zjev neapolského knížete Carla Gesualda z Venosy, jehož trýznivé chromatické madrigaly si nelze s žádnou jinou hudbou splést. Mezi významné muže té doby patří i tvůrci madrigalové komedie Orazio Vecchi a jeho žák Adriano Banchieri, kteří se pokoušeli modifikovat malou formu a svázat řadu madrigalů do „poloscénického“ komediálního představení. A na konci dlouhé řady skvělých umělců stojí ten, který se během třiceti let působení v Benátkách stal mluvčím dalšího vývoje hudby, Claudio Monteverdi.

„Pouhých 50 let trvala éra vrcholného renesančního madrigalu. Tato hudební forma dominovala hudbě v druhé polovině 16. století. Kdo se jen trochu zdokonalil v hudební kompozici, začal skládat madrigaly. Madrigalem se vyznávala láska, vyhlášovala válka, vyvolával souboj se sokem, či dokonce psala politická deklarace. Malou pětihlasou formu⁵⁵, psanou v mateřském jazyce (matricale), se světským obsahem (materiale) či pastýřskými motivy (mandrialis), můžeme s jistou literární licencí označit za nemanželské dítě narozené z mezinárodního vztahu. Po otci, poněkud melancholickém vědátorovi, pocházejícím z Flander⁵⁶, který miloval estetiku a dokonalost čistého kontrapunktu, získal madrigal krásné a ušlechtilé tělo, imitační polyfonii a jistou kultivovanost či aristokratičnost⁵⁷. Po matce, vášnivě Italce plné afektů a dramatických scén, která nacházela zalíbení spíše v krásných melodiích, zdědil madrigal horkokrevnou duši, z které všechny emoce derou se na povrch a v jednotlivých hnutích srdce větší pravdivost se nachází, než v klidné a umírněné konstrukci. Ale proč máme madrigal za nemanželský? Když matka Italka vytěžila veškerý

⁵⁵ Madrigaly mají cca v 85 % pětihlasou sazbu, nejčastěji SATTB a SSATB. Mnohem méně jsou zastoupeny šestihlasé madrigaly (cca 8 %) a čtyřhlasé (cca 5 %). Tříhlasé skladby už se jako madrigaly neoznačují, zbylá procenta připadají na madrigaly vícehlasé či dvou a vícesborové.

⁵⁶ Flandry dnes téměř přesně pokrývají území, které označujeme v renesanci za franko-vlámské.

⁵⁷ Madrigaly opravdu vynikají ušlechtilými motivy a patří na aristokratické dvory, jejich složitou strukturu obdivují spíše znalci a učenci. Tento trend se udržel poměrně dlouho, až závěr 16. století s manýrismem či madrigalovou komedií madrigal z vulgarizuje a přiblíží jej homofonním villanelám či frottolám.

*potenciál svého franko-vlámského milence,⁵⁸ celkem bez skrupulí jej odmrštila a rozhodla se spravovat věci hudební na dalších pár století sama.*⁵⁹

Madrigal výrazně ovlivnil podobu vývoje hudby. Třeba Claudio Monteverdi během kompozice dalších knih s madrigaly postupně prohluboval emocionalitu vloženou do konkrétních hudebních řešení. Madrigaly druhé knihy z roku 1590 můžeme označit jako polyfonní. Najdeme v nich ještě čistou franko-vlámskou práci s tématem, důslednou imitační práci. Jejich melodika už je italská, ale struktura ještě franko-vlámská. Složitá a dramaticky nedostatečně nosná polyfonie posléze postupně ustupuje jednodušším, ale efektnějším hudebním řešením. Nová imitace má často za úkol spíš zdůraznit zvolání či klíčové slovo, původní estetické a dokonalé předivo ustupuje dramatickému impulsu, který letí prostorem. Hudebně se možná jedná o řešení „umělecky nižší“, ale pro běžného posluchače mnohem působivější. Madrigal se právě na zlomu století definitivně vyčerpal. Afekt nakonec porazil kontrapunkt, texty Petrarkovy byly nahrazeny současnými manýristickými výtvary, které sice dávnému králi básníků⁶⁰ umělecky nesahaly ani po kotníky, zato se ale náramně hodily pro vyjádření moderní afektované hudby. V páté knize (1605) Monteverdi poprvé dopisuje v pěti skladbách *basso generale* a posouvá malou formu do jakéhosi předstupně operní scény. Od šesté knihy dál už by se spíše hodilo Monteverdiho madrigaly označit jako raně barokní světské kantáty. V této kapitole budeme ale mluvit zejména o interpretaci vrcholného madrigalu z roku 1603. Jeho provedení patří mezi největší výzvy v rámci ansámblové hudby vůbec.

Druhé téma pro tuto kapitolu nám obstarali tvůrci benátského koncerta. Už od dob Adriana Willaerta⁶¹ se v San Marcu v Benátkách pilně *concertovalo*⁶². Nový sloh se pak rychle rozšířil po celé Evropě. Do Čech a vůbec přes Alpy na sever jej poprvé přinesl pozoruhodný Slovinec Jacob Gallus Handl (1550–1591). Později v tomto slohu skládali

⁵⁸ Italové se bez výjimky učili hudbě u franko-vlámů. Až v roce 1550 se první z Italů stává dvorním skladatelem v Itálii. Ještě v rozpětí let 1580–1590 nacházíme ve vrcholných pozicích po Evropě Franko-vlámy. R. Lassus komponuje v Mnichově, Phillipe de Monte září na Rudolfově císařském dvoře v Praze, Lambert de Sayve v Budapešti a mnozí další mají významný vliv po celé Evropě.

⁵⁹ Svoboda, Č., *Reportáž z kolébky božského Claudia*, Harmonie: časopis pro vážnou hudbu a jazz. 2017/5

⁶⁰ Petrarca byl za svého života opravdu ozdoben věncem, který patřil nejlepšímu básníku své doby

⁶¹ Adrian Willaert (1480–1562) patří mezi skladatele 4. generace franko-vlámské školy a je pokládán za zakladatele Benátské hudební školy a prvního významného tvůrce benátského koncerta.

⁶² Concertare = soupeřit. Willaert nechal v kostele k hudebním účelům dostavět druhý kůr a začal experimentovat s rozdělením sborů či kapely na protější empory. Posluchač se touto technikou dostal doprostřed hudby a akustika a prostorová dispozice chrámu se podílela na výsledném efektu hudebního díla.

skvělé a prostorově úchvatné skladby např. Rolland Lassus, Luca Marenzio, Tomás Luis de Victoria, Hans Leo Hassler či Giovanni Pierluigi da Palestrina (ten ovšem ani při tvorbě benátského dvojsboru nepřestává být především Palestrinou). Vrcholným a dodnes nepřekonaným skladatelem vícesborové techniky zůstává Giovanni Gabrieli, který působil v Benátkách jako varhaník a sbormistr v době, kdy tam v roli *maestro da capella*⁶³ byli zaměstnáni Baldassare Donato a Giovanni Croce, které ovšem Gabrieli svou hudbou a většinou výrazně zastínil. Jeho díla patří mezi nejdokonalější vokální kompozice s prostorovým efektem, navíc oplývající harmonickou smělostí a modernitou. Gabrieli měl v Benátkách několik velmi zajímavých žáků, kteří ho dle dobových svědectví milovali a obdivovali⁶⁴. Mezi roky 1609-1611 zde studoval také Heinrich Schütz, který Gabrieliho styl adaptoval po svém návratu do Německa pro potřeby drážďanské zámecké kaple. Právě pro tento prostor vydal v roce 1619 skvělou sbírku žalmů s názvem „Psalmen Davids“, což jsou vlastně skladby stylem velmi příbuzné Gabrieliho concertům, jen oblečené do německého protestantského hávu. A tak i u kolébky německé evangelické hudby stáli Italové.

3.3.2 Claudio Monteverdi – *Sfogava con le stelle*

Dva notové příklady reflektují opět dvě typické hudební formy této stylové subkapitoly. První z nich ukazuje Monteverdiho madrigalový styl v podstatě na jeho vrcholu, madrigal *Sfogava con le stelle* patří mezi nejznámější a nejkrásnější reprezentanty formy ze čtvrté knihy madrigalů z roku 1603. Autor v něm nad textem Ottavia Rinucciniho stvořil palčivé a vášnivé vyznání, které se svou hloubkou a vážností podobá modlitbě, svou krásou pak povyšuje milostný cit na svátost.

*Žaloval hvězdám nemocný láskou,
pod noční oblohou pro bolest svou.
a upíraje k nim svůj pohled, pravil:
„Ó vy krásné obrazy té, již se klaním,*

⁶³ Označení „maestro da capella“ může být přeloženo jako kapelník, tato role byla nejdůležitější a nejlépe placená. Kapelník zodpovídal za liturgickou hudbu, skládal pro kůr moteta a mše. Ve významných a bohatých kostelech působilo najednou i více skladatelů v různých rolích.

⁶⁴ Například Heinrich Schütz ve svých poznámkách píše o Gabrielim: „Welch ein Mensch war er“!

*stejně jako mně ukázat umíte,
svou nadpozemskou září
vzácnou krásu v její tváři
věrně ukažte dívce té
lásky plamen, který mne spaluje!
A pak soucit v ní probud'te zlatým leskem svým
Právě tak, jak činíte mé srdce láskou nemocným.*⁶⁵

U pětihlasých madrigalů patří obsazení k těm nejjednodušším problémům vůbec. Tato hudba byla psána pro jednotlivce, jakékoli jiné obsazení pak skladbě ubírá podstatné estetické přednosti. Jedná se totiž o úlohu na pomezí mezi ansámblovým a sólovým pěveckým projevem. Na jedné straně musí každý zpěvák disponovat schopností individuálně přednést hudebně-rétorické figury, zvládnout klenuté melodie na pomezí *belcanta* a precizně přednášet sólové pasáže skladeb. Na druhé straně musí být schopen spolupráce v ansámblovém duchu, musí se umět přizpůsobit celku, být schopen reagovat na výrazové podněty svých kolegů, na flexibilní imitační nástupy atd. Madrigal by tedy měli zpívat zpěváci vzdělaní a vybraní, bez přílišného vibrata, pohotoví a schopní pojmout skladbu jako celek. Ne náhodou často zní madrigaly nejlépe, pokud je provozují ansámby složené ze sbormistrů, pro které také madrigal často představuje vrchol jejich interpretačních tužeb. Pokud se na profesionální úrovni setkáme s interpretací madrigalů ve více lidech do hlasu, jedná se evidentně o selhání v oblasti poučenosti sbormistra či kapelníka.

⁶⁵ Autorem textu je pravděpodobně Ottavio Rinuccini, překlad Č.S.

Sfogava con le stelle

Quarto libro de madrigali

Ottavio Rinuccini (1562 – 1621, doubted)

Claudio Monteverdi (1567 – 1643)

Canto
d' - g''

Sfogaua Sfogava con le stel - le un in-fer - mo d'a-mo re

Quinto
c' - g''

Sfogaua Sfogava con le stel - le un in-fer - mo d'a-mo re

Alto
f - b'

Sfogaua Sfogava con le stel - le un in-fer - mo d'a-mo re

Tenore
c - f'

Sfogaua Sfogava con le stel - le un in-fer - mo d'a-mo re

Basso
F - b'

Sfogaua Sfogava con le stel - le un in-fer - mo d'a-mo re

sotto notturno ciel il suo do - lo - re. E dicea fis -

sotto notturno ciel il suo do - lo - re. E dicea fis -

sotto notturno ciel il suo do - lo - re. E dicea fis -

sotto notturno - no ciel il suo do - lo - re. E dicea fis -

sotto notturno ciel il suo do - lo - re. E dicea fis -

[13]

[13]

- so in lo - ro: «O, o, i - ma-gi-ni

- so in lo - ro: «O, o, i -

- so in lo - ro: «O, o i - ma-gi-ni

- so in lo - ro: «O, o, i -

- so in lo - ro: «O, o, o i -

19

bel - le, o imagini bel - le de l'i-dol mio ch'a - do -

ma - gi-ni bel - le, o imagini bel - le de l'i-dol mio ch'a - do -

bel - le, o imagini bel - le de l'i-dol mio ch'a - do -

ma - gi-ni bel - le, o imagini bel - le de l'i-dol mio ch'a - do -

ma - gi-ni bel - le, o imagini bel - le de l'i-dol mio ch'a - do -

Obrázek 8 Claudio Monteverdi - *Sfogava con le stelle*, převzato z www.cpdll.org

Najde se ale spousta krásných madrigalů, které si chtějí zazpívat amatérské sbory a provést jejich sbormistři. Pokud už se k takovému podniku sbormistr rozhodl, musí si uvědomit, že estetický ideál těchto skladeb se dostává mimo jeho dosah z principu věci. Pokud ale bude vnímat skladbu jako pověstný prubířský kámen, může se na ní sbor mnohé naučit. Stojí to při nácviu ale veliké úsilí.⁶⁶

I u madrigalů najdeme v notových edicích často různé transpozice, nejčastěji ve snaze vyprostit hluboký alt z nezpívatelných poloh. Stojí za námahu najít originální tóninu a opouštět ji s vědomím, proč jsme to udělali. Obecně můžeme říci, že rané madrigaly transpozici snesou spíše než ty pozdější. Konkrétně u tohoto díla bych transpozici nedoporučoval, protože Monteverdi v něm vytěžil možnosti všech hlasových skupin dokonale. Velmi často se stává, že alt je opravdu notován hluboko a spíše by se hodil pro mužský tenor či kontratenor. Zde platí, že vzhledem k sólovému obsazení skladby (ideálně) by měl interpret spíše hledat správné typy zpěváků než skladbu někam přemísťovat. Samozřejmostí je pak užití přirozeného ladění s měkkými durovými a ostřejšími mollovými terciemi.

⁶⁶ V roce 2008 jsem se svým gymnaziálním sborem Cum decore sestavil program pouze z madrigalů. Měl jsem k dispozici kolem 30 zpěváků a poměrně velkorysý čas k nastudování děl. Kolem celého projektu vznikla úžasná atmosféra, pětihlasé madrigaly byly prokládány koncertantními díly Monteverdiho ze sedmé a osmé knihy s doprovodem malého smyčcového ansámblu. Když si ale dnes nahrávku poslechnu, je hned zřejmé, jak daleko jsme i přes veškeré úsilí zůstali od interpretačního ideálu skladeb.

Při interpretaci madrigalů hraje zásadní roli práce s textem. Počínající barokní afekty a gestika vyžadují propojení textu s patřičným významovým obsahem a emočně angažovanou interpretací. Už počátek madrigalu míní Monteverdi jako jakési zoufalé zvolání či dokonce kletbu ke hvězdám. Emoční napětí této situace nemůžeme přehlédnout a Monteverdi je ještě znásobuje recitovaným *falsobordonem*⁶⁷, ze kterého se na konci se svým výkřikem k hvězdám odpoutá první soprán. Oproti úvodnímu zvolání ve vysoké poloze pak druhá recitovaná pasáž (*sotto notturno ciel*) působí jako šeptání, vyjadřující ticho a klid noci, které bylo narušeno zoufalým výkřikem.

Monteverdi sice předepisuje čtyřčtvrt'ový takt, ale z kontextu je zřejmé, že pojmout skladbu na čtyři čtvrt'ové doby by znamenalo celý efekt impulzivního díla zatěžkat a rozbít. Nicméně stejně jako většina madrigalů má i tento poměrně velkou volnost v rozptýlu různých temp. Ta je zde umocněna recitativními pasážemi, kde nemáme předepsán žádný rytmický či délkový poměr jednotlivých slabik. Když přihlídneme k Monteverdiho obecné snaze zcelovat svá díla a dávat jim jednotící oblouk⁶⁸, jen těžko můžeme předpokládat, že recitované pasáže mají naprosto nezávislou rytmickou krajinu od zbytku skladby. Spíše se musíme pokusit zarecitovat text tak, aby naše interpretace odpovídala aktuálně dominující emoci a aby její tempo korespondovalo s kontextem, jinými slovy, aby spád skladby přešel z recitovaného *falsobordonu* bez zaváhání či dokonce zastavení do rytmicky přesně vypsanych částí madrigalu. I tak nám stále zůstává veliká volnost v provedení konkrétních skupin slov na *falsobordonové* recitaci. Zde si musíme vypomoci znalostí rytmické struktury italštiny a významové gradace vět. Například první větu bychom mohli s ohledem na přízvuky v italštině napsat takto: *Sfo-ga-va con le stelle un in-fer-mo d'a-mo-re*. Vzhledem k významu věty i zápisu skladby vrcholem zvolání zvolíme slovo „stelle“, tedy hvězdy, protože k nim právě pozvedá nešťastný milovník svůj hlas a stejně tak i Monteverdi svou hudbu.

Když budeme respektovat vymezení termínu *dynamika* z úvodu práce, nacházíme v madrigalech velkou proměnlivost a flexibilitu. Obecně platí, že emočně vypjaté momenty

⁶⁷ Falsobordon znamená recitování textu na dlouhých akordech. Monteverdi si jej zde půjčuje z duchovní hudby. Dodnes se s ním setkáváme například při zpívání žalmů v kostelích.

⁶⁸ Tento princip zcelování děl nejdeme na mnoha místech jeho tvorby. Například v navracení úvodních hudebních motivů v závěru skladeb (madrigal *Non si levava ancor*, madrigal *T'amo mia vita*, *ciaccona* *Zeffiro torna*, žalm *Nisi Dominus* aj.). Dále pak v propojování ploch jeho velkých děl i oper ritornely nebo volba cyklických forem *passacagliových* lament či *ciaccon*.

budou hlasitější oproti textově intimnějším pasážím. U dobrých skladatelů, k nimž Monteverdi zcela nepochybně patří, se pak vnitřní napětí a gradace textových významů odehrává v souladu s napětím a výškou jednotlivých hlasových linek a také s harmonickou hustotou skladby⁶⁹. Ale rozhodně nelze hovořit v relacích jako *pianissimo* či *fortissimo*, protože tyto značky se váží spíše k dynamicky rozepjaté škále velkých sborů či orchestrů od doby romantismu. Pokud v edici nacházíme takové dynamické značky, jsou samozřejmě pouze doporučením vydavatele⁷⁰, které se navíc rozchází s estetikou madrigalu a jeho doby. Madrigal totiž zůstává v celém svém průběhu stále komorní skladbou, ani v nejvypjatějších polohách neopouští kultivovaný vkus a elegantní dvorskou estetiku. A naopak ani v těch nejtišších pasážích nesmí ztrácet presentní a individuální výpověď, podmíněnou barevným vedením vokální linie.

Vzhledem k tvořícím se barokním afektům v rámci madrigalové produkce bude artikulační práce na jednotlivých frázích již poměrně vzdálena například estetice franko-vlámských motet. Především se v madrigalu velmi hojně objevuje princip dynamického odtahu na nepřízvučných slabikách, tedy rychlé zeslabení po akcentech na přízvučných slabikách. Dále pak například čtvrté noty s tečkou nemusí nutně znamenat pouhé prodloužení noty čtvrté, ale konkrétně v taktech 15–17 spíše zvyšují emotivnost stoupavých zvolání směrem k nebi. Jinými slovy figura, která dříve působila spíše jako pouhé členění času, se stává v rodící se barokní estetice hudebním gestem, které vizualizuje emoci ukrytou ve významu slov. Takových figur v madrigalech najdeme celou řadu a jejich vyjmenováním a popisováním bychom ztratili ze zřetele celek práce. Zdá se nicméně zřejmé, že artikulace a mikrotektonická práce se stává jádrem úspěšné interpretace madrigalové tvorby. Tak jako forma samotná nepřekračuje téměř nikdy rozměr pět minut, její základní stavební prvky musíme hledat v drobných hnutích duše, tedy jak Monteverdi píše v doporučení k interpretaci *Lamenta della Ninfa*, „nell'affetto del'anima“.

Až do roku 1605 a páté knihy madrigalů Claudia Monteverdiho nenacházíme jasný důkaz ohledně existence instrumentálního doprovodu. Přesto se můžeme domnívat, že určitá forma

⁶⁹ O harmonické větě v madrigalech je potřeba mluvit spíše opatrně, nicméně kolem roku 1603, kdy madrigal vyšel tiskem, už Monteverdi s napětím mezi jednotlivými harmonickými funkcemi zcela jednoznačně počítá a dovede je velmi dobře využít. V následující páté knize o dva roky později pak už vypisuje i nezávislý instrumentální doprovodný bas, konkrétně u pěti posledních madrigalů této knihy.

⁷⁰ Monteverdi s dynamickými značkami v madrigalu pracuje minimálně, spíš vůbec.

předcházející baroknímu bassu continuu se při produkci madrigalů realizovala. Jedná se o tzv. *basso seguente* (následující bas), které kopírovalo basovou linii madrigalu se zárodky generálbasu. K jeho provedení se používalo cembalo, nebo renesanční basová arciloutna, později také theorba. U madrigalů Marenzia, Vecchiho, Banchieriho či Phillipa de Monte tato možnost velmi obohatí zvuk skladeb. Nehodí se však vždy, například chromatické a harmonicky velmi divoké madrigaly Gesualdovy znějí lépe bez doprovodu. A za všech okolností platí, že hráč *basso seguente* by měl mít bohatou zkušenost s podobnou hudbou, protože si musí nejprve svůj part vypracovat v podobě jakési harmonické redukce polyfonního pětilasu, což rozhodně není úkol pro začátečníka. A pak jej ještě vkusně na svůj nástroj provést.

3.3.3 Giovanni Gabrieli: *Buccinate in neomenia tuba*

Poměrně slavné concerto *Buccinate in neomenia tuba* před nás staví všechny důležité interpretační otázky dané formy. Jedná se o okázalou dvacetihlasou kompozici, ve které autor určitě počítal s variabilním prostorem chrámu jako důležitou složkou posluchačského zážitku. Velkolepé duchovní slavnosti, které se v Benátkách odehrávaly, povýšily liturgickou hudbu na objekt hodný pozornosti sám o sobě. Zde se liturgická hudba vymanila poprvé ze své všeobecně akceptované role, latinsky označené jako *ancilla ecclesiae*⁷¹. A právě do tohoto chrámu, v němž se snoubí estetika východu, jihu i západu, si lidé chodili vyposlechnout ohromující kompozice, které je obklopovaly a naplňovaly jejich smysly až po okraj. Toto benátské *concertare*⁷² nám odkázalo termín *koncert*, tedy situaci, kdy posloucháme soustředěně hudbu samotnou. Text skladby *Buccinate in neomenia tuba* zní: *Zabřeskněte trouby na znamení Tvého velikého svátku. Aleluja.*

*S hlasem oslavným, za halasu trubek, chvalte Pána, našeho ochránce. Aleluja*⁷³

V podobných kompozicích patří otázka obsazení mezi klíčové aspekty interpretace díla. Jedná se o vokálně instrumentální benátský sloh s různě obsazenými sbory. Tři zpěváci, tedy soprán a dva tenory, mají sólové úlohy, každý ve své skupině instrumentů.

⁷¹ Služka církve

⁷² Concertare = soupeřit, bojovat proti sobě, což se váže k rozmístění sborů na protilehlých emporách, které se podobalo rozmístění dvou armád proti sobě na poli válečném.

⁷³ Text byl kompilován a upraven z různých žalmů. Překlad Č. S.

Buccinate in Neomenia tuba

Symphoniae Sacrae II, 1615

Giovanni GABRIELI (ca. 1555 - 1612)
edited by F. Segner

1. Voce

Buc - ci - na - - - - - te

Sopran Voce

Buc - ci - na - - - te in Neo - me - ni - a tu -

7. Capella

Alt Capella

Tenor Capella

Bass Capella

Buc - ci - na - - - te

Tenor 2 Voce

Buc - ci - na - - te

16.

17.

18.

19.

Basso per l'organo

Obrázek 9 G. Gabrieli - concerto Buccinate in neomenia tuba, převzato z www.cpd.org

Třetí sbor, nazvaný capella, pak zahrnuje smíšený vokální aparát, pravděpodobně sborový. Na spodní lince nacházíme pak basso per l'organo, což je v podstatě zárodek bassa continua, spojující všechny prostorově rozmístěné skupiny aparátu dohromady. Podle obsazení instrumentálních sonát té doby můžeme usoudit, že skladatelé komponovali příbuzné skupiny nástrojů. Ve vícesborové skladbě tedy volíme jednotlivé skupiny jako homogenní, smyčce spolu, cinky s pozouny, flétny dohromady apod. V tomto případě se tedy nabízí například následující varianta: ansámbl se sólovým tenorem se skládá z cinků a pozounů, druhý ansámbl se sólovým sopránem obsadí violy da gamba třetí, opět se sólovým tenorem, bude zahrnovat pozouny a dulcián.⁷⁴ Různé mutace nástrojů volíme podle originálního klíče:

Ansámbl 1	Hlas 1	sopránový cink (spíše jeho vyšší verze „treble“)
	Hlas 2	sopránový cink
	Hlas 3	altový cink
	Hlas 4	altový pozoun
	Hlas 5	sólový tenor (dle polohy a originálního klíče spíše baryton)
Ansámbl 2	Hlas 6	sólový soprán (dle polohy a originálního klíče spíše mezzosoprán)
	Hlas 7	altová viola da gamba
	Hlas 8	tenorová viola da gamba
	Hlas 9	basová viola da gamba
	Hlas 10	violon
Ansámbl 3	Hlas 11	sborový soprán
	Hlas 12	sborový alt
	Hlas 13	sborový tenor
	Hlas 14	sborový bas
Ansámbl 4	Hlas 15	sólový tenor
	Hlas 16	basový pozoun
	Hlas 17	basový pozoun
	Hlas 18	dulcián
	Hlas 19	serpent ⁷⁵
Basso per l'organo		varhany, eventuálně theorba

⁷⁴ Variant obsazení existuje mnohem víc. Vysoký klíč prvního hlasu odkazuje také k malým francouzským houslím. První ansámbl může být také smyčcový, cinky ostatně s houslemi běžně alternovaly stejné party.

⁷⁵ Serpent patří do rodiny fagotů a dulciánů a je z nich nejhlubší. Tvar nástroje připomínal hada, odtud název.

Krajní polohy nástrojů a hlasů jsou zcela vyplněny a transponovat skladbu tak postrádá smysl. Zvolíme nicméně benátské ladění $a=465$ Hz, vzhledem k zachovaným nástrojům z té doby. Pro vokální skladby tohoto druhu se dnes nejvíce užívá ladění na tzv. *středotón*, což je varianta nerovnoměrně temperovaného ladění s upřednostněním tónin s nízkým předznamenáním, které v hudbě raného baroka dominovaly. Skladba pulsuje ve dvoudobém metru (*alla breve*) a její konkrétní tempo hodně záleží na rozmístění a dispozicích konkrétního prostoru.

Pokud už se odhodláme realizovat podobnou skladbu (nebo jakékoli jiné vícesborové benátské concerto), vyplatí se provést v místě koncertu dlouhou akustickou zkoušku a najít pro všechny skladby ideální rozestavení tak, aby se nám podařilo alespoň navodit představu chrámu sv. Marka. U této Gabrieliho skladby můžeme postavit 3. sbor, který bude patrně nejpočetnější, do centra před oltář, odkud se obvykle odehrává většina dění. Ostatní skupiny můžeme rozmístit do prostoru v křížové perspektivě, nebo využít případné postranní balkony apod. Při takovém rozmístění se ale vystavujeme velkým interpretačním rizikům. Především orientace dirigenta v partituře s různě rozmístěnými sbory představuje náročný úkol a vyžaduje důslednou přípravu. Ještě větší úskalí spočívá v návaznosti jednotlivých skupin mezi sebou. Zpěváci i muzikanti jsou zvyklí orientovat se částečně podle akustického vjemu, to ale na větší vzdálenost v dlouhé akustice znamená okamžitý rozpad hudební struktury. Klíčovým zákonem interpretace prostorových skladeb se stává nutnost řídit se podle gesta dirigenta, a to i navzdory tomu, co mi právě říká můj sluch. Pokud se ale podaří realizovat skladbu v prostoru, posluchač, který se ocitl uprostřed dění, bude uchvácen podobně, jako se to dělo jeho předchůdcům kolem roku 1600 v Benátkách.

3.4 Rané baroko (pozdní Monteverdi, Schütz, Carissimi)

3.4.1 Charakteristika období a stylu

V roce 1610 pod tlakem těžké životní situace v Mantově komponuje místní „maestro da capella“ Claudio Monteverdi dvě zajímavé a rozsáhlé kompozice, vložené do jedné sbírky. První z nich nese název *Missa in illo tempore*. Formálně vzato se jedná o šestihlasou polyfonii parodicky napsanou nad Gombertovým motetem, jejíž kompoziční styl bývá

označován jako *stile antico*⁷⁶, nebo také samotným autorem *la prima prattica*⁷⁷. Dílo, které ve sbírce následuje, představuje k této mši naprostý protiklad. Jedná se o nejmodernější kompozici své doby, která de facto zakládá hudební estetiku barokní duchovní hudby jako takové. Její název nás nepřekvapí. Přeslavné *Vespro della Beata Vergine* se skládá z řady velkoryse pojatých žalmů a motet s instrumenty, napsaných nad chorálním cantem firmem. Doplňuje je řada monodických *concerti* s basem continuem, která se ze všeho nejvíce podobají raným áriím z oper *L'Orfeo* (1607) a *L'Arianna* (1608). S touto sbírkou se Monteverdi vydal do Říma s úmyslem setkat se s papežem a pokusit se vstoupit do jeho služeb. Ze schůzky nakonec ale sešlo a Monteverdi se vrátil do Mantovy s nepořízenou. O dva roky později, pod smrti mantovského pána Vincenza Gonzagy a nástupu jeho syna Ferdinanda, byl z mantovských služeb propuštěn. Odešel na rok do rodné Cremony, kde zůstával u otce. Už v létě 1613 byl pozván do Benátek, kde se uvolnilo místo kapelníka v centrálním chrámu sv. Marka a odkud posléze Monteverdi kraloval hudebnímu světu, což naprosto unikátně⁷⁸ potvrzují jeho současníci.

Hudba Monteverdiho a jeho současníků vytryskla jako gejzír nápadů a možností, které přineslo objevení a ustálení harmonické věty a doprovázené monodie. Opojení kolovrátkovými *ciacconami* či nekonečnými *passacagliovými* lamenty ještě nepominulo, stejně jako neotřelost reprezentativního stylu, ve kterém mohli skladatelé vnést do melodií neomezenou škálu lidských emocí. Složitě předivo staré polyfonie bylo zapomenuto, průhlednost a síla melodie zvítězila nad dřívějším systémem. Věrným zrcadlem vývoje hudby v tomto překotném čase může být vývoj madrigalů Claudia Monteverdiho od 4. do 8. knihy (1603–1638). Struktura pětihlasých polyfonních skladeb se postupně zorganizovala do homofonních ploch, ze kterých se v páté knize zdvihly jednotlivé melodie. Nejprve jako součást pětihlasu, později se osamostatnily a za doprovodu zrozeného *basso continuo* (dále jen b.c.) se proměnily na monodické a reprezentativní vstupy. Sedmá kniha (1619) už nese název *concerto* a madrigaly v ní definitivně opustily svou 50 let platnou definici. Za neustálého basového doprovodu se spíš podobají lamentům, duetům či ansámblům z raných

⁷⁶ Starý styl.

⁷⁷ První praxe, či metoda.

⁷⁸ V historii se stávalo pouze vzácně, že by se jedna generace umělců shodla bez pochyb na nejlepším skladateli. Monteverdi svým dílem výrazně převyšoval všechny současníky a jeho vliv v hudebním světě byl pozoruhodný. Svědčí o tom nejen dobová svědectví, ale i partitury, které se z jeho doby zachovaly.

oper. Osmá kniha (1638) jde v tomto směru ještě dál a díla v ní už musíme označit jako malé světské barokní kantáty. Jejich forma je ostatně velmi blízká raným oratoriím, která svou podobu získala hlavně v Římě, zásluhou Giacoma Carissimiho. Tato duchovní díla trvají kolem 20 minut, mají skromné obsazení čítající obvykle šestihlasý ansámbl doprovázený b.c., z něhož vystupují sólové role vypravěče a v příběhu jednajících postav.

Vehementně se o svou roli v hudbě vokální hlásí také instrumenty. Součástí nešpor či rané barokní kantáty jsou už i sólové či koncertantně vedené instrumentální party, jejichž náročnost se rychle zvyšuje v souladu se zlepšujícími se technickými možnostmi soudobých hudebních nástrojů. Velkou roli dostávají v hudbě Monteverdiho⁷⁹, ale i u dalších skladatelů první poloviny 17. století (Rigatti, Cavalli, Legrenzi a další).

Stranou italského hudebního kvasu se v Německu hlavně zásluhou Heinricha Schütze začíná formovat německá evangelická liturgická hudba. Schütz se sice učil hudbě u Gabrieliho v Benátkách, napsal zde i své první dílo, knihu 19 italských madrigalů. Pak se ale po návratu domů snažil od italského vlivu oprostit. Jeho sbírka Psalmen Davids (1619) ještě přímo navázala na dílo jeho učitele, v dalších sbírkách už Schütz postupně vytvořil německou linii duchovní hudby. Schützova emancipace od Italů ale spočívala především ve snaze uchopit odlišně duchovní rozměr a smysl hudby tak, aby byl v souladu s Lutherovými tezemi⁸⁰. Italský afekt, barevnost a exaltovanost, kteréžto vlastnosti zde bez rozdílu v hudbě světské i duchovní můžeme nalézt, to vše připadá Schützovi v Drážďanech příliš světské. I když se formálně Italům velmi podobá, postrádá jejich vášnivost. Zato ale vyniká soustředěnou formou, dokonalou deklamací a čistotou biblického slova.

3.4.2 Charakteristika fenoménu basso continuo

Na úvod zkoumání barokních partitur je potřeba přiblížit základní stavební kámen nového hudebního myšlení, fenomén *basso continuo*. Barokní kompozice má na rozdíl od hudby renesanční vertikální strukturu. Každý z tónů melodie můžeme nějak přiřadit k basovému akordu, který se nachází obvykle na nejnižší lince hudební partitury. Sled basových tónů představuje sled jednotlivých funkcí v rámci harmonické věty a tónů, které tyto funkce

⁷⁹ Mariánské nešpory z roku 1610 předpokládají velkorysý instrumentální aparát. 2 sólové housle, dechový ansámbl zahrnující 3 cinky a 3 pozouny, dále široké obsazení b.c. včetně viol da gamba, theorb, dvojité barokní harfy, varhanního pozitivu, violonu a dulciánu.

⁸⁰ Hudba jako *donum Divinum et excelletnissimum*, tedy vzácný a ušlechtilý dar od Boha.

spojují. V souvislosti s tímto principem se setkáváme se třemi různými pojmy, které popisují z různých úhlů pohledu totéž.

Generálbas znamená vlastně způsob vertikálního harmonického myšlení. Každou skladbu můžeme realizovat pomocí spojování akordů harmonických funkcí nad basovou linkou. Tento způsob myšlení nezanikl s příchodem klasicismu, nýbrž byl v hudbě přítomen dlouho poté. Za pomoci generálbasu komponovali skladby i romantičtí velikáni, například Antonín Dvořák.

Číslovaný bas představuje konkrétní grafické vyjádření generálbasu. Jedná se o basovou linku, jejíž tóny jsou doplněny o čísla a posuvky (obvykle pod linkou, někdy i nad ní). Tato čísla představují kvalitu akordů nad basovou linkou, nebo také vzdálenost jednotlivých tónů v partituru od basu. Číslo 5 značí kvintakord a obvykle se neuvádí. Značka 6 značí sextakord, zlomek $6/4$ znamená kvartsextakord apod. U různých skladatelů barokní hudby nacházíme různou míru důslednosti vypisování čísel. Raně barokní skladatelé, včetně Monteverdiho, nechávali basové linky kompletně bez čísel. Počítali s tím, že vzdělaný hráč *basso continuo* prostě bude umět přečíst partituru a zvolit správné řešení. Nabízeli tím i poměrně široký prostor pro harmonickou invenci či dokonce improvizaci v rámci akordického basu. U jednoduchých kompozic to dnes nepředstavuje zásadní problém. Během vývoje barokní hudby můžeme sledovat postupné zahušťování harmonické věty. Přibývá použití sextakordů, septakordů, a to včetně zmenšených. Bachovy partitury jsou opatřeny velmi důkladným číslováním do posledních detailů, což u jeho složité a s ničím neporovnatelné harmonie velmi pomáhá.

Basso continuo pak označuje zvukovou realizaci výše zmíněného zápisu. Zahrnuje tedy skupinu nástrojů, které se právě v dané skladbě realizací číslovaného basu zabývají. Zde rozlišujeme nástroje basové, které hrají pouze samotnou basovou linii (kontrabas, violoncello, viola da gamba, fagot, dulcián), a nástroje akordické, které krom basu realizují i čísla pod ním (cembalo, varhanní pozitiv, regál, theorba, loutna, harfa). Během vývoje této skupiny v období baroka se postupně definovaly typické varianty složení b.c. v různých hudebních žánrech. V první své opeře *L'Orfeo* (1607) předepisuje Monteverdi obrovský aparát skupiny b.c. Najdeme zde dvě velká cembala, přenosný regál, theorby, violy da gamba, violon, dulcián a dvojitou harfu. Později už skladatelé přesné složení tak často nepředepisují, protože cílý provoz různých hudebních forem zformoval i jejich typické

basové obsazení. Cembalo patřilo od počátku k opeře, kde zejména v *secco* recitativech hrálo dominantní úlohu. Varhanní pozitiv oproti tomu obstarával především hudbu duchovní. Fagot či dulcián se přidával k basu při účasti vyšších dechových nástrojů, světská komorní hudba žádala loutnu či theorbu atd.

3.4.3 Claudio Monteverdi: *Altri canti di Marte*

Rozdíl dvou kontrastních kompozic, vybraných pro tuto kapitolu, tkví tentokrát nejen v jejich obsahu, tedy světský versus duchovní, ale i v různých pohledech na hudbu jako takovou v pojetí italském a německém. Heinrich Schütz se svým dílem snažil distancovat právě od Italů a konkrétně Monteverdiho, jehož hudba obecně byla pro něj, jakožto luteránského skladatele, příliš světská.

Svou osmou knihu madrigalů vydal Claudio Monteverdi v roce 1638, od sbírky předchozí uplynulo dlouhých 19 let, což představuje jasně nejdelší odmlku v mistrově madrigalové tvorbě. Můžeme se nicméně domnívat, že tyto madrigaly představují soubor skladeb, které Monteverdi v průběhu let předchozích (vedle práce pro benátské *Sanmarco* a pro různé operní domy) vytvořil. Sbíрка nese jméno *Madrigali guerrieri ed amorosi*, madrigaly válečné a milostné. Druhou část knihy uvádí skladba nazvaná *Altri canti di Marte*⁸¹, formálně vzato se jedná spíše již o barokní světskou kantátu pro dvojce housle, šestihlasý ansámbl a basso continuo.

Text skladby:

*At' ostatní zpívají o Martu a o zástupech jeho
O troufalých výpadech a přeslavných taženích,
O krvavých vítězstvích a prudkých střetnutích
A triumfech smrti strašné, která nedbá ničeho.*

*Já zpívám o tobě, Lásko, bojovnice strašlivá
o smrtelných ranách, které jsem utržil.*

⁸¹ „Zatímco ostatní zpívají o Martu, já zpívám o lásce“. Zhudebněný sonet patří zrcadlově k první skladbě celé sbírky, kde naopak „zatímco ostatní zpívají o lásce, já zpívám o Martu, tedy bohu války“. Láska a válka se v celé sbírce galantním způsobem prolínají, nepřítel v podobě krásné ženy útočí na pevnost básníkovy srdce, používá při tom obléhací stroje, salvy do očí, svazující prameny vlasů, zápalné šípy amorovy atd. V kontextu probíhající třicetileté války je tato galantní podoba války snad jen iluzorním útekem básníků od hrůzyplné reality.

*Jak jen pramen vlasů mne spoutal a pohled odzbrojil
Je to historka zoufalá, ale pravdivá.*

*Pár očí byl tou zbraní, která srdce mé proklála,
a hluboké ráně navzdory
touží dál duše má, hořká a zoufalá
A ty, kteráš ve jménu slávy a nádhery
do rukou nejhoršího nepřítele mne vydala,
dej zaznít alespoň písni, když maříš život veškery.⁸²*

Jedná se o virtuózní madrigal, takže vokální obsazení má ideální podobu po jednom do hlasu. Existuje i varianta s větším obsazením, ale pak je potřeba rozdělit skladbu na soli a ripieni, přičemž sólisté pokryjí veškeré technicky náročnější pasáže, které v partituru ovšem tvoří velkou část materiálu.

Madrigal vznikl v Benátkách, proto v souladu s dobovým benátským laděním použijeme $a=465$ Hz, nerovnoměrnou temperovanou verzi zvanou *středotón*. Práce s textem se velmi podobá výše popisovanému nakládání s madrigalem *Sfogava con le stelle*. Právě v osmé knize však Monteverdiho definuje nový výrazový prostředek, který označuje jako *stile concitato*, vzrušený styl. Používá jej zejména pro válečné scény, například ve slavném madrigalu *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, který najdeme ve stejné knize. Tento styl si můžeme představit jako hudební vyjádření souboje dvou rytířů na nějakém turnaji. Jak jejich koně postupně zrychlují cval a klus, hudba nabývá na dramatickosti, smyčce hrají úsečně šestnáctinové noty na jednom akordu a sólista či sbor deklamují rytmicky vzrušené figury. Při poslechu máme pocit, že hudba se postupně zrychluje.

⁸² Autorem sonetu je pravděpodobně Monteverdi sám. Překlad Č. S.

Altri canti di marte Ottavo libro di madrigali (1638)

Giambattista Marino (1569 – 1625)
Prima parte

Claudio Monteverdi (1567 – 1643)

Violino I

Violino II

Soprano
b - f''
AL- Al - tri can - ti di Mar - te e di sua schie - ra gli ar - di - ti as - sal - ti, gli ar - di -

Quinto
a - f''
AL- Al - tri can - ti di Mar - te e di sua schie - ra gli ar - di - ti as - sal -

Alto
g - a'
AL- Al - tri can - ti di Mar - te e di sua schie - ra gli ar - di - ti as -

Tenore I
A - a'
AL- Al - tri can - ti di Mar - te e di sua schie - ra gli ar -

Tenore II
B - a'
AL- Al - tri can - ti di Mar - te e di sua schie - ra gli ar - di - ti as - sal - ti, gli ar -

Basso
D - d'
AL- Al - tri can - ti di Mar - te e di sua schie - ra gli ar - di - ti as -

B. c.

9

ti as - sal - ti e l'ho - no - rate im - pre - se, l'ho - no - rate im - pre - se,

ti, gli ar - di - ti as - sal - ti e l'ho - no - rate im - pre - se,

sal - ti, gli ar - di - ti as - sal - ti e l'ho - no - rate im - pre - se, gli ar - di - ti as -

di - ti as - sal - ti, gli ar - di - ti as - sal - ti, gli ar - di - ti as - sal - ti, gli ar -

di - ti as - sal - ti e l'ho - no - rate im - pre - se, gli ar - di - ti as - sal - ti, gli ar -

sal - ti, gli ar - di - ti as - sal - ti e l'ho - no - rate im - pre - se, gli ar - di - ti as - sal -

gli ar-di - ti as - sal - ti, gli ar-di - ti as -
gli ar-di - ti as - sal - ti, gli ar-di -
sal - ti e l'ho-no-ra-te im-pre-se, l'ho-no-ra-te im-pre - se, gli ar-di - ti as - sal - ti, gli ar-di -
di - ti as - sal - ti e l'ho-no-ra-te im-pre - se, gli ar-di - ti as - sal - ti e
ti as - sal - ti e l'ho-no-ra-te, l'ho-no-ra-te im-pre - se, gli ar-di - ti as - sal -
ti, gli ar-di - ti as - sal - ti e l'ho-no-ra-te im-pre - se, gli ar-di - ti as - sal - ti, gli ar-di -

sal - ti e l'ho-no-ra-te im-pre - se, le san-gui-gne vit-to -
ti as - sal - ti e l'ho-no-ra-te im-pre - se, le san-gui-gne vit-to -
ti as - sal - ti, e l'ho-no-ra-te im-pre - se, le san-gui-gne vit-to -
l'ho-no-ra-te im-pre - se, e l'ho-no-ra-te im-pre - se, le san-gui-gne vit-to -
ti e l'ho-no-ra-te im-pre - se, le san-gui-gne vit-to -
ti as - sal - ti e l'ho-no-ra-te im-pre - se, le san-gui-gne vit-to -

Obrázek 10 Claudio Monteverdi - madrigal Altri canti di Marte, převzato z www.cpdll.org

Při realizaci *bassa continua* ve výše přiloženém madrigalu z Monteverdiho osmé knihy volíme nejprve cembalo, bez kterého se podobná produkce světské hudby v podstatě neobejde a které v nouzi může zastat roli *bassa continua* kompletně. Pak přidáváme basový nástroj odpovídající době, tedy violu da gamba. Tato sestava už není jen nouzová, nýbrž plně funkční a v komorní hudbě dostatečná. Pokud chceme získat širší zvukovou stopu, přidáme basový violon, který zní o oktávu níže než jeho sestra z rodiny viol, viola da gamba. A pokud chceme zvýšit variabilitu v rámci doprovodu sólových pasáží, můžeme pozvat k produkci také theorbu.

3.4.4 Heinrich Schütz: *Musikalische Exequien*

Druhý příklad formy a stylu, typických pro počátek baroka, lze najít v odkazu již zmíněného Heinricha Schütze. V roce 1635 zemřel v durynské Geře hrabě Jindřich Pohrobek Reuss. Už dříve uzavřel dohodu s drážďanským kapelníkem, že napíše duchovní liturgické dílo pro jeho pohřební slavnost. Jindřich dokonce sebral biblické texty, které doporučil saskému maestrovi ke zhudebnění. Schütz svůj slib dodržel a vzniklo tak nádherné dílo ve formě německé pohřební mše, ve které texty sebrané Jindřichem z Gery zpívají sólisté, obecná liturgie je pak zhudebněna v částech tutti. Svým vznikem uprostřed třicetileté války se dílo stává nejen osobním rozloučením s pozoruhodným hrabětem, ale i jakousi univerzální oslavou smrti jako takové, smrti milosrdné a do věčnosti nás uvádějící. Zároveň se jedná o další z velmi významných argumentů pro povýšení němčiny mezi oficiálně uznávané liturgické jazyky. Toto povýšení rodné řeči koneckonců patřilo k nejdůležitějším úkolům, které si Schütz v rámci své skladatelské činnosti předsevzal.

Text celého trojdílného díla, které při provedení trvá kolem pětaticeti minut, by pro potřeby naší práce byl zbytečně rozsáhlý. Snad postačí první sloka, vlastně první část v němčině komponovaného Kyrie.

Soli: *Nahý jsem přišel z ženy na svět.*

Nahý opět odejdu.

Bůh daroval, Bůh odňal,

jméno Boží budiž pochváleno.

Tutti: *Bože otče na nebesích, smiluj se nad námi.*

Soli: *Kristus je můj život, smrtí jen získám.*

Hle beránek boží, který snímá hříchy světa.

Tutti: *Ježíši Kriste, synu Boží, smiluj se nad námi.*

Soli: *Žijeme-li, žijeme pro Pána,
umíráme-li, umíráme pro Pána.*

Když takto žijeme a umíráme, náležíme Pánu.

Tutti: *Pane Bože, Duchu svatý, smiluj se nad námi.*⁸³

Musikalische Exequien

Heinrich Schütz, Op. 7

I. Concert in Form einer teutschen Begräbnis - Missa, SWV 279

Intonatio

Nak - ket bin ich von Mut - ter - lei - be kom - men.

Sopran 1

Sopran 2

Alt

Tenor 1

Tenor 2

Bass

B. c.

Soli

Nak - ket wer - de ich wiederum da - hin fah - ren, der Herr hats ge -

Nak - ket wer - de ich wie - de - rum da - hin fah - ren, der Herr hats ge -

Nak - ket wer - de ich wie - de - rum da - hin fah - ren, der Herr hats ge -

⁸³ Překlad Č. S.

4

T1 ge - ben, der Herr hats ge-nom-men, der Na - me des Her - ren sei

T2 ge - ben, der Herr hats ge-nom-men, der Na - me des Her - ren sei ge -

B ge - ben, der Herr hats ge-nom-men, der Na - me des Her - ren sei

7

Capella

S1 Herr Gott, Va - ter im Him -

S2 Herr Gott Va - ter im Him -

A Herr Gott Va - ter im Him -

T1 ge - lo - bet. Herr Gott, Va - ter im Him -

T2 lo - bet. Herr Gott Va - ter im Him -

B ge - lo - bet. Herr Gott Va - ter im Him -

Capella

Obrázek 11 Heinrich Schütz - *Musikalische Exequien*, převzato z www.cpdl.org

Před provedením díla je potřeba rozhodnout o podobě vokálního ansámblu, ale také zvážit, které instrumenty obsadit do skupiny basso continuo. V úvodu partitury figuruje šest hlasů (SSATTB), ale druhá část je psána jako benátské concerto (SATB/SATB), třetí pak jako trio sólistů a pětihlasý sbor (SSBar/MsATTB). To znamená, že pro kompletní pokrytí hlasů potřebujeme minimálně 8 hlasů. Minimální obsazení však nemusí být ideální, zvláště když víme, že autor zamýšlel sólové části jako citace sebraných textů zemřelého hraběte a v částech tutti, zde označených *capella*⁸⁴, má hudba napodobit zpěv protestantského společenství věřících. Pro zvýšení kontrastu uvnitř skladby tedy můžeme volit obsazení dvojité (SSSSAATTTTBB), nebo dokonce trojnásobné (SSS/SSS/AAA/TTT/TTT/BBB). Při větším obsazení už nicméně hrozí postupné narušení intimního a ansámblového charakteru skladby. Při obsazení ve velkém sboru také utrpí rytmicko-rétorická stránka díla.⁸⁵

⁸⁴ V dílech Schützových nacházíme označení *capella* vždy tam, kde autor zamýšlí, aby zpívali tutti, dle možnosti ad libitum podpoření instrumenty *colla parte*.

⁸⁵ Měl jsem možnost zazpívat si tuto skladbu pod vedením Hanse-Christopa Rademanna, jednoho z největších současných odborníků na Schützovo dílo Jeho obsazení čítalo 3 první soprány, 3 druhé soprány, 3 alty, oba tenory po dvou do hlasu a 3 basy. Tato velikost souboru víceméně odpovídá současným nahrávkám většiny renomovaných těles.

Instrumentální složka souvisí s vokálním obsazením, nástroje *bassa continua* navíc Heinrich Schütz v předmluvě doporučuje. Konkrétně žádá varhanní pozitiv a violon, což se ideálně hodí ke kontemplativnímu charakteru díla. Při soudobých provedeních často vidáme basovou skupinu doplněnou o theorbu, tedy basovou loutnu. Její přítomnost pomáhá rytmické struktuře díla a umožňuje větší variabilitu při doprovodu sólových hlasů. Další interpretační variantou je přidání instrumentů v částech označených *capella*. Dobová praxe připouští v podstatě dvě možnosti, buď dechový ansámbl složený z cinků a pozounů, nebo smyčcový konsort s houslemi a violami da gamba. Ovšem dlužno dodat, že instrumenty mohou také částečně narušit rétorickou stránku skladby. Jejich angažování zvažujeme zejména tehdy, pokud máme k dispozici jen minimální pěvecké obsazení a není tudíž možné vytvořit v rámci vokálního tělesa dostatečný kontrast.

Schützovo dílo už patří do baroka a nacházíme v něm jednoznačné tonální ukotvení. Vzhledem k tomu, že drtivá většina cinků z první poloviny 17. století se laděním pohybuje kolem $a=465$ Hz, je velmi pravděpodobné, že i Schütz toto ladění používal. Nejspíš si je přivezl s sebou z Benátek od svého učitele Gabrieliho. Proto je i v soudobých provedeních tato varianta nejčastější. Pokud aplikujeme nejčastěji používané barokní ladění $a=415$ Hz, ocitneme se o celý tón níž, než zněla hudba v originálním provedení. To už nám posouvá některé basové, a především altové pasáže mimo pohodlný interpretační rozsah.

Co se týče konkrétní teplotury, současní umělci volí při interpretaci raného baroka nejčastěji variantu zvanou *středotón*, která snižuje durové tercie, upřednostňuje tóniny s nízkým předznamením a nejlépe se hodí k podobným vokálním skladbám, jako jsou *Musikalische Exequien*.

Jak už jsme zmiňovali několikrát, Schütz dbal na přehlednost a správnou rytmickou strukturu německého jazyka velmi přísně. Jeho hudba jako by z rytmu řeči přirozeně vyrůstala. I proto němečtí kolegové popisují zpívání skladeb Heinricha Schütze jako velmi očištné. Při produkci takové skladby u nás je velmi vhodné, aby některý z účastníků byl ideálně Němec, nebo měl alespoň dostatečně hluboké znalosti německé fonetiky, která je pro nás poměrně náročná. Musíme zvládnout všechny přídechy u konsonant, různé kvality jednotlivých vokálů a také specifickou stavbu slovní věty. A pak ještě existují dodatečná pěvecká pravidla, která se mohou někdy od těch mluvních lišit. Třeba ohledně rolování hlásky *r* a podobně.

Schütz předepisuje ve skladbě čtyřpůlový takt a opravdu klidná půlová hodnota by měla sloužit jako základní tempo, které v podstatě není třeba měnit. Pokud autor chce hudbu zrychlit, činí tak vypsání potřebných hodnot beze změny základního tempa a také v rámci univerzálního metra. Uvnitř skladby se dokonce mnohokrát setkáme s místy, kde uvnitř čtyřpůlové sazby odhalíme latentní třídobá schémata, na což nás upozorní jiná organizace textových přízvuků. Pro toto třídobé schéma platí výše zmíněné pravidlo, tedy puls zůstává stejný, jen se v jeho rámci zorganizují noty místo sudého v lichém počtu. Úvodní intonace sice nemá vypsané tempo a dirigent sólistu dirigovat nemusí, zpěvák ale může svou deklamací předjímat tempo následující části, což pomáhá zcelit hudební tvar skladby.

Vzhledem k obsazení skladby a variability mezi soli a tutti vychází základní dynamický plán přehledně. Gradace harmonické věty nás navíc velmi dobře informuje o průběhu napětí a uvolnění jednotlivých hudebních dílů. Celkově se skladba pohybuje mezi polohami posvátného ztišení a majestátního pléna. Nikdy není příliš skočná, jásavá, ale ani burácející či osudová. Propojení tradice zádušní mše a estetiky luteránské duchovní hudby vytváří z díla jaký kontemplativní mantrický celek, jehož účinek vyrůstá jakoby zevnitř, z hloubky prožitku nad recitovaným biblickým slovem.

3.5 Pozdní baroko (Bach, Händel, Zelenka)

3.5.1 Charakteristika období a stylu

Baroko zažívá svůj vrchol až v pozdní etapě, v první polovině 18. století. Právě zde vznikla nejkrásnější díla nejen na poli hudby, ale i v jiných odvětvích umění. Po počátečním rozpuku epochy a divokém rozvoji všech hudebních forem po roce 1600 nastalo v druhé polovině 17. století období určité stagnace, ze kterého nevystupuje žádná výrazná skupina skladatelů. Je velmi pravděpodobné, že toto kulturní ustrnutí má na svědomí všestranně devastující třicetiletá válka, která v letech 1618–1648 zasáhla největší silou zejména kulturní centra Evropy. Velké hudební osobnosti tak registrujeme spíše jednotlivě. V Anglii působil Henry Purcell (1659–1695), ve Francii Jean Baptiste Lully (1632–1687), v severním Německu pak bylo možné vyslechnout vynikajícího varhaníka Dietricha Buxtehude (1637–1707).

Kolem roku 1670 se ovšem rodí nová generace hudebních skladatelů, jejichž díla zcela převrátí hudební dějiny naruby. A to nemluvíme jen o velkém barokním triu J.S. Bach, G.F.

Händel a A. Vivaldi, ke kterému dnes v Čechách rádi počítáme i Jana Dismase Zelenku. Tito velikáni představovali jen pověstnou dobře viditelnou špičku ledovce, která je součástí velikého vzmachu hudebních tvůrců po roce 1700. Najdeme zde vynikající italské skladatele Antonia Lottiho, Antonia Caldaru, Alessandra i Domenica Scarlattiho. Ve Vídni vládl Johann Josef Fux, v Paříži Jean Phillipe Rameau, v Drážďanech Johann David Heinichen a další. Pro dějiny vokální a vokálně instrumentální hudby představuje toto období jeden z nejvýznamnějších vrcholů vůbec. A právě hudba těchto velikánů patrně způsobila, že se umělci v polovině dvacátého století začali tak vehementně zabývat studiem historických pramenů a posléze i poučenou interpretací staré hudby.

Celá tato generace skladatelů zároveň prožívala jistou nostalgii k vokální polyfonii. Zejména u duchovní hudby pozorujeme všeobecný návrat k velkým imitačním celkům, připomínajícím polyfonní skladby konce 16. století. Tato nová polyfonie byla však skládána v rámci harmonické věty, s použitím všech moderních harmonicko-melodických a dramatických výrazových prostředků. Vrcholnou formou nové polyfonie se stala fuga, v jejímž umění vynikli především Bach, Händel či Zelenka. Skladatelé této doby se ve svých dílech dopouštěli často hudebních anachronismů, studovali a zpracovávali nově díla Palestriny a dalších starých mistrů.

V Itálii se více než složitá konstrukce fugy uplatňuje forma rychlých imitací s emočně výraznými hudebními motivy. I zde pak nalezneme prvky anachronické. Alessandro Scarlatti v roce 1708 vydává řadu pětihlasých madrigalů, podobně jako A. Lotti, A. Caldara, A. Stradella a další skladatelé. Všichni tito skladatelé už mají za sebou zkušenost s operou, která pro ně představovala až na výjimky vrchol jejich kompozičního úsilí. Operní gestika a reprezentativní styl se přenášely i do hudby duchovní, formy árií operních i oratorních se bezezbytku překrývají, vzdechy milostné se jen těžko odlišují od projevů duchovních strastí. Afekt a gesto se stává organickou součástí každé hudby, bez rozdílu jejího zaměření. A dodnes zůstává jedním z podstatných aspektů interpretační práce schopnost toto gesto v hudbě vrcholného baroka rozpoznat a na základě artikulace oživit a jednoznačně formulovat.

S rozvojem hudebních forem, a především s prohloubením vztahu mezi obsahem textu a jeho hudebním zpracováním, se během baroka formulovala nová pravidla hudební symboliky. Jako symboly sloužila především čísla, například počty hlasů v obsazení, počty

taktů, číslo označující metrum, kvality akordů v číslovaném basu a podobně. Symbolem se ale staly rovněž jednotlivé tóniny, rovinu symbolickou měla také označení temp. Ta se neodvídala od pouhé rychlosti v čase, nesla si i určité charakterové či náladové zařazení. Dále existují od baroka určité ustálené principy zejména při nakládání s tradiční liturgickou hudbou. Jsou někde na pomezí symbolu a archetypu. Zejména při zhudebňování častých textových předloh, jako je mešní ordinárium, se skladatelé uchylovali k principiálně podobným kompozičním prostředkům. Kupříkladu závěr části Gloria s textem *Cum sancto spiritu* byl v baroku téměř vždy zhudebněn jako sborová fuga. I u skladatelů, kteří polyfonii příliš neovládali, zde nalezneme alespoň náznak fugata či imitace.

Jako příklad interpretace partitury skrze symboly může posloužit krátká úvaha o Bachově zhudebnění *Magnificat*. Text *Magnificat* bývá zhudebněn jako poslední pasáž v řadě nešporových žalmů, jeho provádění se také váže k oslavě Vánoc. Patří mezi mariánské texty, je vnímán jako „novozákonní žalm“, jehož pomyslnou autorkou je Panna Marie. Základním duchovním tématem tohoto textu je trojjedinnost. Právě skrze Bohorodičku se totiž nová trojí podstata boží poprvé stává skutečností. Číslo tři se v první větě Bachova *Magnificat* ukazuje téměř všude; v třídobém taktu, ve třech předepsaných clarinách, které třikrát za sebou opakují trojzvuky atd. Dále má věta přesně 90 taktů, předehra trvá přesně jednu třetinu (30 t)⁸⁶. Dále Bach volí tóninu D dur, jásavou, slavnostní a ideální pro clariny a smyčce.⁸⁷ Materiál úvodní věty se v díle vrací v závěru. Posluchač si toho povšimne a správně předpokládá, že autor se tímto návratem pokouší dílo scelit. Zde to ale má ještě jednu skrytou, symbolickou rovinu, tolik typickou pro hudební myšlení baroka. Hudba se vrací v oblasti textu doxologie, která zakončuje většinu žalmů. Její text v překladu značí *Sláva Otci, Synu a Duchu svatému, jako byla na počátku, nyní, vždy a na věky věků. Amen*. A právě text „jako byla na počátku“ (*Sicut erat in principio*) je zhudebněn stejnou hudbou, která „byla na počátku této skladby“. Stejný postup najdeme už v Monteverdiho Nešporách z roku 1610, během baroka se stal určitým kompozičním rituálem. Někdy je opakování kompletní, jindy se jedná jen o dílčí reminiscenci. Použití tohoto principu dává nahlédnout do myšlení

⁸⁶ Tento údaj by se mohl zdát jako náhodný, nicméně Bach ukazuje na tolika místech existenci číselných symbolů, že je jeho záměr v tomto případě mnohem pravděpodobnější než shoda okolností.

⁸⁷ Tato volba není ale původní. První verzi z roku 1723 s vánočními německými písněmi složil v Es dur. O deset let později, když *Magnificat* revidoval pro svátek navštívení panny Marie, použil už tóninu D dur.

barokního skladatele, ukazuje zejména, jak tvůrci automaticky vnímali sepjetí mezi významem textu a jeho konkrétním zpracováním.

Mnohé další symboly, dříve zřejmé, jsou pro dnešního konzumenta hudby už skryté. Nicméně u tak komplexně tvořícího skladatele, jako byl Bach, je můžeme předpokládat a pátrat po nich. A to i ve skladbě, ve které „recykloval“ svůj dříve použitý hudební materiál, což je i případ Magnificat. Nové užití již existujícího patřilo k běžným postupům své doby, hojně se používalo už v renesanci, baroko tuto tradici jen posílilo. U Bacha nové zpracování existujícího materiálu nikdy není mechanické, vždy musí změnit podložení textu a přizpůsobit melodické linky novým textovým akcentům, takže se jedná často o stejně náročný a důmyslný tvůrčí proces, jako když skládá originální hudební materiál. Často také mění tóninu, aby dávala smysl v novém kontextu, nebo i proto, že nálada a charakter nově podloženého textu vyžaduje proměnu tónorodu. Definice symboliky jednotlivých tónin se objevuje u různých teoretiků.⁸⁸ Vedle francouzského skladatele Marc-Antoine Charpentiera také například u věhlasných teoretiků hamburského Johanna Mathessona či vídeňského Christiana Friedricha Daniela Schubarta. První z nich reprezentuje estetiku francouzského baroka konce 17. století, druhý patří mezi mluvčí doby Bachovy a Händelovy. Schubart pak promlouvá již jménem estetiky klasicistní. Zajímavá pro interpreta může být především proměnlivost a někdy i rozporuplnost v nazírání na jednotlivé tóniny v čase.

Tónina	Afekt a charakteristika		
	M. A. Charpentier Paris 1690, <i>Regles de Composition</i>	J. Mathesson Hamburg 1713, <i>Das neuereöfnete Orchester</i>	Ch. F. D. Schubart Wien 1805 <i>Ideen zu einer Aestetik der Tonkunst</i>
C dur	Veselý a bojovný.	Drzý, troufalý, radostný. Radovánky.	Dokonale čistý, nevinnost, jednoduchost, naivita.
c moll	Nejasný a temný.	Milý, šarmantní, též smutný, zarmoucený. Přináší mazlivý pocit, ale též únavu či žal.	Soužení, toužení, vzdychání láskou nemocné duše. Projev nářku nad nešťastnou láskou
cis moll			Intimní rozhovor s Bohem. Nárek hříšného kajícíka
Des dur			Lascivní tónina. Zármutek, extáze. Neumí se smát, ale může se usmívat. Neumí truchlit, ale může předvést grimasu pláče.

⁸⁸ Tabulka převzata z publikace *Barokní afektivní teorie* Sylvie Georgiev.

D dur	Velice bojovný, radostný charakter.	Evokuje trubky a bubny. Ostrý, jiskřivý, živý, neústupný, zarputilý, hlučný, rozmarný, bojovný, povzbudivý, ale i jemný.	Tónina vítězství. Aleluja, křik války. V D dur jsou skládány pochody a nebesa opěvují sbory.
d moll	Zbožný, vážný.	Pobožný, klidný, slavnostní, příjemný. Zábavný, ovšem plynulý, ne skákavý.	Trápení, melancholie, ženskost.
Es dur	Krutý a přísný.	Velice patetický, ale nikdy vážný, plačtivý nebo nepořádně bouřlivý.	Intimní rozhovor s bohem. Ekvivalent svaté trojice (3 běčka). Zbožné chování.
es moll	Děsivý, hrozivý.		Beznaděj, úzkost, zmatky duše. Leknutí, zachvění třesoucího se srdce.
E dur	Křiklavý, hádavý.	Zoufalý, smrtelný smutek. Zoufalá láska. Nutkavý a ostrý charakter. Fatální oddělení těla od duše.	Hluk. Hlučné nadšení. Usměvavá radost bez rozkoše.
e moll	Něžný, zženštilý, uplakaný, milostný.	Hluboké zamyšlení. Zármutek a zmatek, doufání v útěchu.	Nárek bez slz a pláče. Projev čisté lásky (nevinné ženy).
F dur	Vznětlivý a zuřivý	Velkodušnost, velkorysost, Jistota, pevnost, síla, ale i lehkost nebo počestnost.	Vlídnost, klid a odpočinek
f moll	Temný a plačtivý.	Strach, pochybnost. Odevzdanost, ale také tíha. Černá melancholie a zoufalství. Pocity mrazení.	Hluboká melancholie, těžká deprese, malátnost, touha umřít.
Fis dur			Vítězství nad starostmi a potížemi.
fis moll		Charakter mizantropa. Opuštěnost, osamělost, teskné milostné starosti.	Mlhavá a nejasná tónina. Zášť a nespokojenost.
G dur	Něžně, sladce veselý.	Upovídaný, brilantní.	Vše vesnické, idylické a lyrické. Upřímné přátelství a věrná láska.
g moll	Vážný, velkolepý, „široce stavěný“ charakter.	Nejhezčí ze všech tónin. Je mimořádně flexibilní. Může vylíčit vážnou nebo i bývalou lásku. Šarm, grácie, věci něžné, mírné stíznosti.	Špatná nálada, „skřipání zubů“, nespokojenost, neklid, nevydařené plány, Zlost a nechuť.
gis moll			Mrzutost, nabručenost, sevřené srdce až do úplného zadušení. Usilovný boj s potížemi.
As dur			Tónina hrobníka, hniloby, rozsudku a smrti. Též věčnosti.
A dur	Radostný a vesnický charakter.	Pronikavá tónina. Září vášněmi plačtivými a smutnými.	Mladická radost. Důvěra k Bohu. Nevinná láska a radost ze spatření milovaného člověka.

a moll	Mírný a naříkavý.	Těž velice flexibilní tónina. Může být použita k probouzení veškerých vášní. Okázalost, vážnost, ale i mírnost, plačtivost.	Tónina oddané ženy mírné povahy.
B dur	Radost, velkolepost, prostor.	Zábavný a okázalý charakter. Případně též skromný. Velkorysý i roztomilý.	Čisté svědomí, veselá láska, naděje v lepší svět.
b moll	Temný, hrozivý, černý charakter.		Zde zní příprava na sebevraždu.
H dur	Drsný a plačtivý.	Tvrdý, nepříjemný, nelibý, někdy i zoufalý charakter.	Silně zabarvený, divoké vášně, hněv, zuřivost, žárlivost, šílenství.
h moll	Melancholie, osamělost.	Melancholie, pochmurnost.	Trpělivost, tiché odevzdání se do rukou božích.

3.5.2 Jan Dismas Zelenka – Responsoria pro Haebdomada sancta

Ze této sbírky jsem vybral prosté responsorio *Sepulto Domino*, poslední z 27 postních skladeb psaných *in stile antico* pro čtyřhlasý sbor a b.c., s možností doprovodných nástrojů *colla parte*. Cyklus byl vydán kolem roku 1723 a na rozdíl od řady dalších skladatelových partitur byl dostupný i po jeho smrti, o což se zasloužili společnými silami drážďanský houslista a Zelenkův přítel Johann Pisendel a také velký Zelenkův obdivovatel Georg Phillip Telemann. Text posledního z responsorií spadá na samotný konec pašijového příběhu a komentuje poměrně lakonicky to, co se odehrává po ukřižování Pána a po jeho sejmutí z Kříže.

*Pohřbili Pána a vchod jeho hrobky zavalili kamenem. A vojáci ustaveni, aby jej hlídali. Velekněží přišli za Pilátem a přednesli svou žádost.*⁸⁹

⁸⁹ Text responsorií vznikl jako kompilace biblických citací a komentářů k pašijovému času, přesnou oporu v bibli pro něj nelze najít. Překlad Č.S.

Sepulto Domino, ZWV 55/27

Jan Dismas Zelenka
(1679-1745)

grave Tutti

Soprano *p* Se - pul - to Do-mi-no, si - gna - tum est mo - nu - men - tum,

Alto *Tutti* *p* Se - pul - to Do-mi-no, si - gna - tum est mo - nu - men -

Tenor *Tutti* *p* Se - pul - to Do-mi-no, si - gna - tum est mo - nu - men -

Bass *Tutti* *p* Se - pul - to Do-mi-no, si - gna - tum est mo - nu - men -

Continuo *Org.*

S vol - ven - tes la - pi - dem ad o - sti - um mo - nu - men -

A tum, vol - ven - tes la - pi - dem ad o - sti - um mo - nu - men -

T tum, vol - ven - tes la - pi - dem ad o - sti - um mo - nu - men -

B tum, vol - ven - tes la - pi - dem ad o - sti - um mo - nu - men -

S *Finé* ti: Po - ten - tes mi - li - tes, qui cu - sto -

A ti: Po - ten - tes mi - li - tes, mi - li - tes, qui cu - sto -

T ti: Po - nen - tes mi - li - tes, qui cu - sto -

B ti: Po - nen - tes mi - li - tes, qui cu - sto - di -

Fine

20

S di - rent il- lud. *Solo* Ac- ce-den - tes prin - ci -

A di - rent il- lud. *Solo* Ac - ce - den - tes

T di - rent il- lud. *Solo* Ac- ce-den - tes prin-ci - pes sa-cer -

B rent il- lud. *senza Cb.*

25

S pes sa-cer - do - tum ad Pi - la-tum, pe - ti-e-runt il - lum. *Tutti* Po -

A prin - ci-pes sa - cer-do - tum pe - tí - e-runt il- lum. *Tutti* Po-nen-tes

T do-tum ad Pi - la - tum, pe- ti - e-runt il - lum. *Tutti* Po-nen-tes

B Po-nen-tes

30

35

S nen - tes mi- li-tes qui cu-sto - di - rent il- lud.

A mi - li-tes. mi- li-tes, qui cu-sto - di - rent il- lud.

T mi- li - tes, qui cu-sto - di-rent il- lud.

B mi- li-tes, qui cu-sto-di- rent il- lud. *DC. al fine*

Obrázek 12 Jan Dismas Zelenka - *Sepulto Domino*, převzato z www.cpdll.org

Jan Dismas Zelenka působil v době vzniku sbírky responsorií na drážďanském dvoře, který patřil mezi nejokázalejší v Evropě. Měl k dispozici rozhodně velký vokální ansámbl a také velkoryse obsazený orchestr. A přestože jsou responsoria svým zaměřením spíše niterná

smuteční díla, v Zelenkově zhudebnění se dobře hodí pro sborové provedení. Jejich síla totiž tkví i v dramatickosti a gradaci delších hudebních ploch. Imitační témata často přesahují možnosti jednoho pěveckého dechu a při větším obsazení mnohem více vyzní kontrast mezi čtyřhlasými tutti částmi a trojhlasými sólovými *versety*, které najdeme v každém ze 27 responsorií. Právě tento kontrast nás přivádí k minimálnímu vhodnému obsazení. Interpretace responsorií po jednom do hlasu vyžaduje extrémní zkušenost a kvalitu zpěváků, také zrychlení temp mimo správný estetický rámec a spíš není hodna doporučení. Pokud jsou na jeden hlas dva zpěváci, vyžaduje to špičkovou profesionální sezpívanost a dramatické gradace nevyzní vždy s plnou silou. Tři zpěváci do hlasu tvoří už dostatečnou dynamickou hloubku a dílo může být provedeno s uspokojivým výsledkem i mezi zkušenými amatéry.

Omezení směrem k maximálnímu počtu zpěváků není tak striktní, ale od počtu pět na jeden hlas výše se začíná postupně vytrácet flexibilita technicky náročnějších pasáží (které v tomto příkladu chybí) a úloha sezpívat jednotlivé skupiny v rámci často složité polyfonie vyžaduje stále více úsilí.

Skladby je možno provozovat bez instrumentálního doprovodu, ale lépe znějí s bassem continuoem, v některých sólových pasážích se použití basu blíží nutnosti. Obsazení basové složky může být velkorysé, ideální sestava čítá varhanní pozitiv, violoncello, kontrabas a theorbu. Vzhledem k tomu, že Zelenka psal svá responsoria *in stile antico*, zanáší do partitur i místa, kde mohou hrát se sborem pozouny colla parte. Tyto záznamy mohou znamenat, že se tato hudba hrála s celým orchestrem a pro její větší pestrost se různé skupiny připojovaly a odpojovaly na základě předem vyrobeného plánu. Právě tak provedl nahrávku všech 27 responsorií soubor *Collegium 1704* pod vedením Václava Lukse. Responsoria jsou tedy obecně velmi vděčná, protože nabízejí širokou škálu uplatnění od amatérského sboru a capella až po profesionály s velkým instrumentálním aparátem.

Skladba pochází z vrcholného baroka, kdy se až na výjimky ladění ustálilo na všeobecně sdílené hladině s jistým rozkmitem okolo dnes používaného $a=415$ Hz. Pokud tedy používáme basso continuo, snažíme se o poučenou interpretaci, toto ladění se nejvíce blíží dobovému ideálu. A také se v jednotlivých partech nejlépe zpívá. Konkrétní teplotura v pozdní baroku obvykle odpovídá systému *Werkmeister*, o kterém jsme se už výše zmínili. Pokud máme k dispozici amatérský sbor, který v barokním ladění není zvyklý zpívat, je možné samozřejmě provést skladbu i v ladění $a=440$ Hz. To představuje ale pro zpěváky

technicky náročnější úkol a stojí za zvážení, zda i amatéry postupně nenaučit zpívat o půltón níž, než jsou dle zápisu zvyklí. Další varianty transpozic rozhodně nelze doporučovat, hudba už má v této pokročilé fázi baroka jednoznačně ustálenou tóninu. Jednotlivé tóniny skladeb navíc hrají i symbolickou úlohu, jejich změnou se tedy okamžitě velmi vzdalujeme od autorovy zvukové a barevné představy.

Zelenka předepisuje celý takt v tempu *grave*, které volí v obzvláště osudových pasážích textových celků. *Grave* pro něj neznamena jen tempovou položku na metronomu, znamená to v souladu s překladem slova těžce, tedy pohyb zatěžkanými kroky hříšníka či kajícíka. Opět to znamená určité gesto, jak už jsme si v období vrcholného baroka zvykli. A podobný princip dohledáme i u dalších tempových označení.

V originálním tisku této konkrétní skladby předepisuje Zelenka zajímavou zprávu pro zpěváky: *tutti le voci sempre piano*. Tedy všechny hlasy stále zpívají piano. Skladba uzavírá celý pašijový příběh, načrtnutý v sedmadvaceti responsoriích. Zpívala se v samotném závěru pašijového týdne, všechny svíčky, krom jedné za oltářem, značící nemrtvého Krista, už byly zhasnuty. A jako prožíváme obvykle pohřeb někoho blízkého ve zvláštním ustrnutí, do kterého nepronikají ostré vjemy a vše kolem se odehrává za jakousi zvukotěsnou průhlednou stěnou, i zde Zelenka pohřeb Kristův ztvárňuje velmi ztišeně a minimalisticky. Jednotlivé fráze se mírně dynamicky zdvihnou, zvláště když basová skupina zvukomalebně přivaluje kámen ke dveřím Kristova hrobu, ale jinak celá skladba působí jako poslední ozvěna právě prožitého dramatu. Z melancholicky usebrané nálady vystoupí pouze sólový versus, ve kterém sólisté trochu pichlavě ztvárňují žádost velekněží u Piláta.

3.5.3 Georg Friedrich Händel – Dixit Dominus

Jako kontrastní příklad dobře poslouží jedno z prvních děl Georga Friedricha Händela, které napsal kolem roku 1709 během svého studijního pobytu v Římě. Pozoruhodné zhudebnění žalmu 109, Dixit Dominus patří k tomu nejlepšimu, co na poli této hudby vzniklo. Sevřená a energická kompozice si vystačuje s malým a neokázalým instrumentářem, zato však udivuje vnitřní harmonickou silou a Händel v ní už jako velmi mladý ukazuje schopnost skvěle ilustrovat svou hudbou dramatické obrazy. Žalm 109 patří mezi ostatními žalmy mezi ty nejdramatičtější.

N° 1
Dixit Dominus
HWV 232
Georg Friedrich Händel
(1685-1759)

Tutti

Violino I

Violino II

Viola I

Viola II

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenore

Basso

Continuo

4

VI.

Vla.

S. I

S. II

A.

T.

B.

Cont.

13

VI.

Vla.

S. I

S. II

A.

T.

B.

Cont.

7 7 $\frac{6}{2}$ 6 4 6 4 6 4 4

16

VI.

Vla.

S. I

S. II

A.

T.

B.

Cont.

Dix - it, dix - it Do - mi - nus Do - mi - no

6 6 4 6 4 4 3

Demonstruje sílu a nesmlouvavost Hospodina proti těm, kteří se mu vzpírají. Händel zhudebnil žalm na ploše cca 30 minut, obsadil jej třemi sólovými hlasy (SSA), významnou roli pak hraje pětihlasý sbor za doprovodu smyčcového ansámblu a b.c. Z praktických důvodů zde příkládám úvodní stranu partitury a pak stranu, na které v první části nastupuje pětihlasý sbor.

Pokud některý z barokních tvůrců správně předjímal budoucí podobu sboru v oratoriích a slavnostních mší, byl to právě Händel. Jeho mohutná a vnějškově strhující hudba přímo volá po velkém sborovém obsazení. Tato skladba není výjimkou. Pokud zvolíme obsazení méně než 3 zpěváci do hlasu, skladba se téměř nedá provést. A pokud máme toto minimum, tedy dohromady 15 lidí (SSATB), tak musíme ve sboru mít skvělé profesionály se sólovou zkušeností. Ideálně se jeví obsazení 25–30 zpěváků, tedy 5–6 do každé hlasové skupiny. Samozřejmě lze skladbu provést i ve větším počtu, pak ale rychlé koloratury budou trpět zatěžkáním a pozitiva získaná mohutností celku budou kompenzována nepřehlednou strukturou polyfonních částí.

Podobná pravidla můžeme uplatnit i na orchestrální složku. Händel v tomto dramatickém žalmu zcela vynechal své oblíbené hoboje a clariny⁹⁰ a celá váha dramatu v orchestru tak zůstává na smyčcovém aparátu. Pokud by interpret chtěl „ušetřit“ na orchestru a obsadit jej po jednom do hlasu, ztratí skladba svou hlavní dramatickou devízu. Dle dobových obrazů a traktátů dnes odborníci na starou hudbu staví orchestr následovně: *1 kontrabas, 2 violoncella, 3 violy, 4 sekundy a 5 primů*. Vzhledem k tomu, že Dixit Dominus vyžaduje dvojí obsazení viol, nabízí se řešení: *1 kontrabas, 2 violoncella, 3 violy II, 4 violy I, 5 sekundů a 6 primů*.

Takový orchestr už dovede Händelovu partituru naplnit až po okraj, zvláště když přidáme varhanní pozitiv a pro umocnění rytmického efektu také theorbu v rámci skupiny basso continuo. Obecně platí, že u spousty skladeb staré hudby můžeme hledat kompromisy, volit řešení skromnější či řešit obsazení úsporněji. Ovšem pro tuto Händelovu skladbu se žádný kompromis nejeví jako přípustný. Tak jako v žalmu 109 Hospodin nekompromisně trestá ty, kteří se od něj odvracejí, stejně, jako Händel volí nekompromisní hudební řešení, musí

⁹⁰ Většina autorových skladeb z „římského“ období má v instrumentaci alespoň hoboje, či clarinu.

interpret, ať už dirigent, hráč či zpěvák, účinkovat v této skladbě naplno a bez kompromisů. Odměnou mu je strhující zážitek dokonalé hudební vize.

Při důkladnějším studiu partitury lze zjistit, že sbor je v porovnání s ostatním barokním repertoárem notován velmi vysoko. I druhý soprán občas musí zpívat tón a_2 , první jej občas musí držet i několik taktů. Tento fakt velmi znesnadňuje interpretaci zvláště v amatérských podmínkách, tím spíš, pokud máme k dispozici moderní nástroje hrající v ladění $a=440$ Hz. V tomto ladění žalm 109 téměř není dostupný. Händel totiž skladbu psal v souladu s římským laděním, o kterém se už od dob Palestrinových ví, že mělo ton a položen velmi nízko, někde kolem $a=396$ Hz⁹¹. Skladatelé tedy psali římské skladby velmi vysoko, aby tento handicap vyrovnali. Jako pěkný důkaz nám může sloužit dílo Tomáše Luise de Victoria, který většinu skladeb psal v Římě, ale v závěru života se vrátil do Madridu, kde se naopak ladil ton a poměrně vysoko. Římské Victoriovy skladby jsou notovány průměrně o malou až velkou tercii výše než díla madridská. Proto i pro provedení Händelova žalmu musíme zvolit minimálně klasické pozdně-barokní ladění $a=415$ Hz. I tak nám dá skladba velmi zabrat. Některé velmi renomované soubory tak sahají pro originálním, římským laděním $a=396$ Hz⁹²

Tempo Händelových skladeb vyrůstá z dramatického obrazu. V první části žalmu účinkuje rozzlobený trestající Hospodin, jehož slovo burácí jako divoká bouře. Když se soustředíme na basovou linii, základní rytmický element barokní hudby, nalezneme zde robustně kráčející bas. Jeho pohyb by měl být spíše dramatický než lyrický, spíše agresivní než zpěvný. A tak koresponduje se vstupním zvoláním altu a posléze sboru. Slovo *Dixit*, tedy „pravil“, myslí se tedy Hospodin, zde funguje jako pečeť celého hudebního dílu. Můžeme jej vnímat jako dunění hromu či přísné gesto Hospodinovy trestající pravice. Proti basu nacházíme v primech a sekundách rychlé škály imitovaných běhů, které mohou při interpretaci sloužit jako technická bariéra pro příliš rychlé tempo. Můžeme je vnímat jako křižující se blesky či proudy vody při divoké bouři, každopádně jsou ale velmi technicky náročné a jejich dostatečně kvalitní a intonačně přesné provedení v obou houslových skupinách udrží tempo skladby ve správném dramatickém nastavení.

⁹¹ Haynes, Bruce, A history of performing pitch, 2002.

⁹² Například soubor *Le musiciens de Louvre* ve skvělém provedení Marca Minkowskiho, na kterém se také jako sólistka podílela i Magdaléna Kožená.

Händel zde dynamiku ještě nepředepisuje, ale jednotlivé obrazy a charakter kompozice působí na interpreta velmi návodně. Tam, kde Hospodin hrozí a trestá, píše většinou Händel vypjaté sborové pasáže, u nichž občas lze sáhnout k uvolnění v rámci opakování stejné části na principu ozvěny, ale jinak zůstává dynamicky stále poměrně vysoko. Obrazy se z Händelova díla valí jeden za druhým, posluchač se skoro nestačí nadechnout a po jednom silném hudebním tématu jako gejzír vytryskne další. Relativní ztišení přichází pak v sólových částech, zejména v předposlední větě žalmu, kde „Hospodin se sklání k potůčku podél cesty, aby se napil“. Zde Händel ukazuje svou typickou náladovou polohu jakéhosi melancholického zastavení, kterou později tolikrát osvědčil ve svých operách či oratoriích. Do proplétajících se potůčků dvou sopránových hlasů zdáli zasněně v pianu zpívá mužský sbor. Pak se ale v rámci doxologie opět rozeběhne strhující hudební divadlo, tentokrát s generálbasem v hlavní roli.

4 Práce se zdroji a prameny staré hudby

4.1 Dostupnost staré hudby

Je zřejmé, že hudební nahrávky a noty nebyly nikdy v historii tak lehce dostupné jako dnes. Skladbu, kterou posluchač zachytí v rádiu, lze dosledovat z internetového soupisu programu, vzápětí k ní lze dohledat notový materiál a během několika minut je připraven zkoušet ji se svým sborem. Na internetu lze dnes dohledat obrovské množství notového materiálu, textů, traktátů i originálních tisků. Notové partitury často používaných skladeb zde najdeme v různých spartacích či edicích. Pokud náhodou notový materiál není dostupný přímo online, nabízí se možnost probrat katalogy zajímavých vydatelů, kteří se staré hudbě věnují, například skvělou americkou edici CMM⁹³, a noty si objednat a poměrně rychle získat. Popřípadě lze prohledat webový vyhledávač RISM⁹⁴, který zájemce odkáže na konkrétní univerzitní či jinou knihovnu, kde se nachází originální tisk. Ambiciózní knihovny navíc postupně digitalizují svoje archivy a spoustu vydaných not si během procesu nácvičku lze kontrolovat a porovnávat s faksimile originálních tisků.⁹⁵ V neposlední řadě na síti defiluje nekonečné množství nahrávek v různé kvalitě technické i interpretační. U notoricky známých nebo interpretačně dostupných skladeb se ke kvalitním nahrávkám člověk musí poměrně složitě propracovávat. Vedle trpělivosti při hledání dnes potřebujeme snad ještě více schopnost informace třídit a orientovat se v nich. Což platí nejen v oblasti poučené interpretace staré hudby, ale v hudbě obecně a dnes snad nejnaléhavěji v otázkách společenských či politických. Internet svou povahou sice může na mnoha místech sloužit velmi dobrým věcem, na straně druhé ale rozostřuje vnímání světa svou mnohohrstevnatostí a neutřídněností. Svým dosahem může být i lehkou zneužitelný.

⁹³ Corpus mensurabilis musicae představuje rozsáhlou americkou hudební edici, která se specializuje na hudbu komponovanou v mensurální notaci, tedy od vrcholného středověku až po rané madrigaly a rané baroko.

⁹⁴ Repertoire international des sources musicales, původně francouzský, dnes globální webový katalog odkazující na dostupnost not, traktátů, libret a další originálních hudebních tisků.

⁹⁵ Originální tisky používají zejména cembalisté a hráči na varhanní pozitiv, kteří často při zkoušení kontrolují nejasnosti, či různé možnosti realizace číslovaného basu.

4.2 Příklad originálního zdroje renesanční partitury

Jak už bylo v předchozích kapitolách na různých místech zmíněno, renesanční partitura, jak ji známe dnes, v originálu neexistovala. Zpěváci interpretovali skladbu ze separovaných partů originální tisků a jeden z nich pak udával jednoduchý *taktus* pohyby ruky. Místo pro provozování pětihlasých madrigalů mohlo vypadat například takto:



Obrázek 14 Madrigalový stůl v muzeu Heinricha Schütze v Bad Kostritz, na jednotlivých stojáncích jsou separované party jeho první a jediné knihy madrigalů, která vznikla v souvislosti s jeho studijním pobytem v Benátkách. Foto Č.S.

Je velmi pravděpodobné, že v případě pětihlasého madrigalu nebylo třeba taktovat. Hudba vznikala jako spontánní produkce pěti zpěváků, kteří v rámci těsného akustického kontaktu ctili společné tempo a společný afekt. U větších produkcí stály stojany výše, aby se za jednotlivé party hlasových skupin mohlo seřadit více zpěváků. Zde už se stalo taktování jednoho z nich nutností.

Z následujícího obrázku lze vyvodit určité principy při nakládání s originálním tiskem, ale přeneseně i při použití renesanční partitury. Jedná se o část *Kyrie* ze šestihlasé mše

Cristobala de Morales, napsané parodicky nad Josquinovým chansonem *Mille regretz*, který jsme už zmiňovali v kapitole o rané franko-vlámské hudbě.



Obrázek 15 Cristobal de Morales: *Missa Mille regretz*, část *Kyrie*, tiskem vyšla v Římě v roce 1544, kdy Morales působil jako kapelník v Sixtinské kapli. Převzato z www.cpd.org, editor Nancho Alvarez.

Skladba je tištěna v tzv. bílé mensurální notaci, která se používala přibližně do roku 1600, kdy ji vystřídala notace, kterou používáme s jistými obměnami dodnes. Na notovém zápisu si můžeme všimnout několika důležitých interpretačních aspektů. Podle klíčů určíme snadno, že Morales skladbu rozepisuje pro 2 soprány (klíč leží na první lince zdola), pro dva alty (klíč leží na prostřední lince), pro jeden tenor (klíč na druhé lince shora) a konečně pro bas, pro který se už používá dnešní verze F-klíče. Chybějí zde zcela taktové čáry, metrická organizace skladby je označena předpisem *alla breve*, puls tedy udává nota *brevis*, což je

hranatá verze dnešní noty celé. Pokud se někde skladba přechýlila do rychlého třídobého metra, museli si s tím zpěváci poradit na základě zkušenosti a dle organizace přízvukných slabik textu. Další zajímavost představuje podložení textu. Autor podkládá pouze místa, kde začíná nové slovo textu a přidává značky pod notami, kde by patrně měl začínat nový text, ty ale nejsou důsledně zaneseny u všech hlasů. Všechny ostatní aspekty podložení textu se tak odehrávají v režii interpreta, popřípadě dnes někoho, kdo spartuje skladbu do moderní notace a připravuje ji k edici. Dobová teoretická literatura nabízí přehledná pravidla o podložení textu a deklamaci. V základních principech se různé zdroje shodují: *Počet slabik nesmí být vyšší než počet not, případně skupin not, které na základě dalších pravidel nesmějí být rozděleny (kupříkladu kvůli ligaturám). Pokud ale noty slabikám textu přesto nedostačují, smí se eventuálně i ligatura nebo dokonce určitá nota rozdělit. Struktura hudební fráze má odpovídat struktuře textu. Krátké a dlouhé slabiky textu odpovídají krátkým, respektive dlouhým notám. Zatímco v italštině jsou vokály mezi slovy elidovány (s výjimkou pomlky a hranic veršů), v latině se elize nepoužívá.*⁹⁶ I přes existenci dalších pravidel ohledně not s tečkou, či opakovaných not atd. zůstává interpretovi stále ještě jistá volnost, která ale do díla nepřináší žádný estetický problém. Vzhledem k tomu, že se jedná o čistou polyfonii, místa se společnou deklamací se zde nacházejí jen zřídka a interpreti během nácviku tato místa určitě odhalili a realizovali společně. Společně se zřejmě realizovaly figury, které svou rytmickou strukturou dobře následovaly text a jeho přízvuky. Nabízí se otázka, proč vlastně v originálním tisku není podložen kompletní text. Vedle důvodů finančních (každé písmeno navíc se vydavateli prodražilo) zde lze vnímat i již několikrát zmíněnou zálibu renesance v jisté vágnosti. Školený interpret znal pravidla, v polyfonii svůj hlas nemusel nikomu přizpůsobovat, a tak byl jeho zážitek z provedení skladby umocněn možnostmi v rámci pravidel improvizovat.

4.3 Příklad kvalitní spartace díla

Níže přiložená partitura odpovídá výše zobrazenému originálnímu tisku a může sloužit za vzor spartování not. Vedle její estetické kvality (je provedena v chytrém a vizuálně krásném

⁹⁶ Callela, M., Schmidt, L.: *Komponieren in der Renaissance*

notovém programu *lilypond*) zde nacházíme i rozumné aktualizace. Především jsou noty vysázeny v polovičních hodnotách a partitura je transponována o tón výše, aby se lépe hodila pro současné hlasové obsazení sboru⁹⁷. Tuto transpozici autor přiznává graficky, před začátkem úvodní notové osnovy nacházíme původní realizaci partů včetně originálních klíčů, původního metrického členění a také první noty jednotlivých hlasů, aby nedošlo například k záměně oktáv v jednotlivých klíčích. Pevné úseky textového podložení nechává autor spartace v normálním fontu, ostatní textová podložení, která na základě zkušenosti provedl sám, naznačuje kurzívou, aby v souladu s originálem zachoval jistou volnost při nakládání s textem. Pokud přidává některé posuvky, činí tak nad notovou osnovou, aby bylo opět zřejmé, že patří mezi opatření editorova. Někdy se můžeme navíc setkat se snahou omezit význam taktových čar. Některé edice vedou taktové čáry mezi jednotlivými notovými linkami a ne uvnitř, jak je zvykem v dnešní partituře. Plynulý tok polyfonie tak získává další podporu a zpěváci automaticky oslabují těžké metrické doby, které v originálních partiturách nejsou. Zde ale Nancho Alvarez, milovník španělské polyfonie, který na své stránce shromáždil kompletní dílo Victoriovo včetně faksimile, volil variantu s taktovými čarami uvnitř systémů. I tak se jedná o špičkově provedenou spartaci, umožňující velmi dobře provést historicky poučenou interpretaci díla.

⁹⁷Jedná se sice zřejmě o římské ladění, ale originál je psán pro mužský ansámbl. Pokud bychom měli k dispozici mužský soubor s falsetisty, bylo by na místě transponovat skladbu o tón níže. V případě smíšeného sboru je editorův postup správný.

1. Kyrie

de la misa Mille Regretz

Missarum liber primus, Roma 1544

Cristóbal de Morales (c.1500-1553)

Cantus I

Cantus II

Altus I

Altus II

Tenor

Bassus

Ky - ri - e

Ky - ri - e

Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e -

Ky - ri - e e - le - i - son

6

Ky - ri - e e - le - i -

Ky - ri - e e - le -

e - le - i - son Ky - ri - e

e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son

le - i - son Ky - ri - e e - le -

Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i -

Edited by Nancho Alvarez

<http://tomasluisdevictoria.org>

13

son, Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son

19

lei - son, Ky - ri - e e - le - i - son. son Ky - ri - e e - le - i - son. e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son. i - son Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son. le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son. ri - e e - le - i - son.

Obrázek 16 Kyrie dalla Missa Mille regretz od Cristobala de Morales, příklad dobře a esteticky zajímavě vyvedené spartace díla, převzato ze stránky Nancha Alvaréze tomasluisdevictoria.org

5 Odlišná práce s latinou v různých jazykových kulturách

Předmětem historicky poučené interpretace se v posledních letech stala i diskuze ohledně různé výslovnosti latiny v duchovních dílech různého geografického i historického původu. Rozdílná fonetika může u liturgických skladeb výrazně změnit celkové vyznění a často se stává předmětem vášnivých diskuzí nejen v profesionálních souborech, ale i na poli sborů amatérských. Zatímco v profesionálních souborech je dnes samozřejmostí studium za pomoci zaplaceného kouče, v amatérských sborech se z lingvistických koutků stává často oblíbená kratochvíle⁹⁸

S rostoucí produkcí franko-vlámské renesance, italských duchovních děl i francouzské dvorské hudby vzrostla i potřeba řešit fonetiku. Péči německého notového vydavatelství Bärenreiter vyšla v roce 2010 pozoruhodná a rozsáhlá publikace od Very U.G. Scherr s názvem *Handbuch der lateinische Aussprache*, která nabízí argumentační zázemí pro sbormistry amatérských sborů a cenné informace pro všechny, kteří chtějí profesionalitu svých výkonů rozšířit o tento aspekt.

Autorka zde nabízí pět variant dnešního zacházení s hudební latinou, snaží se je klasifikovat a charakterizovat. Jedná se tzv. restituovanou latinu, kterou se hovořilo ve antickém Římě a jejíž podoba vzniká na základě kongresů lingvistů z celého světa. Dále pak o různé národní mutace latiny, které vznikají tak, že se na grafickou podobu cizího jazyka uplatní fonetická pravidla konkrétní mateřštiny. V prostředí českém tedy především latina česká, někdy také zvaná „tvrdá“. Třetí, čtvrtou a pátou variantou latiny jsou tři různé národní varianty latiny, které ale dávají při interpretaci smysl na základě historické tradice. Tedy latina starofrancouzská, italská a německá.

⁹⁸ Především při nahrávání dbají dnes profesionální soubory o velmi důkladnou jazykovou přípravu. Sladění společné fonetiky latiny často zabere významnou část zkoušení. V souboru Collegium 1704 jsem zažil nejen intenzivní nácvik francouzské latiny v dílech Lullyho a Charpentiera, ale také důkladnou přípravu staré angličtiny při natáčení Händelova Mesiáše. Jako rodilý mluvčí jsem byl pozván několikrát do německých souborů při koncertech s českou hudbou. Učil jsem v Drážďanech místní zpěváky vyslovovat Janáčkův *Otčenáš* nebo ve Stuttgartu v Gächinger Cantorey *Polní mši* od Bohuslava Martinů. Jejich upřímný zájem v rámci profesionálního výkonu na mě silně zapůsobil. V amatérských sborech se stává téma správné fonetiky oblíbeným námětem pro vášnivé diskuze. Obvykle zde najdeme pozoruhodné množství vzdělaných lidí, kteří mají na věc názor, často navíc opřený o zkušenosti z jiných sborů či seminářů. Spor o detail se pak stává hlavní náplní zkoušky, zatímco zoufalý sbormistr potřebuje rychle pokračovat. Kdysi jsem se pokoušel nadchnout velký tradiční sbor pro italskou výslovnost latiny v Pucciniho díle *Messa di Gloria*. Zde ani jiná než italská latina nepřipadá v úvahu, v partitūře najdeme některá latinská slova přechýlená do italské podoby (například místo „et Filio“ zde stojí et Figlio). Přesto se mi nepodařilo uspět, sbor trval na „tvrdé“ české latině s argumentem: „tady v Čechách budeme zpívat českou latinou“.

5.1 Restituovaná latina

Zpěváci ve sboru bývají vzdělání lidé, často profesí učitelé, občas se mezi nimi najdou specialisté na latinu, kteří občas mívají i přehled o poslední bádání na poli antické, římské latiny. K ní se váže tzv. restituovaná výslovnost, tedy výslovnost oprostěná od různých historických nánosů, zejména poitalštění. Zdánlivě se jedná o historickou poučenost, ale ta se váže v tomto případě pouze k jazyku a nikoli k hudbě. Touto variantou latiny se pravděpodobně hovořilo v antickém Římě, tudíž její použití v hudbě, která vznikala od roku 1500, nemá žádné opodstatnění. Je to podobné, jako bychom chtěli některé interpretační aspekty renesance realizovat v hudbě romantické. Restituovaná latina se podle nejnovějších výzkumů docela podobá české fonetice, jen je patrně ještě tvrdší (jméno Ciceró se patrně vyslovovalo jako „Kikeró“, římský Caesar se patrně četl „Kézar“ atd).

5.2 Různé národní varianty latiny

Uplatnění domácí fonetiky představuje obvykle nejpohodlnější variantu, protože zpěváci zpívají v souladu se svou mateřštinou. Nicméně toto řešení má při snaze o historickou poučenost své poměrně zřejmé limity. Pokud bychom chtěli do důsledku aplikovat třeba českou fonetiku, například dvojvokál „ae“ budeme muset vyslovit jako dva vokály, a tedy i dvě slabiky. Běžně se u nás lze setkat se špatným vyslovením „t“ mezi dvěma vokály. Například ve slově *intentatio*, kde se poslední „t“ má vyslovit jako „c“. Ale především tato aplikace české fonetiky nemá s historicky poučeným přístupem nic společného. Fonetika našeho jazyka se definitivně utvářela až v době, kdy všechny výše zmíněné a probírané skladby byly už dávno napsány. Ve světě českých hudebníků renesance či baroka se mluvilo italská či německy. Tvrdší aplikováním české, tzv. tvrdé latiny, se historicky poučené interpretaci velmi vzdalujeme.

5.3 Francouzská varianta latiny

Většina středověké hudby období Ars antiqua, Ars nova a také renesanční hudba až zhruba do roku 1550 byla frankofonní a její latina se tak řídila pravidly staré francouzské fonetiky. V době renesance navíc hudbu po celé Evropě šířili a učili franko-vlámští skladatelé, kteří určitě latinu rovněž vnímali francouzsky. Navíc při povaze francouzského ducha, neochotě

měnit zažité tradice a vpouštět si k sobě cokoli cizího můžeme s jistotou předpokládat, že barokní skladatelé jako Lully, Rameau či Charpentier používali latinu s francouzskou fonetikou. Tato fonetika má těžká pravidla, dramaticky mění barvu vokálů a celkové vyznění hudby. Krom toho pro české zpěváky bývá velmi náročná na osvojení. Ovšem pokud se do této latiny interpret ponoří, zjistí, že především barokní díla Lullyho či Charpentiera získají náhle novou zvukovou kvalitu. V jejich estetických přednostech se totiž specifická výslovnost dokonale snoubí se specifickou kulturou zdobení, melismat, ornamentů a hudebních gest. Zde je několik příkladů výslovnosti:

Crucifixus budeme číst „Crüsifixüs“, *Te Deum laudamus* čteme „T(é) D(é)om Lodámüs, T(é) Dominom confütemür“, kde (é) je zavřené ploché „e“ s příměsí vokálu „i“. *Tibi cherubim et seraphin* bude znít jako Tibi šerüba(m) e s(é)rafa (n), kde (m) a (n) jsou příslušné nosovky. *Confiteor unum baptisma* přečteme jako „Co(n)fit(é)or ünöm baptisma“.

V kultuře francouzštiny u franko-flámských chansonů se setkáváme s historickou francouzskou fonetikou, ve které se ještě vyslovují některá *t* na konci slov (tedy „blíže latině“) a například *Il Roi* se čte „Rué“, *bien* se čte „bie (n)“. Pro zájemce doporučuji poslechnout si některé francouzské nahrávky franko-flámské hudby. Například soubor *Doulce memoire* natočil CD *Requiem* pro krále Francie od Eustacha du Carroy, jehož součástí je i vzletná pohřební arcibiskupova řeč v dobové francouzštině, kterou můžeme sledovat v bookletu a osvojit si tak základy staré francouzské výslovnosti.

5.4 Italská varianta latiny

Od roku 1550, kdy se díky renesančnímu madrigalu poprvé objevila italština v hudbě vysoké umělecké kvality, nelze její fonetiku uplatněnou v latině ignorovat. Drtivá většina hudby následujících 250 let byla úzce spjata s italským fenoménem, většina skladatelů se vzdělávala v Itálii, po celé Evropě se v operních domech a na dvorech živila početná skupina špičkových italských zpěváků včetně kastrátů a podobně velká skupina instrumentalistů. Ti všichni mysleli latinu určitě italská, a to tím spíš, že italština se od latiny emancipovala velmi pozdě, až s díly Petrarky, Danta či Bocaccia, kteří svou toskánskou mluvenou italštinu povýšili na „oficiální jazyk“. Významným exportérem italské latiny se o dvě století později stala kultura barokní opery. V ní také vládli Italové. I proto většina pozdně renesanční, barokní a klasicistní hudby italskou latinu snese. Krom toho, italská latina prospívá zpěvnosti, latinské

shluky souhlásek řeší elegantně a ve prospěch znělosti vokálů, které vždy představují základ italské pěvecké školy belcanta.

Příklady výslovnosti: *In excelsis* čteme „inekčelzís“, bez znovunaslovování „e“ u slova „excelsis“ a zvuk písmene “z” není drnčivě ostrý. *Hodie Christus in caelum ascendens* čteme „Odié Kristus in čélumašéndens“, protože Italové nefonují písmeno h a mají obecně tendenci propojovat slova zejména tehdy, pokud to následné začíná vokálem. *Angelus ad virginem* čteme jako „Andželus ad virdžinem“, *suscipe deprecationem nostrum* jako „suši-pe deprekació-nem nostram“, *signatum* jako „siňátum“, *plange quasi virgo* jako „plandže kuazi virgo“ apod.

5.5 Německá varianta latiny

Německá výslovnost má v luteránské hudbě poměrně dlouhou tradici, nelze ji tedy odmítnout jako další z irrelevantních variant národních fonetik. Německá hudba se emancipuje od italské již od počátku baroka, což je posíleno luteránským vymezením se proti italské „katoličnosti“ hudby. Od Schütze, Buxtehudeho přes Bacha až k Mendelssohnovi zde tato interpretační varianta hraje roli, a záleželo patrně na konkrétních podmínkách, zda interpret volil německou či italskou latinu. Opera a dvorská hudba byla určitě i v Německu italská (Zelenka, Händel), ovšem chlapecké sbory a další neitalské instituce patrně používaly německou výslovnost. Pro českého mluvčího bez zkušeností s německou fonetikou je německá latina poměrně náročná, vyžaduje přídechy u konsonant, různé kvality vokálů, různé vyslovení předního a zadního „ch“ atd. Už počátek latinské mše může interpreta odradit. *Kyrie eleison* totiž Němci čtou jako „K’üri (e) (e) le–i–son“, přičemž K’ znamená přídech, (e) značí zavřené „e“ s příměsí „i“, hláska „i“ ve slově *eleison* pak vyžaduje ostré naslovení. *Gloria in excelsis Deo* zpívají v Německu jako Gl(o)ria in excelzís D(e)(o), kde (o) znamená zavřené „o“ s přítomností vokálu „u“. A výše zmíněné *Hodie Christus in coelum ascendens* přečte německý zpěvák jako „Hodi(e) K’christus in cö-lum asc(e)ndens, kde opět (e) značí zavřené „e“.

5.6 Tabulky se skladateli a doporučenou výslovností textů jejich děl

Při rozhodování, jak texty skladby různých skladatelů z různých epoch vyslovovat, hraje roli hned několik aspektů. Předně jak profesionální má sbormistr k dispozici sbor, jak jsou zpěváci zvyklí zpívat. A zda koncentrace na „autentickou“ výslovnost má při produkci vůbec smysl. Pokud se sbormistr rozhodne pro dobově pravděpodobnou výslovnost, může při hledání zažít přímo detektivní práci. Níže uvedená tabulka může sloužit jako jednoduchý návod. Opírá se o historická zkoumání a také o četné zkušenosti s interpretací různé staré hudby.

5.6.1 Renesance

autor	druh výslovnosti	argumenty
Dufay, Ockeghem, Binchois	francouzská	1.franko-vlámská generace, učí se doma a působí zde, pokud působili v Itálii, je to době, kdy ještě italská hudba spala poklidným spánkem.
Desprez, Isaac, Verdelot a další	franc./ italská	Jsou franko-vlámové, ale působili dlouho v Itálii, Verdelot byl madrigalista.
Lassus (Orlando di Lasso)	franc./ italská	Franko-vlám, ale hudbě se učil v Itálii, posléze dlouho žil v Německu. Jeho kosmopolitní hudba snese jakoukoli výslovnost.
Palestrina, Gabrieli, Gesualdo, Croce,	italská	Všichni byli Italové, žili a pracovali v Itálii.
Morales, Guerrero, Victoria	italská	Všichni byli Španělé, nicméně studovali či žili v Itálii.
De Monte, Gallus, Regnart	italská	Ovzduší Rudolfova dvora mělo blíže spíš k Itálii, navíc skladatelé zde psali madrigaly.
Hassler, Praetorius, Schütz	italská/německy	Studovali v Itálii, psali madrigaly. Tradičně se v Německu zpívají německy, jsou to zakladatelé německých tradic.
Tallis, Byrd, Phillips, Morley	italská	Všichni byli Angličané, jejich výslovnost latiny byla sice jiná, nicméně z našeho pohledu se velmi podobá se italské.

5.6.2 Baroko

autor	druh výslovnosti	argumenty
Monteverdi, Cavalli, Rigatti	italská	Není důvod vyslovovat jinak
Schütz Schein, Scheidt	italská/německá	Maestro Schütz se učil v Benátkách, psal madrigaly, ale dlouho dobu působil v Německu a Němci se nechtějí tradice vzdát, podobně to platí i o jeho současníkch
Buxtehude	německá	Snad jediný autor, který nebyl nijak přímo ovlivněn Itálií, navíc ve vzdáleném Lübecku asi neměl ani italské zpěváky
Lotti, Caldara, Scarlattiové	italská	Není důvod vyslovovat jinak
Lully, Charpentier, Rameau, Campra	francouzsky	Na francouzském královském dvoře se řešilo téměř vše podle francouzů, jediný Lully byl Ital, ale moc se tím nechlubil.
Zelenka	italská	Drážďanský dvůr byl hodně poitalštěný, podobně jako celá střední Evropa
Fux, Tůma	italská	Vídeňský dvůr měl k opeře a celému italskému fenoménu velmi blízko.
Černohorský, Zach	italská	A to i přesto, že na nich leží patina „české“ latiny
Vivaldi	italská	Není důvod jinak
Händel	italská	Maestro byl hudebním i stylovým kosmopolitou, nicméně učil se v Itálii a měl velmi blízko ke světu opery, sám byl ostatně špičkový operní skladatel.
Bach	italská/ německy	Jeho latinsky komponovaných skladeb je poměrně málo, jedna velká mše, čtyři mše malé – protestantské. Velká Bachova mše se provozuje v Německou s německou latinou, ovšem mimo německé soubory se velmi často setkáme i s italskou výslovností latiny. Ta skladbu prosvětlí a je mnohem pohodlnější.

Vzhledem k povaze hudebního umění jako takového je zřejmé, že samo dogmatické prosazování pravidel nám kvalitní hudební výsledek nezajistí. To platí i v oblasti výslovnosti latiny, kde se občas s radikálními tendencemi lze setkat. Renesanční i barokní hudba stojí na základní myšlence „ansámblového myšlení“. Nezná sborové skupiny, nezná hlasové vedoucí ani frontální sborové crescendo, institut společného dýchání či společného smyku. Zná naopak nejčastěji obsazení po jednom do hlasu, umožňuje volnost a svobodu v rámci individuální interpretace jednotlivých složek ansámblu. Je tedy dost možné, že se lidé k takové hudbě sešli a zpívali podle toho, jak kdo byl zvyklý, a fonetikou, která mu byla vlastní, podobně jako třeba v madrigalové komedii, kde každý ze zpěváků zpívá jiným nářečím podle toho, z které části Itálie či Tyrol pochází.

Dále autorům staré hudby patrně nezáleželo příliš na tom, v jaké fonetice se skladby zpívaly, podobně jako existovalo velmi variabilní nástrojové a hlasové obsazování (zejména v renesanci). I tonální ukotvení skladeb bylo většinou vágní. Jak už jsme výše zmínili, v Římě se zpívalo v jiném ladění než v Benátkách. Hudba představovala živé a improvizované řemeslo, ještě dlouho nesvázané puntičkářstvím a velikášstvím romantických géníů, kteří v každém díle zanechali kus svého já, a tudíž ke svým skladbám a jejich detailním interpretačním aspektům měli velmi pevný vztah, který v partiturách jasně definovali.

Pokud interpret či sbormistr ze své pozice lpí příliš na určitém dílčím aspektu historicky poučené interpretace, může své svěřence příliš svázat v pozornosti, vzít jim kapacitu na realizování často důležitějších aspektů interpretace, nebo jim vzít radost z provozování hudby, která je na poli amatérských sborů mnohdy důležitější než historicky poučená správnost.

6 Uplatnění staré hudby při práci s mládežnickými soubory

Při formulaci této kapitoly jsem čerpal především z vlastních zkušeností a také z jisté frustrace, kterou pociťuji při hodnocení stavu interpretace staré hudby v českém amatérském či studentském sborovém prostředí. 3. ročník celostátní přehlídky gymnaziálních sborů Gymnazia cantat v roce 1997 se tematicky zaměřil na renesanční hudbu. Brněnské finále, kterého se účastnil i můj domovský gymnaziální sbor, ukázalo tři zajímavé poznatky. Především fakt, že lehká a patosem nezasažená renesanční hudba mladým sborům a hlasům velmi sluší. Dále poznání, jak těžko dostupné jsou partitury v kvalitních edicích. A konečně jak málo mají sborníci představu o správném tvaru staré hudby.

Zdalo se mi už tehdy, že energické spojení mladých hlasů a staré hudby může posloužit ve sboru jako zajímavá interpretační specializace a také možnost, jak sbor odlišit od většiny sborů podobného druhu. Níže uvedený soupis vybraných děl staré vokální literatury, která jsme měli možnost s Cum decore v průběhu posledních 14 let nastudovat a provést, má sloužit jako doklad, že toto spojení je funkční a zároveň atraktivní pro mladé zpěváky.

Thomas Tallis	Spem in alium á 40, moteta
Hans Leo Hassler	Missa super Dixit Maria, moteta
Jacobus Gallus	moteta pro 4 až 16 hlasů
Rolland Lassus	villanely, moresky, části z Lagrime di San Pietro
T. L. de Victoria	Missa Salve Regina, Temná responsoria, Píseň písní
Gregorio Allegri	Miserere
Claudio Monteverdi	Mariánské nešpory (1610), Missa a quattor voci, (1650) Madrigaly guerieri ed amorosi (1638), Madrigaly (1603 – 1619)
Heinrich Schütz	Psalmen Davids, Musikalische exequien
Dietrich Buxtehude	Membra Jesu nostri
J. S. Bach	moteta Jesu meine Freude a Komm, Jesu, Komm, Missa g moll Kantáty BWV 60, 131
J. D. Zelenka	postní responsoria, Miserere c moll

Ve sboru ovšem rozhodně nelze začít náročnými Bachovými motety. Nováčci v gymnaziálním prostředí přicházejí často krátce po mutaci s neusazenými hlasy a nulovou interpretační zkušeností. Zatížení takto hlasově náročnou i obsahově komplexní hudbou může vzbudit nelibost vůči staré hudbě už od počátku. Předklasicistní hudba nicméně disponuje širokou paletou různě náročných skladeb a žánrů, které mohou dobrý gymnaziální sbor na větší interpretační výzvy krok po kroku připravit.

Ideální vstupní bránu do světa staré hudby představuje gregoriánský chorál. Jednohlasé nápěvy lze bez obtíží transponovat, jejich společná interpretace učí studenty vnímání hudebních partnerů a dobře vedené provedení chorálu má blahodárný vliv na hlasivky i na hlasovou techniku. Chorál navíc stojí v základu staré hudby, takže mladé interprety připravuje na interpretační estetiku náročnějšího hudebního materiálu.

Druhá úroveň spočívá v interpretaci jednoduchých světských homofonních renesančních skladeb. Jejich čistá čtyřhlasá sazba učí zpěváky harmonickému myšlení, zdokonaluje intonaci a můžeme je libovolně transponovat dle proměnlivé sestavy fluktuujícího gymnaziálního sboru. Existují i desítky skladeb, kterými můžeme řešit obvyklý problém českých sborů, velkou převahu dívek nad chlapci a nedostatek dobře posazených mužských hlasů v hlubokých basových a ve vysokých tenorových polohách. Při šikovné transpozici získáme obsazení SMsABar, které nám oba tyto problémy elegantně řeší. Krom těchto výhod je zde ještě jedna podstatná, psychologická. V období, kdy studentská duše citlivě a odmítavě reaguje na vše příliš závažné a patetické, se stávají lehké světské písničky jako Lassoovy *villanely*, Dowlandovy *ayry* či Morleyho *fa-la balety* velmi oblíbeným žánrem v repertoáru. Mohou zažehnout jiskru a vytvořit základní zkušenost s repertoárem.

Třetí milník při práci s mládežnickým souborem představuje jednoduchá polyfonie. Pro formující se muzikalitu mladého člověka znamená přechod od homofonie k polyfonii zcela zásadní moment, podobný osvojení si principů cizího jazyka. Imitace zaměstnává mladý intelekt, učí zpěváky zvednout oči od jejich hlasu, reagovat pohotově na ostatní hlasy, začít vnímat partituru v její celistvosti. Ideální je začít u jednoduchých a pomalých chansonů Josquina jako *Mille regretz* a Lassa, kupříkladu *Je l'ayme bien*, od jednoduché duchovní hudby Hasslerovy (*Dixit Maria*, *Angelus ad pastores*, atd.), eventuálně od postních responsorií Tomáše Luise Victoria (*Amicus meus*, *Una Hora*, *Caligaverunt*, *Jesum tradidit impius* atd.)

Podobně důležitý krok ve výchově sboru a jeho členů znamená úroveň čtvrtá; přechod od malých vokálních skladeb k větším celkům. Mladí jsou dnes obklopeni písněmi, jejichž potenciál se vyčerpává během dvou až tří minut. Sebelepší populární píseň nedovede zprostředkovat zážitek, který má zpěvák během například desetiminutového trojdílného madrigalu. Ideální cesta vede od jednoduchých celků, jako jsou například čtyřhlasé cyklické mše (Hassler – *Missa super Dixit maria*, Monteverdi – *Missa a quattor voci*), které můžeme eventuelně zkracovat o některé části, pokud se ukáží být vcelku nad naše možnosti. Za vrchol práce na rozšiřování potenciálu sboru směrem k velkým celkům považuji nácvik Bachova moteta *Jesu meine Freude*. Kompozice s geniální zrcadlovou stavbou trvá kolem 18 minut a představuje úplně jinou zážitkovou rovinu než třiminutové písně s refrénem. Pokud se studenti naučí vnímat a prožívat tak velký celek, vlastně je v podstatě vyhráno. Sice pak mohou poněkud ztrácet motivaci a zápal při nacvičování například černošských spirituálů, ale to je spravedlivá cena za objevení nových horizontů.

Pátý stupeň výuky sboru skrze starou hudbu shledávám ve schopnosti sboru zpívat vícesborové kompozice rozmístěné v prostoru. Nejde jen o samotný prostorový efekt, ale také o fakt, že velký počet hlasů nutí sbor rozdělit na více skupin a zatížit tak jednotlivé zpěváky větší odpovědností za svůj hlas.⁹⁹ U vícesborových skladeb lze ideálně začít u slavné ozvěny *O la o che bon eccho* Orlanda di Lasso, popřípadě vánočním motetem *O magnum mysterium* od Jacoba Galluse. V náročnější kategorii se pak nachází německé žalmy Heinricha Schütze, či Gabrieliho benátská concerta. Vrchol práce v tomto směru představují složité legendární kompozice, zejména čtyřicetihlasé motet *Spem in alium* od Thomase Tallise. Náročná kompozice si žádá, aby každý byl stoprocentně zodpovědný za svůj hlas. Je psána pro osm pětihlasých ansámblů a vyžaduje prostorové řešení, s odlišnými proporcemi v každém koncertním sále či kostele. Tato skladba se pro mnohé zpěváky stává pověstným křtem ohněm. Ostatně stejně jako zvládnutí partitury pro sbormistra.¹⁰⁰

⁹⁹ V Cum decore se podobný trénink pěstoval už od roku 1998, kdy jsme na soustředěním před gymnaziální soutěží přišli s novinkou. Celek sboru jsme rozdělili na více malých sborečků, které spolu soupeřili v jakési vnitřní soutěži, samozřejmě doprovázené vtipnou a uvolněnou atmosférou. Zpočátku to velmi drhlo, ale zároveň se skrze tuto soutěž začali ze sboru okamžitě vynořovat tahouni sboru. V následujících sezónách jsme tento postup aplikovali pravidelně a pamatuji, že kolem roku 2005 ve sboru působili zpěváci, z nichž každý se dovedl sám bez problému udržet ve svém hlase. Idea ansámblových zpěváků žije ve sboru až do současnosti.

¹⁰⁰ S Cum decore jsme ji provedli v roce 2019, znamenala pro nás vrcholné vypětí a úžasné koncertní zážitky.

Za šestý a nejvyšší stupeň provozování staré hudby, na který se občas podaří dosáhnout i s gymnaziálním sborem, považuji provedení velkých duchovních celků s doprovodem orchestru. Krom náročného nastudování obvykle zaměstnají soubor i velkým duchovním přesahem. Tento stupeň vyžaduje, aby sbormistr v podstatě překročil stín v rámci svého povolání a začal vyvíjet na svůj ansámbl téměř profesionální nároky. I zde jsou ale zřejmé rozdíly. Na úvod stojí za doporučení například Vivaldiho *Magnificat* či jednodušší Bachovy kantáty, poněkud interpretačně i obsahově výše stojí skvostný cyklus sedmi postních kantát Dietricha Buxtehudeho *Membra Jesu nostri*. Za úplný vrchol činnosti gymnaziálního sboru považuji na poli staré hudby provedení náročné luteránské *Mše g moll* od J. S. Bacha či velkolepých *Mariánských nešpor* Claudia Monteverdiho.¹⁰¹

Velké omezení při práci s gymnaziálním sborem představuje jeho pravidelná generační obměna. Sotva se podaří jednu generaci vychovat, odmaturuje a odejde. A sbormistr se vrací zpátky a začíná znovu od základu. Ovšem při důsledné a soustavné práci a postupném zvyšování interpretačních nároků je každý takový návrat o něco jednodušší. Zčásti proto, že sám sbormistr se vrací zkušenější a hudebně zralejší. A zčásti i proto, že vzhledem k předávání zkušeností mezi jednotlivými generacemi zpěváků přichází ti noví do stále lépe fungujícího hudebního organismu.

¹⁰¹ Obě díla jsme prováděli v Cum decore v rámci výročních koncertů. V roce 2011 Mariánské nešpory při dvacátém jubileu sboru, Bachovu Mši g moll o pět let později.

Závěr

Během padesáti let, kdy se odehrávaly intenzivní pokusy umělců o historicky poučenou interpretaci, došlo k mnoha změnám. Dnes už rozhodně není potřeba šokovat provedeními na hraně vkusu, aby si někdo všimnul, že se starou hudbou se nenakládá správně. Pomyslný vlak celého poučeného hnutí už byl roztlačen a mladým muzikantům stačí do něj nastoupit a svézt se. Už nepotřebují studovat prameny a traktáty, a přesto se mohou chovat na základě nápodoby a dobrého vedení v zásadě hudebně velmi poučeně.

Výše jsem zmínil, že v nejčastěji provozované epoše, tedy v hudbě barokní, už umělci vytahují z historie „právem zapomenuté“ skladatele a skladby. Mimo tento hlavní proud se ale ještě odehrávají velmi zajímavé procesy. V oblasti franko-vlámské polyfonie můžeme registrovat stále ještě rozsáhlou a neprobádanou archivní hlubinu, ze které se mohou vynořit zajímavá či dokonce geniální díla. A na straně druhé, například v hudbě romantické, právě dochází k zatím nejistým pokusům o nové, historicky poučené pojetí. Ještě nevíme, co nového přinesou do obecného vkusu v romantickém repertoáru. Nicméně současné publikum už je na staré instrumenty, zpěv falsetistů a rychlá tempa komorních ansámbľů připraveno. Možná přijme časem i historicky poučené provedení Dvořákovy Novosvětské symfonie, jak si jej v současné době představuje Marek Štryncl a jeho *Musica Florea*.

Během dlouhých let provozování staré hudby jsem si nicméně uvědomil velmi podstatný aspekt historicky poučené interpretace a při psaní této práce mě celou dobu neodbytně provázel. Při interpretaci staré hudby nemůže být nikdy tato historická poučenost či snad autenticita posledním a dogmatickým cílem. Pro provedení hudebního díla neexistuje šablona, kterou když naplníme, tak jednáme jediné správně. A už vůbec to neznamená, že naše dílo bude krásné a srozumitelné a že vytvoří komunikační prostor s posluchačem. Jako mnohem rozumnější se jeví přijmout historickou poučenost jako východisko, jako soubor užitečných nástrojů, které lze použít na cestě za dokonalejším hudebním tvarem, nebo třeba jako určité zvyklostní pole, které hudebníkovi poskytuje minimálně jistotu, že s hudbou nenakládá svévolně či neurvale. Překročit hranice tohoto pole není zakázáno, interpret by ale měl vědět, proč tak činí a měl by si umět toto překročení obhájit.

Tato koncepce vyžaduje na jedné straně poučení se o díle jako nedílnou součást tvořivého interpretačního procesu. To platí u každého umělce a v podstatě u jakékoli hudby. Dobrým a hodnotným provedením díla totiž nesdělujeme posluchači jen izolovanou hudební zprávu,

zachycenou v pěti notových liniích. Nabízíme mu především jisté pojetí díla, které se zrodilo za určitých dobových podmínek, v určitém estetickém a tvůrčím rámci. Pokud tento rámec neznáme, těžko jej můžeme sdělit posluchačům. Tento apel se tím naléhavěji týká dirigentů či sbormistrů, kteří pro své pojetí díla potřebují získat a nadchnout skupinu umělců v orchestru nebo sboru. A čím méně jsou umělci vzdělaní či profesně zkušení, tím více musí vedoucí ansámblu pracovat s mimohudebními obrazy, aby správnou interpretační emoci u svých svěřenců připravil. Ten moment, kdy sbormistr přichází do amatérského souboru s novou skladbou a snaží se pro ni nadchnout zpěváky, patří v rámci hudební práce k nejkrásnějším. V tu chvíli je historická poučenost sbormistra naprosto klíčovým faktorem, a to v případě nácviu franko-vlámské polyfonie, Bachovy kantáty, ale i u díla Petra Ebena či černošského spirituálu.

Na straně druhé nelze popřít, že skvělé provedení nevyžaduje vždy detailní poučenost. Součástí každého dobrého hudebního díla se zdá být i jakási nadčasová rovina, která umožňuje zažít krásu či dokonalost i bez poučeného interpreta a diváka. Když Svjatoslav Richter hrál Bachovy skladby na klavír, poučeného se tam odehrávalo minimálně, přesto na posluchače dodnes působí jeho provedení jako zázračná. Tyto hvězdné okamžiky ale nemohou být obecným hlediskem či doporučením. Geniální interpret nadaný výjimečným hudebním talentem někdy nepotřebuje vědět o skladbě nic, a přesto instinktem rozpozná její správný tvar. Všem ostatním však nelze než doporučit co největší hudební poučenost.

Seznam použitých informačních zdrojů

- BROWN, Howard. 1998, *Music in the Renaissance*. Pearson. ISBN-13: 978-0134000459
- BURCKHARDT, Jacob. 2013, *Kultura Renesance v Itálii*. Rybka Publishers. ISBN: 978-80-87067-08-6
- CALLELA, Michelle, SCHMIDT, Lothar. 2013, *Komponieren in der Renaissance*. Laaber-Verlag. ISBN: 978-3-89007-702-4.
- DOLMETSCH, Arnold. 2005, *The Interpretation Of the Music 17. and 18. cent.* Dover ISBN: 0486442756
- ELLIOT, Martha. 2008, *Singing in Style*. Yale University Press. ISBN-13: 978-0300136326
- EPPSTEIN, Hans. 1978, *Heinrich Schütz*. Stuttgart: Carus-verlag. ISBN: 9783923053025
- FROTSCHER, Gotthold. 1963, *Aufführungspraxis alter Musik*. Heinrichshofen verlag. ISBN: 3795900727.
- GEORGIEVA, Sylvie. 2013, *Barokní afektivní teorie*. Praha: Nakladatelství AMU. ISBN: 978-80-7331-255-8
- HAYNES, Bruce. 2002, *A History of Performing Pitch*. Oxford: The scarecrow press ISBN-13: 978-0810841857
- HOGWOOD, Christopher. 2015, *Georg Friedrich Händel*. Praha: Vyšehrad ISBN: 978-80-7429-474-7
- HOCHREITHER, Karel. 1983, *Zur Aufführungspraxis der Vokal-Instrumentalwerke Johann Sebastian Bachs*. Edition Merserburger, ISBN: 3-87537-194-1.
- KALISTA, Zdeněk. 2005, *Tvář Baroka*. Praha: Garamond. ISBN: 80-86379-90-6
- KULKA, Jiří. 1986, *Komplexní analýza uměleckého díla*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. VT 65193/1
- MARCELLO, Benedetto. 2015, *Il teatro alla moda*. Diastema. ISBN 13: 9788896988428
- NEDĚLKA, Michal. 2005, *Mše v soudobé české hudbě*. Praha: Karolinum. ISBN: 8024610140
- PASSUTH, László. 1976, *Madrigal*. Budapest: Caralt. ISBN: 8421719874
- ROLLAND, Romain. 1976, *Dějiny opery v Evropě*. Supraphon. ISBN-13: 978-1372576225
- SARTORI, Claudio. 1953, *Monteverdi*. Brescia: La scuola. ISBN 13: 978354025233

- SCHER, Vera. 2010, *Handbuch der lateinische Aussprache*. Kassel: Bärenreiter ISBN: 978-3-7618-2214-2
- SMOLKA, Jaroslav. 2006, *Jan Dismas Zelenka*. Praha: Nakladatelství AMU. ISBN: 80-7331-075-9
- ŠTĚDRŮ, Miloš. 1985, *Claudio Monteverdi – genius opery*, Praha: Supraphon. ISBN 0-460-03155-4.
- STOCKIGT, Janice. 2018, *Jan Dismas Zelenka*, Praha: Vyšehrad. ISBN: 9788074299766
- WOLF, Christoph. 2011, *Johann Sebastian Bach*, Praha: Vyšehrad. ISBN: 9788074291715

Časopisy a internetové zdroje not

- Harmonie*: časopis pro vážnou hudbu a jazz. Praha, Muzikus, 1994 - ISSN: 1210-8081
- Choral public domain library*. [online], 1998. www.cpdlib.org
- IMSLP*. Petrucci music library [online], 2006. <https://imslp.org/>

Přílohy: Komentovaný seznam vokálních partitur

V příloze nalezne zájemce o starou hudbu seznam vokálních a vokálně-instrumentálních děl, která v epoše renesance a baroka považuji za interpretačně zajímavá. Soupis vznikl původně jako studijní materiál pro studenty oboru sbormistrovství v rámci předmětu Dějiny sborového zpěvu. Jeho devízou měla být i neuzavřenost, tedy možnost přidávat do souboru skladby pro každého, kdo s ním bude pracovat. Pro potřeby této práce vybírám pouze části, které se dotýkají předmětu zkoumání, tedy hudby od Dufaye po Bacha. Tento výběr si nečiní nárok na definitivnost či komplexnost, spíše odráží dlouhá léta objevování pozoruhodně krásného světa vokálních partitur. S drtivou většinou skladeb mám interpretační zkušenost, ať už jako zpěvák, nebo sbormistr. Těch několik procent děl, která jsem neměl možnost provozovat, přidávám na základě kritického poslechu a proto, že patří k tradičnímu repertoáru specializovaných souborů. Skladby jednotlivých skladatelů jsou většinou řazeny dle abecedy, ale u známějších sbírek či knih madrigalů (Monteverdi – Vespro della Beata Vergine apod.) jsou řazeny dle pořadí v rámci sbírky.

Ke každé skladbě uvádím základní informace a hodnotící verdikty ohledně jejich náročnosti a estetické zajímavosti. Níže nabízím vysvětlivky a návod, jak s těmito kritérii pracovat.

1) Informace o obsazení díla

SATB	klasická vokální sazba; soprán, alt, tenor, bas
Ms	střední ženský hlas, mezzosoprán
Bar	střední mužský hlas, baryton
SATB/SATB	základní obsazení dvojsboru, lomítko uprostřed naznačuje, že skladba je zamýšlena jako prostorově oddělený dvojsbor
SSAA n TTBB	dostupné a vhodné jsou různé transpozice skladeb
SATB + bc	skladba vyžaduje instrumentální basso continuo
SATB + bc	basso continuo ad libitum
ST + SATB	oddělené linie sólového S a T, plus čtyřhlasý sbor,
SATB+SATB+orch	solí, sbor a orchestr, případně rozvedeno v kolonce „poznámky“

2) Čas (Č) číslo v minutách je spíše orientační, nemá být doporučenou duratou

3) Náročnost skladby (N) je značena vzestupně na škále 1–5. Při hodnocení vycházím z předpokladu, že sbormistr je vystudovaná osoba a sboristé nejsou naprostí začátečníci. Jsem si vědom rozporů, které v tomto mohou vzniknout. Pro různé typy sborů je náročnost různá, pro různou zkušenost sbormistrů či zpěváků rovněž. Moje hodnocení náročnosti je spíše v rovině subjektivního pohledu. Pro lepší srovnání nabízím níže referenční rámec či kalibraci, která porovnává zde uvedené skladby s často používaným a dostupným repertoárem amatérských i profesionálních sborů.

Stupeň 1 zahrnuje zejména jednoduché homofonie, Michnovy písně (Vánoční magnét a střelec, Vánoční noc), čtyřhlasé úpravy afrických spirituálů (Oh Freedom, Siyahamba), Lassovy villanely (Io ti vorria, O occhi manza mia), náročností podobné jako jednoduché úpravy lidových písní (Pančík – Okolo Hradišča, Krček – Což se mně, má milá)

Stupeň 2 označuje jednoduché polyfonie (Arcadelt – Il bianco e dolce cigno, Lasso – Je l'ayme bien, Lotti – Miserere mei, Deus), rozsáhlejší či náročnější homofonie (Mozart – Ave verum, Bach – úpravy chorálů), srovnatelné se složitějšími úpravami lidových písní (Lukáš – Tolita toten, Raichl – Škoda ťa, synečku)

Stupeň 3 znamená střední náročnost a týká se složitější polyfonie (Victoria – O magnum mysterium), jednodušších dvojsborů (Gallus – Haec Dies, O magnum mysterium), z novější hudby podobně náročných jednodušších vokálně-instrumentálních skladeb (Mozart – Korunovační mše, Martinů – Otvírání studánek), středně dlouhých cyklů současné hudby (Laburda – Zelený majerán, Lukáš – Missa brevis) a jednodušších skladeb v široké harmonii (Palestrina – Missa Papae Marcelli, Mendelssohn – Richtete mich, Gott)

Stupeň 4 definuje delší polyfonické cykly (Bach – Jesu meine Freude), složitější vícesborové skladby (Palestrina – Stabat Mater, Gallus – Tribus miraculis), složitější či rozsáhlejší vokálně-instrumentální skladby (Bach – Kantáty Aus der Tiefe, Christ Lag in Todesbanden, Gottes Zeit a další, Pergolesi – Stabat Mater, Mozart – Requiem), středně těžké madrigaly (Lassus – Tutto il di piango, Monteverdi – Cor mio, mentre vi miro), srovnatelné

se středně těžkou moderní hudbu (Poulenc – O magnum mysterium, Salve Regina, Martinů – Madrigaly, Debussy – Tři šansony), náročnější skladby v široké harmonii (Gombert – Lugebat David Absalon, Mouton – Nesciens mater, podobně jako Čajkovskij – Liturgie Jana Zlatoústého)

Stupeň 5 značí hudbu spíše pro profesionální či specializované soubory, často finančně náročnější vzhledem k instrumentálnímu obsazení partitur. Sem řadím delší cykly náročných vícesborů (Bach – Singet dem Herrn, Mendelssohn – Drei Psalmen), náročné madrigaly (Monteverdi – Altri canti d'Amor, Gesualdo – Moro lasso, Responsoria), velké vokálně instrumentální skladby (Bach – h moll mše, Mendelssohn – Eliáš, Dvořák – Stabat Mater) a náročnější moderní hudbu (Eben – Láska a smrt, Poulenc – Messe G dur, Penderecki – Stabat Mater, Teml – Ave, Kodály – Jezus es a kufarok, Orbán – Stabat Mater apod.)

Poznámka: Označení stupněm náročnosti se vždy týká celé skladby či cyklu. Provedení jednotlivých částí může být samozřejmě jednodušší, nicméně pro absolventa sbormistrovství by měla být samozřejmá ambice provádět kompletní cykly.

4) Estetické kvality skladby (Est)

Zde se jedná samozřejmě o subjektivní soudy, ale přesto se pokusím alespoň naznačit zaměření a charakter skladby. Hodnocení se skládá ze tří čísel.

První číslo se týká závažnosti a pravdivosti obsahu skladby, hloubky duchovního rozměru či hloubky lidské emoce, zachycené skladatelem. Tedy míry, kterou skladba útočí na naši duši nebo na naše city. Čím hlubší a závažnější dílo je, tím vyšší hodnocení (1-5).

Druhé číslo se týká řemeslné dovednosti a kompozičního úsilí, které skladatel skladbě věnoval. A také míry, kterou skladba uspokojuje naše racionální receptory, tedy jestli je „dobře napsaná“, „chytře napsaná“, jestli má zajímavou polyfonní strukturu, nebo oplývá zvukomalbou či hudebním vtipem. Čím lépe a zručněji je skladba napsána, tím vyšší číslo (1 – 5).

Třetí číslo se zabývá spíše vnějškovou vlastností skladby, konkrétně její efektností. Tedy jestli má okamžitý účinek na posluchače, jestli je efektní, hodí se jako přídavek, nebo úvod koncertu, jestli má působivou gradaci. U notoricky známých skladeb je toto číslo také vyšší, protože jejich komunikace s obecným divákem je posílena právě jejich obecnou známostí. Čím efektnější skladba, tím vyšší třetí číslo (1 – 5er)

Pro lepší orientaci uvádím příklad:

Dílo	Estetické hodnocení
Gregorio Allegri – Miserere mei Deus	4/3/5

Vysvětlení:

Duchovní závažnost a emoční síla je velmi vysoká (4), jedná se o kajicný žalm ve staré formě zvané falsobordon, který odkazuje na tradiční kompoziční postupy používané od raného středověku. V díle se odráží věčnost, její forma navíc procházela improvizačními změnami, protože se zpívala potmě v sixtinské kapli a postupně získávala pověst svátosti. Tohle také působí na emoční náboj při interpretaci.

Řemeslná nápaditost není nijak zásadní (3), ale chyba v transkripci ji mimoděk učinila velmi zajímavou rozpětím.

Efektnost díla hodnotím velmi vysoko (5), protože je slavné a obecně známé. Hodí se na závěr koncertu, pracuje se v ní s prostorem, jsou zde tři skupiny, které můžeme rozmístit poměrně daleko od sebe. Sopranové c3 zazní několikrát a patří k výrazným hudebním efektům v kontextu celé raně barokní epochy. A to i přesto, že v autorově záměru neexistovalo.

- 5) Poznámky** – v této kolonce se může objevit žánrové zařazení, liturgická příležitost, autor textu, obsazení instrumentálního doprovodu, nebo nějaké jiné zajímavosti o skladbě.

1.díl – Franko-vlámská renesance

Autor	Název skladby	R.v.	Obsazení	Č	N	Est	pozn
Gillaume Dufay	Ave regina coelorum	1465	SATB	8	2	3/2/2	Votivní antifona
	Missa Ave regina		SATB	45	3	3/2/1	Parodická mše
	Veni creator spiritus		SAA n TBB	4	2	3/2/2	Letnice
Johannes Ockeghem	Missa L'homme arme		SATB	28	3	3/2/2	Parodická mše
	Missa mi-mi		ATTB	32	3	4/2/2	Univerzální mše
	Missa pro defunctis		SATB	21	3	4/2/3	requiem
	Mort tu ha navre		STTB	10	2	4/2/3	Lamento nad smrtí Binchoise
Josquin Desprez	Absalon Fili mi		ATTB	3	2	3/3/3	Starozákonní lamento
	Ave Maria, virgo serena		SATB	5	2	3/3/2	Mariánský motet
	Ave Maria, virgo serena		SSATTB	5	3	3/3/3	Současník doplnil o dva hlasy
	Cueurs desollez		SATTB	2	2	3/2/2	chanson
	El Grillo		SATB	2	1	1/2/4	Villanella
	Mille regretz		SATB	2	1	4/2/3	Chanson
	Miserere mei Deus		STTTB	18	3	4/3/3	Kajícný žalm, svatý týden
	Nymphes de Bois		SATTB	6	2	4/3/2	Chanson, lamento nad smrtí Ockeghema
	Qui Habitat		6 krát SATB	6	5	3/4/3	Šestisborový kánon
Antoine Brumel	Lamentace Jeremiáše		ATTB n TTBB	8	3	3/2/3	Hudba pro Svatý týden
	Missa pro Defunctis		ATTB	20	3	3/2/2	requiem
	Missa „et ecce terrae“		AAAA/TTTT/BBB B	48	5	3/4/2	Velká mše „zemětřesení“
	Du toute plongiet		TBBB	2	3	4/3/3	Pozoruhodný chanson
Jean Mouton	Nesciens Mater	1534	SSABar/ATBarB	7	4	4/4/4	Dvojsborový motet v kánonech
Jacob Obrecht	La tortorella		SATB	2	2	2/3/3	Polyfonní italská píseň
	Salve Regina		SSATTB	8	3	3/4/2	Mariánská adventní antifona
Heinrich Isaac	Puer natus est		SSATBB	5	3	3/3/2	Vánoční motet
	Innsbruck, ich muss dich lassen		SATB	4	1	3/2/3	Světská píseň
Nicolas Gombert	Je prens congie		SATB/SATB	6	4	5/4/5	Chanson
	Lugebat David Absalon		ATbarB/ATBarB	8	4	5/4/5	Starozákonní lamento
	Media Vita		ATTBBB	7	4	4/3/4	motet
	Missa Quam pulchra	1532	SAATBB	30	4	4/3/4	Parodická mše
	Regina coeli laetare		SSSAATTTBBBB	6	5	4/4/4	Mariánská antifona
	Triste depart	1544	SATTB	3	3	3/2/3	Chanson
Jacob Arcadelt	Ave Maria		SATB	2	1	3/1/3	Motet, adaptace od P-L. Dietsche
	Ecco d'oro l'eta	1539	SATB	2	2	4/3/3	madrigal
	Il bianco e dolce cigno	1539	SATB	2	2	4/3/3	Nejslavnější madrigal 1. generace
	Io mi pensai	1539	SATB	2	2	4/3/3	madrigal
	Quanta beltá	1539	SATB	2	2	4/3/3	madrigal
Phillipe Verdelot	Ave sanctissima Maria		SAT/ATB	5	3	4/3/3	motet

	Beata es virgo		AATTBarBarB	6	3	4/4/5	motet
	Ben che il misero cor		TTBB	3	3	3/3/3	Madrigal
	Italia mia		SATTB	3	3	4/4/4	Madrigal (Petrarca)
	Ultimi miei sospiri	1541	SAATBarB	4	3	4/4/5	Madrigal
Adrian Willaert	Cantai: or piango	1559	SATTTB	4	3	4/3/3	Madrigal (Petrarca)
	Vecchie letrose	1545	ATTB	3	1	2/2/5	villanella

Clement Jannequin	Le chant des Oiseaux	1529	SATB n TTBB	4	5	4/4/5	Skvělá zvukomalba
	La guerre	1529	SATB nebo SATTB	6	5	4/4/5	Bitva u Marignanu 1515 v notách
	Missa super La Guerre	1532	SATB	25	3	3/3/3	Mše parodická
Giaches de Wert	Cara la mia vita		SATTB	3	3	3/3/3	madrigal
	D'un si bell fuoco	1576	SATTB	5	4	4/3/4	Madrigal (Tansillo)
	Giunto alla tomba		SATTB	6	4	4/3/4	Madrigal (Tasso)
	Valle de miei lamenti		AATTB	6	4	4/3/4	Madrigal (Petrarca)
	Vezzosi augelli		SSATB	3	3	3/4/4	Madrigal
	Vox in rama	1581	SAATB	4	4	4/4/3	Starozákonní lamento
Philippe de Monte	Missa Confitebor	1587	MsTTB/MsTTB	35	5	4/3/3	Parodická mše
	Missa Ultimi sospiri		SAATTB	22	4	3/2/2	Parodická mše
	Stellam quam viderant	1611	SSAATTB	4	4	4/4/4	Vánoční moteto
	Super flumina		SATB/SATB	6	4	4/3/3	Žalm

2.díl – Orlando di Lasso (Roland Lassus)

Žánr	skladba	R.v.	obsazení	č	n	est	pozn
moteta	12 Sibylliných proroctví	1600	SATB	24	5	4/4/4	Chromatický cyklus
	Gustate et videte	1556	SATTB	4	3	3/3/3	Legendární čarovné moteto proti dešti
	In hora ultima	1604	SSATTB	3	4	4/4/4	Zvukomalebné moteto
	In monte oliveti	1568	SAATBB	4	3	5/3/4	Zelený čtvrtek
	Jubilate Deo	1585	SATB	3	2	3/3/4	Žalm 99
	Lamentace Jeremiáše	1585	SATTB	74	5	5/3/3	Svatý týden
	Osculetur me	1582	SATB/SATB	3	4	4/4/4	Benátské moteto
	Passio secundum Matheum	1575	SSATTB	25	5	3/3/3	Sólové vstupy a šestihlasý sbor
	Psalmi poenitentiales	1584	SSATTB	60	5	3/3/3	Od dvou do šesti hlasů, kajicné žalmy
	Stabat Mater	1585	SSTT/ATTB	14	3	3/3/3	Čtyřhlasé, poslední verš dvojsbor
	Timor et tremor	1564	SAATTB	4	4	4/4/4	Chromatické moteto
Mše	Missa „Bell’ amfitrit et altera“	1610	SATB/SATB	24	4	4/4/4	Benátská sazba
	Missa „Quando io mi pensall al martire“	1569	SATB (Agnus SATTB)	13	2	3/3/3	Nad Arcadeltovým madrigalem
	Missa Osculetur me	1585	SATB/SATB	22	4	4/4/4	Nad vlastním motetem
	Missa pro defunctis á4		ATTB	29	3	3/3/3/	Requiem
	Missa pro defunctis á5		SATTB	33	3	3/3/3	Requiem
Lagime di San Pietro		1595	SSATTTB	50	5	5/5/3	21 duch. madrigalů nad Tansilovými kajicnými texty.
Villanelly	Ad altre le voi dare	1581	SATB	2	2	1/3/3	Villanella
	Alla lapia calia	1581	SATB	2	2	2/3/4	Villanella
	Chichilichi	1581	SSATTB	3	2	1/3/4	Košilatá moresca
	Io ti vorria contar..	1581	SATB	1	1	1/3/3	Villanella
	Madonna mia pieta	1581	SATB	4	1	1/3/3	Villanella
	Matona mia cara	1581	SATB	4	2	1/5/4	Slavná píseň opilého lancknechta
	O la, o che bon eccho	1581	SATB/SATB	3	2	2/5/5	Villanella – echo
	O occhi manza mia	1581	SATB	1	1	1/3/3	Villanella
	Saccio na cosa	1581	SATB	1	1	1/3/3	Villanella
	Tutto lo di á 4	1581	SATB	2	1	1/3/3	Villanella
	Tutto lo di á 8	1581	SATB/SATB	2	1	1/4/4	Villanella – echo
Chansony	Bon jour, mon coeur	1564	SATB, (SSAT, TTBB)	2	2	3/2/4	Text – Pierre Ronsard
	Gallans qui par terre	1584	SATB	2	3	4/3/4	Text – Francois Villon
	Je l’ayme bien	1555	SATB	2	2	4/4/4	Průzračný chanson
	La nuit froide	1576	SATB	3	2	5/3/4	Text – Joachim Bellay
	Mon coeur se recommande a vous á 4		SATB	2	1	2/3/4	Není od Lassa, ale pěkná písnička
	Mon coeur se recommande a vous á 5	1560	SSATB	3	3	3/2/3	Pětihlasá polyfonie
	Quand mon mary vien	1564	SATB	2	2	3/3/3	
	Susanne un jour	1567	SATTB	2	3	3/3/4	Text – Guillaume Gueroult
	Vignon vignon vignette	1584	AATBBB	2	3	2/3/4	Vinařská hymna

Madrigaly	Alma cortese	1555	SATTB	5	4	4/3/3	?
	Bianca neve	1573	SATB	2	2	3/3/3	Ariosto
	Crudel, acerba	1555	SAATB	3	3	4/3/3	Petrarka
	Di persona era tanto..	1573	SATB	2	3	3/3/3	Ariosto
	Fiera Stella	1555	SATTB	5	4	4/3/3	Petrarka
	Hor che la nuova e vagha primavera	1575	SSATB/SATTB	4	5	3/4/4	Velkolepý madrigal benátského typu
	Hor qui son lasso	1555	SATTB	3	3	4/3/3	Petrarka
	Hor vi riconfortate	1587	SSATB	3	4	4/3/4	Svižný madrigal
	Il grave del'eta	1587	SSATTB	3	4	4/3/3	Gabriella Fiamma
	Mentre che'l cor	1555	SATTB	5	4	4/3/3	Petrarka
	Mia benigna fortuna	1555	SAATB	3	3	4/3/3	Petrarka
	O invidia, nemica	1555	SATTB	5	4	4/3/3	Petrarka
	Perche nemica mia	1555	SATTB	3	3	4/3/3	Petrarka
	Pien d'un vago pensier	1555	SATTB	3	4	4/3/3	Petrarka
	Poiche il camin' l chiuso	1555	SAATB	3	3	4/3/3	Petrarka
	Quando il voler	1555	SATTB	4	4	4/3/3	Petrarka
	Quando la sera scaccia	1555	SAATB	3	4	4/3/3	Petrarka
	S'io esca vivo	1579	SSATTB	3	4	4/4/4	Petrarka
	Solo e pensoso	1555	SATTB	5	4	5/3/4	Petrarka
	Sotto quel sta	1573	SATB	2	3	3/3/4	Ariosto
	Standomi un giorno	1557	SATTB	15	4	4/3/3	Sestina/Petrarka
	Tutto il di piango	1555	SATTB	6	4	5/4/5	Na Petrarkův text

3.díl – Italská renesanční polyfonie

Autor	Skladba	R.v.	obsazení	č	n	est.	Pozn.
G.P. da Palestrina							
Mše	Missa Aeterna Christi	1590	SATB	20	2	5/2/2	Nad vlastním motetem
	Missa Assumpta es M.		SATTBB	35	3	3/4/3	Nad vlastním motetem
	Missa l'homme armée	1570	SATTB	35	2	4/4/4	Nad slavným renesančním chansonem
	Missa Lauda Sion	1582	ATTB n SATB	16	2	3/3/3	Nad vlastním motetem
	Missa Nasce la gioia	1590	SSATTB	22	3	3/3/3	Nad madrigalem od Primavera
	Missa Papae Marcelli	1567	SATTBB	35	3	5/4/4	Nejslavnější mistrova mše
	Missa Tu es Petrus		3 krát SSATBarB	25	5	3/4/4	Nad vlastním motetem, na tři sbory
	Missa Tu es Petrus	1601	SSATBB	30	3	4/3/3	Nad vlastním motetem
	Missa Veni sponsa	1599	SATB	23	2	3/3/3	Nad vlastním motetem
Canticum canticorum	29 pětihlasých motet na texty Písně písni	1584		70	4	3/4/4	V podstatě převlečené madrigaly...
	Číslo 1-18, 29		SATTB				
	Číslo 19-22, 27-28		SAATB				
	Číslo 23-26		SSATB				
Moteta	Ad Te levavi oculos	1584	SATB	4	2	4/3/4	Dokonalý příklad Palestriny
	Alma Redemptoris		SATB	3	1	3/3/3	Homofonní vánoční písnička
	Ave Maria	1575	SSATB	5	2	3/4/3	Jedno ze 4 motet (ještě á4, á4, á8)

	Exsultate Deo	1584	SAATB	3	2	3/4/4	Slavné moteto si silnými hud. oblouky
	Hodie Christus natus	1575	SSABar/ATTB	3	2	3/3/3	Benátský dvojsbor, vánoční
	Jesu Rex admirabilis	1586	SSA	1	1	2/2/3	Malá canzonetka, dvě sloky
	O magnum mysterium	1569	SSAATB	10	3	3/3/3	Vánoční rozsáhlé moteto
	Stabat Mater	1590	SATB/SATB	9	3	4/3/4	V mírně benátském slohu
	Tu es Petrus	1572	SSATBB n SSAATB	3	2	4/3/4	Legend. skladba, často citována i jinde
	Salvator mundi	1563	SATB	6	2	3/3/3	Litanie
	Salve Regina	1584	SSAA n TTBB	5	2	4/3/4	Nebeská věc, inspirovaná chorálem
	Sicut cervus	1584	SATB n ATTB	4	2	3/3/3	Žalm 41 (druhá část – Sitivit anima)
	Surge illuminare	1575	SATB/SATB	3	3	3/3/3	Dvojsbor
	Viri galilei	1569	SSATTB n AATBBB	5	2	3/3/3	Introit pro nanebevzetí

Andrea Gabrieli	Missa brevis in F		SATB	15	2	2/2/2	Krátká polyfonní mše, lehce dostupná
	Magnificat á 12	1587	SSAT/SATB/ATBB	7	4	3/3/4	Spodní bas pro instrument
	O crux splendidior	1587	SSAATTBB n AATTBBBB	5	4	3/3/4	Možno pojmut i jako dvojsbor.
	Vieni vieni Himeneo		SSAAATTB + bc	3	4	3/3/3	Madrigal ke sňatku Benátek s mořem
Orazio Vecchi	Il bianco e dolce cigno		SATTB	3	2	3/4/3	Obměna Arcadelta
	Io spero	1590	SSB	3	1	2/2/2	Malá canzonetka
	Fa una canzona		SATB	3	1	2/2/2	Canzona o třech strofách
	L'amfiparnasso		SAATB + bc	58	5	3/4/4	Madrigalová komedie, používá postavy komedie dell'arte.
Giovanni Gabrieli	Amor dove mi guidi	1590	SATB/SATB/SATB	5	4	3/4/4	Madrigal
	Buccinate in neomenia	1615	SATBB/SSATB/SATB/TBBB + bc	4	5	4/4/4	duchovní, dle zvyku třetí a čtvrtý sbor má být proveden s instrumenty. Třeba cinky a pozouny.
	Deus, qui beatum	1597	SATTB/SATTB	3	3	3/3/3	Dvojsbor
	Dolce nemica mia		SAATTTB	4	3	3/3/4	jako dvojsbor SAT/ATTB, světská
	Hodie completi sunt	1615	SATB/SATB + <i>bc</i>	5	4	3/4/4	Letnicový dvojsbor, ještě lepší
	Hodie Christus natus		SATB/SATB	4	3	3/4/4	Vánoční dvojsbor, zábavný a pěkný
	In ecclesiis benedicite		SATBar + SATB + instr + bc	6	4	4/5/5	Duch. skladba, skvěle napsaná 2 cinky, 3 pozouny, viola, basso
	Jubilate Deo		SSAATTBB + <i>bc</i>	4	3	3/3/3	Žalm 100
	Lieto Godea	1587	SATB/SATB	3	3	3/4/4	Madrigal s orientální atmosférou
	Magnificat	1597	SSAB/ATTB	5	3	3/4/3	Široký dvojsbor, pěkné s instrumenty
	O Domine Jesu Christe	1597	SSAB/ATTB + <i>bc</i>	3	3	3/3/3	Postní sbor, skromnější
	O Jesu mi dulcissime	1615	SATB/SATB + <i>bc</i>	5	3	3/4/4	Vánoční dvojsbor, báječný
	O magnum mysterium		SSAB/ATTB	4	3	3/4/3	Vánoční dvojsbor
	O Ricco mio tesoro	1600	SSATB	3	3	2/3/3	Pro Gabrieliho netypický, stille antico
	Sacri di Giove augei sacre Fenici a 12	1587	SSAAATTTBBBB + bc	5	5	3/4/4	Mohutná kompozice, náročná, světská
	Udite chiari e generosi figli á 16		SSATTTBB/SSAT TB + cink + bc	7	5	5/5/5	Svatební madrigal moře, oddává se Benátkám, sbor tritonů a sirén.

3–italská polyfonie	skladba	rok	obsazení	č	n	est.	Pozn.
Giovanni Croce	7 kajících žalmů	1599	SATTTB	29	4	3/2/3	Žalmy 6, 31, 37, 50, 101, 129, 142
	Cantate Domino		SATB n TTBB	3	2	3/2/3	Lehký žalm 96
	O Jesu mi dulcissime	1603	SATB/ATTB	4	3	3/4/3	Vánoční dvojsbor
	O sacrum convivium	1597	MsATB	2	2	2/3/3	V římském stylu
	Plange quasi virgo	1603	SATB/SATB	2	3	4/3/3	Postní responsorium
	Regina coeli		SATB/SATB	3	3	3/2/3	Antifona,
	Tenebrae factae sunt		SATB	2	2	4/2/2	Postní responsorium
	Tristis est anima mea		SATB	3	2	4/2/2	Postní responsorium

Luca Marenzio	Ah dispietata morte	1585	SATB	3	2	3/3/3	madrigálek
	Al primo vostro sguardo	1584	SSA	1	1	1/2/2	Canzona
	Amatemi ben mio	1587	SSA	1	1	1/2/3	Canzona
	Cedan l'antiche tue chiare vittorie	1584	SSAATB	5	4	3/4/4	Madrigal – báječný
	Cruda Amarili	1595	SATTB	5	4	4/4/4	Madrigal
	Dolorosi martir	1580	SATTB	3	3	4/4/4	Text – Tansillo, slavný madrigal, který inspiroval (př. Kryštof Harant)
	Io piango	1581	SATTB	2	3	3/4/3	Madrigal na Petrarkův canzon
	La bella ninfa mia	1581	SATTB	3	4	3/4/3	Madrigal – text F.M. Molza
	Lamentabatur Jacob		SATB/SATB/STTB	5	4	5/3/4	Starozákonní lamento
	Madonna sua merce	1585	SATB	2	2	3/3/3	Jacopo Sannazaro
	Magnificat		SATB/SATB	5	3	3/3/3	Možná i transpozice ATTB/ATTB
	Mentre l'aura spiro	1582	SSATB	3	3	3/4/3	Anonym
	O che soave e inteso		SSATTB	4	3	3/4/3	Guarini
	O mille volte		SATB/SATB	3	4	3/4/4	
	O tu che fra ale selve	1580	SATB/SATB	4	4	3/4/4	Torquato Tasso, madrigal ve formě echa
	Ohime il bell viso		SSATB	4	3	3/3/3	Francesco Petrarka
	Quell augellin che canta		SATTB	3	3	3/4/4	
	Scendi dal paradiso	1584	SSATB	3	3	3/4/4	
	Se tu mi lasci	1600	SATTB	3	3	3/4/4	
	Solo e pensoso		SATTB	5	4	3/4/4	Petrarka
	Super flumina Babylon.		SATB/SATB/SATB	6	4	4/3/3	Žalm 137
	Tirsis morir volea		SATTB	4	3	3/4/4	Guarini
	Zefiro torna		SATB	3	3	3/4/4	Petrarka

3. italská polyfonie	Skladba	Rv.	Obsazení	Č	N	Est	pozn
Giovanni Gastoldi	Al mormorar de di liquidi cristali		SATTTB	3	3	3/3/3	Polyfonní madrigal
	Amor vittorioso	1591	SSATB	2	1	1/1/3	Fa-la ballet
	Il bell humore		SSATB	2	1	1/1/3	Fa-la ballet
	L'ardito	1593	SSATB	2	1	1/1/3	Fa-la ballet
	L'inamorato	1593	SSATB	2	1	1/1/3	Fa-la ballet
	La Sirena	1593	SSATB	2	1	1/1/3	Fa-la ballet
	Vezzossesse ninfe	1596	SSATB	2	1	1/1/3	Fa-la ballet
Carlo Gesualdo	Ave dulcissima Maria	1603	SATTB	4	3	3/3/3	moteto
	O vos omnes	1603	SATTB	3	4	4/4/4	responso
	Peccantem me quotidie	1603	SAATB	4	4	3/3/3	moteto
<i>Tenebrae</i>	For Maundy Thursday	1611	SSATTB	35	5	4/5/4	Responsoria pro Zelený čtvrtek
	For Holy Friday	1611	SSATTB	35	5	4/5/4	Responsoria pro Velký pátek
	For Holy Saturday	1611	SSATTB	35	5	4/5/5	Responsoria pro Bílou sobotu
<i>Madrigaly</i>	Ardita zanzaretta	1611	SSATB	4	5	3/4/4	Náročná a dvojsmyslná
	Baci soavi e cari	1594	SATTB	3	3	3/3/3	
	Caro amoroso neo	1594	SSATB	4	3	3/4/3	Torquato Tasso
	Dolcissima mia vita	1611	SSATB	3	5	3/4/3	Chromatika v pochodu
	Ecco moriro dunque	1596	SSATB	4	4	3/4/3	
	Gel'a madonna in seno	1594	SATTB	3	3	3/4/3	Battista Guarini
	Io tacero	1596	SATTB	5	5	5/5/5	Nádherný anonymní text
	Itene i miei sospiri	1611	SSATB	3	5	3/4/3	
	Luci serene e chiare	1596	SSATB	4	5	4/5/4	Ridolfo Arlotti
	O come gran martire	1594	SATTB	4	3	3/4/3	Battista Guarini
	S'io non miro non moro	1611	SSATB	3	4	3/4/3	
	Sparge la morte	1596	SATTB	5	5	3/4/3	
	T'amo mia vita	1611	SSATB	3	4	3/4/3	dostupná skladba
	Moro lasso al mio duolo	1611	SSATB	4	5	3/4/4	Krystalická marnost
Ludovico Viadana	2 pašije		SATB	25	1	4/2/2	Čtyřhlas pouze turba
	Adoramus Te		SATB	2	2	3/3/3	Postní motet
	Exsultate justi		SATB n TTBB + bc	3	2	3/3/5	Žalm 32 (v1-3),
	Missa l'ora passa		SATB	12	2	3/3/3	Lehce dostupná
	Responsoria sv. týdne		SATB	20	1	4/2/2	Téměř kompletní cyklus

4. díl – renesance Anglie, Španělsko, Německo

Anglie	skladba	R.v.	obsazení	č	n	Est.	Pozn.
Thomas Tallis	Gaude gloriosa Mater		SATTBB	19	4	3/3/3	Votivní mariánská antif.
	If ye love me		TTBB n SATB	2	2	4/3/4	Postní píseň
	Lamentation I		ATTBB n SAATB	8	4	5/4/4	Hudba ke svatému týdnu
	Loquebantur variis linguis		SSAATBB n AATTBBB	5	4	5/4/5	Letnice, vložený chorál a explic. musica ficta
	Miserere nostri	1575	SSTTTBB n AATTBBB	3	4	4/4/3	Patrně část celého žalmu
	Missa for 4 voices		TTBB n SATB	22	3	3/3/4	
	O nata Lux	1575	SAATB n ATTBB	2	2	3/3/3	
	O sacrum convivium	1575	ATTBB n SAATB	3	3	4/4/4	Antifona – corpus christi
	Salvator mundi I	1575	ATTBB n SAATB	3	3	3/3/4	Vztyčení sv. Kříže
	Spem in alium	1570	8 sborů SATTB	11	5	4/4/5	Legendární opus
	Videte Miraculum		SSAATB n SATTTBB	3	4	4/4/4	
William Byrd	Ave verum corpus	1605	SATB	4	2	3/3/4	Eucharistická píseň
	Beata viscera	1605	SATTB	3	2	3/3/3	Communium
	Civitas sancti tui	1589	SATTB	3	3	3/4/4	
	Haec dies	1591	SSATTB	3	4	3/4/4	
	Justorum animae	1605	SSATB	2	3	3/4/4	Graduale
	Lullaby	1588	SAATB	7	3	4/4/4	Ukolébavka
	Mass for 4 voices	1592	SATB n ATBB	26	3	3/3/3	
	Mass for 5 voices	1594	SATTB n ATBBB	22	3	3/4/3	
	Sing joyfully		SSAATB	6	3	3/4/4	Geneva bible,
	Tristitia et anxietas	1589	ATTBB	10	3	3/4/4	
John Dowland	Can she excuse....	1597	SATB	4	2	2/3/3	Lute songs
	Come again	1597	SATB	4	2	2/4/4	
	Come away sweet love	1597	SATB	4	2	2/3/3	
	Fine knacks for ladies..	1600	SATB	4	2	2/3/3	
	Flow my tears	1600	SATB	4	2	2/3/3	
	Go crystal tears	1597	SATB	4	2	2/3/3	
	I saw my lady weep	1600	SATB	4	2	2/3/3	
	If my complains...	1597	SATB	4	2	2/3/3	
	Now o now I needs....	1597	SATB	4	2	2/3/3	
	Shall I sue	1600	SATB	4	2	2/3/3	

Autor/žánr	skladba	Rv	obsazení	Č	N	Est	Pozn
Thomas Morley	April is in my mistress..	1594	SATB	2	2	3/3/4	Možno transponovat
	Flora, willst thou torme..	1595	SS n ST n TT	2	1	2/2/2	
	Fyer, Fyer	1595	SATTB	4	3	3/4/4	
	I go before	1595	SS n TT	2	1	2/2/2	
	I love alas I love thee	1595	SAATB	3	2	2/3/3	
	In dew of roses	1594	SATB	2	2	3/4/4	
	Miraculous love's wou..	1595	SS n TT	2	1	2/2/2	
	My bonny lass she ..	1595	SATTB	3	2	3/3/4	
	Now is the gentle seas..	1594	SATB	2	2	3/4/4	
	Now is the month of ..	1595	SATTB	3	2	2/3/4	
	Sing we and chant it	1595	SSATB	3	2	3/3/3	

Thomas Tomkins	Music divine		SSATTB n SAATTB	4	3	3/4/4	
	O let me live for true love	1622	SATB	5	3	3/3/3	Madrigal/fa-la ballet
	Too much I once lamented	1622	SSATB	3	4	4/4/4	Legendární madrigal
John Wilbye	Adieu, sweet Amarylis	1598	SATB	2	2	3/3/3	
	Draw on, sweet night	1609	SSATTB	6	3	3/4/4	
	Weep, weep mine eyes	1609	SSATB	5	3	4/3/4	
Cristobal de Morales	Circumdedeunt me	1544	ATTTB	2	2	4/2/2	Součást officia
	Ecce virgo concipiet		SATB	3	2	2/2/2	Adventní moteto
	Lamentabatur Jacob	1543	MsTTTB	10	3	4/3/4	Starozákonní lamentace
	Misa Mille regretz	1544	SSAATB	30	3	3/3/3	Nad Josquinovým chansonem
	Missa pro defunctis	1544	SAATB n SATTB	45	3	4/4/4	+ officium defunctorum
	O magnum mysterium		SSAA	3	2	3/2/2	Vánoční moteto
	Parce mihi Domine	1544	SATB	3	1	4/2/3	Součást officia
	Peccantem me quotidie	1544	SATB	3	3	4/3/3	Součást officia
	Puer natus est		SAB n ATB	3	2	2/2/2	Vánoční moteto
	Sancta et immaculata	1546	SATB	4	3	3/3/3	Vánoční moteto
	Si nos huviera mirado		TTB	2	3	3/3/4	Polyfonní villancicos, hodí se i do kostela
Mateo Flecha el viejo	El fuego		SATB	7	5	4/4/5	Villancico, pro pyromany
	El Jubilate		SATB	7	4	4/4/5	Žalm, ale satirický
	La Bomba		SATB	7	5	4/4/5	Villancico, ensalada, skvělá a efektní
	La Guerra		SATB	7	5	4/4/5	Ensalada z bojiště
	La negrina		SATB	5	4	4/4/4	Vánoční villancicos
	Riu Riu chiu		SATB	2	1	3/3/3	Krátká villancicos
	Teresica hermana		SATB	4	3	4/4/4	Villancicos
Francisco Guerrero	Ave Maria		SSAATTBB	3	3	3/3/3	Nad chorálním nápěvem
	Duo Seraphim	1589	SSAT/SATB/SATB	4	4	4/3/4	Eektní v prostoru
	Maria Magdaléna	1570	SSATBB	6	3	3/3/3	Markovo evangelium
Alonso Lobo	Ave Maria		SATB/SATB	4	3	3/3/3	

	Ave regina coelorum	1602	SSATB n AATTB	2	3	3/3/3	Votivní antifona
	Credo quod redemptor		SATB	4	2	3/3/3	Pohřební motet
	O quam suavis	1602	SSAATB	4	3	3/4/4	
	Versa est in luctum	1602	SATTTB n AATBBB	4	3	4/3/3	Pohřební motet (pro Fillipa II., 1598)
Duarte Lobo	Magnificat secundi toni		SSAATB	8	3	3/3/3	
	Missa pro defunctis	1621	SSAATTBB	30	3	4/3/3	Velká pohřební mše

Německo	Skladba	R.v.	obsazení	č	n	est.	Pozn.
Leonhart Lechner	Hoheslied Salomonis		SATB	8	4	3/3/3	Ve staré němčině
	Laudate Dominum		SATB/SATB/SATB	4	4	3/4/4	Trojsbor s obligátním continuum
	Si bona suscepimus	1583	SAATTB	4	3	4/3/3	
Hans Leo Hassler	Ad dominum cum tribularer		SATB	4	4	4/4/4	Gesualdovský motet
	Aleluia. Laudem dicite	1601	SSATB	3	3	3/3/4	
	Angelus ad Pastores ait		SATB	3	3	3/3/3	Vánoční
	Cantate Domino á12		SSAT/SATB/ATBB	3	5	3/3/3	Žalm
	Cantate Domino a4	1601	SATB	2	2	2/2/2	Žalm
	Ach weh das leiden		SSATB	3	2	3/3/3	Canzonetta, líbezná
	All Lust und Freud		SATB	3	2	3/3/3	Canzonetta
	Dixit Maria		SATB	2	2	3/3/3	Vánoční
	Duo seraphim á12	1591	SSAT/SATB/ATTB	5	5	4/4/5	Skvělý, možno Bc
	Ecce quam bonum		SATB	2	3	3/3/3	
	Exsultate Deo	1601	SSATB	4	4	4/4/4	
	Hodie completi sunt	1601	SSATTB	3	3	3/3/3	Letnicový motet
	Hodie Christus natus	1591	SATB/SATBB	5	4	3/3/3	Vánoční
	Im kühlen Mayen	1601	SATB/SATB	3	4	4/4/4	Dvojsborová píseň
	Jubilate Deo á15	1615	SSSAT/SAATB/ATTBB	5	5	4/4/4	Žalm

	Jubilate Deo á4	1612	SATB	2	3	3/3/3	Žalm
	Jubilate Deo á8	1601	SSAATTBB	3	3	3/3/3	Žalm
	Laetentur coeli		SATB n AATB	3	3	3/3/3	Vánoční
	Miserere Mei á 11	1591	SSA/SATB/ATBB	7	4	4/4/4	Kajícný žalm
	Missa Dixit Maria	1599	SATB	18	2	3/3/3	Malá jednoduchá a líbezná mše
	Missa Ecce quam bonu		SSATB	9	2	3/3/3	Missa brevis, snadná
	Missa secunda		SATB	16	3	3/3/3	Přehledná a použitelná
	O sacrum convivium	1601	SSAATTB	4	3	3/4/3	
	Tanzen und springen		SSATB	3	2	3/3/3	Canzonetta
	Venite exsultemus	1612	SAATTTBB	3	3	3/3/3	
	Verbum caro factum est	1591	SSATTB	3	3	3/3/4	Vánoční
Michael Praetorius	Angelus ad pastores ait	1607	SSSATTBB	3	4	3/4/4	Vánoční motet o pastýřích
	Es ist ein Ros entspru...	1599	SATB	3	1	4/3/4	Líbezná vánoční píseň
	In dulci iubilo	1610	SS n TT	2	1	2/2/2	Vánoční píseň
	In dulci iubilo		SATB	3	2	2/2/2	Vánoční píseň
	In dulci iubilo	1607	SATB/SATB	3	3	3/3/4	Vánoční píseň
	Puer natus est	1607	SSATTB	3	2	3/4/3	Postupné přidávání hlasů, líbezná věc
	Venite exsultemus á9	1607	SSA/ATB/TTB + bc	5	4	3/4/4	Vhodno podpořit instrumenty
	Wachet auf á 7	1607	SAT/SATB	4	4	3/4/3	Vánoční motet
	Wie schoen leuchtet.á9	1619	SATB/SSTTB	4	4	3/4/3	

5. díl – Jacobus Gallus + české drobnosti

Skladba	R.v.	obsazení	č	n	est	Pozn.
Ab oriente venerunt	1619	SATB	2	3	3/3/3	Mágové z východu
Adoramus Te, Christe		SATB/SATB	3	2	3/3/3	Benátský dvojsbor
Aspiciens a longe		SATB/SATB	2	4	3/3/3	Líbezný dvojsbor
Ave Maria		SATB	2	1	3/4/4	Dříve psaná Victoriovi
Canite Tuba in Sion		TTTBB	3	3	3/3/4	Mužská adventní
Cantate Domino a 9	1586	SSAT/ATTBB	4	4	3/4/4	Náročný dvojsbor
De coelo veniet		TTBB n SSAA	2	3	2/3/3	Adventní motet
Dicunt infantes		TTBB n SSAA	2	2	3/3/4	Vraždění nevinátek
Dies sanctificatus		SATB	3	2	3/3/3	Zajímavý závěr
Domine Jesu Christe	1586	SSATTB	4	3	3/4/4	Náznaky dvojsboru
Duo Seraphim		SATB/SATB	3	3	4/5/5	Jeden z nejlepších dvojsborů vůbec
Ecce concipies		SATB	2	3	3/4/4	Svižné a efektní adventní moteto
Ecce quomodo moritur		SATB	2	2	4/3/2	Postní responsorio
Haec dies		SATB/SATB	2	2	3/3/3	Dostupný dvojsbor, možno řešit jako echo
Christus factus est	1563	ATTB n SATB n SSAA	1	1	2/2/2	Postní moteto
In nomine Jesu		SATB n TTBB	2	1	2/2/2	Homofonie
Jerusalem Gaude		SSATTB	3	3	3/3/4	Svižný adventní motet
Jesu dulcis memoria		SSATTB	3	3	3/4/3	Motet spíše (SSA/TTB)
Laudate Dominum	1590	SSATTB/SSATTB/SAATBB/SATTBB	4	5	3/4/5	Efektní a monstrózní kus
Mirabile Mysterium		SATB	3	4	4/5/4	Podivuhodná chromatická vánočka
Miserere mei, Deus		SATB/SATB	6	2	2/2/3	Žalm, možno provést SATB
Missa super Undique flammatis		SSAATTB + SATB/SATB	30	4	3/3/3	Mše nad vlastním motetem
Natus est nobis		SATB n TTBB	2	2	3/3/2	Líbezný vánoční motet
O admirabile commercium	1586	SSAA/TTBB	4	4	4/4/4	Široká oslava Ježíška
O bone Deus		TTTBarBB	3	3	3/3/4	
O magnum mysterium		SATB/SATB	3	2	3/4/4	Zpívej tiše a krásně, ať nevzbudíš Ježíška
O salutaris hostia		SATB	3	2	3/3/3	Eucharistická píseň
Orietur stella		SSATB	2	3	3/4/3	Hvězda na východě
Pater noster		SSAA/TTBB	4	4	4/4/5	Skvělá antifona
Pueri concinite		SSAA n TTBB	2	3	2/2/2	Chudáci děti ve sborech
Quasi cedrus exaltata		SSATTB	3	3	4/4/4	Voňavá píseň písní
Recessit pastor noster		SATB	3	3	4/2/2	Responsorio sv. týdne
Resonet in laudibus		SATB	1	1	2/2/2	Vánoce zvesela
Rorate coeli	1586	SSATBB	3	4	3/3/3	Adventní polyfonie
Sepulto Domino		SATB	3	2	4/2/2	Postní responsorio
Stella quam viderant		SSATTB	3	3	3/3/3	Hvězda a mágové
Tribus miraculis		SSSA/AATT/BBBB	3	5	3/4/5	Efektní trojsbor
Jan Campanus Vodňanský						
Rorando coeli		SATB/SATB	3	2	3/3/3	Dvojsbor s více slokami
Kryštof Harant z Polžic						
Missa quinque vocibus super Dolorosi martir		SATTB	20	4	3/1/3	Mše nad Marenziiovým madrigalem
Qui confidunt in Domino	1598	SSATTB	3	3	3/3/4	

6. díl – Tomás Luis de Victoria

Sbírka	skladba	rok	obsazení	č	n	est	pozn
Officium Haebdomadae Sanctae		1585					Soubor hudby pro Svatý týden Lamentace, responsoria, moteta
	3 lamentace pro Zelený čtvrtek		SSA(A)TB	10	3	4/2/2	Třetí lamentace s přidaným altem
	3 lamentace pro Velký pátek		SSAATB	10	3	4/2/2	
	3 lamentace pro Bílou sobotu		SSAATTB B	10	3	4/2/2	
	6 responsorií pro Zelený čtvrtek		SATB (dvě SSAT n TTBB)	18	2	4/3/3	Pozoruhodně hluboká hudba, vložené tříhlasé sólové versety
	6 responsorií pro Velký pátek		SATB (dvě SSAT n TTBB)	18	2	4/3/3	Dtto
	6 responsorií pro Bílou sobotu		SATB (dvě SSAT n TTBB)	18	2	4/3/3	Dtto

	Miserere mei, Deus		AATB	5	1	3/1/1	Jednoduchý žalm
	Vere languores nostros		SATB	3	2	4/3/3	Postní motet, legendární
	Vexilla regis (mare hispano)		SSAATB	9	3	4/4/4	Postní motet, hluboký jako moře
Moteta	Ave Maria	1572	SATB/SAT B	5	3	4/4/5	Nádherná dvojsborová práce
	Domine non sum dignus		SSAA n TTBB	3	2	4/4/4	Modlitba, skvělý motet
	Jesu Dulcis memoria		SATB	3	2	3/3/3	Nesprávně připisováno Victoriovi
	Nigra sum sed formosa	1572	SSATTB	3	3	4/4/4	Moteto v madrig. formě, Píseň písní
	O magnum mysterium	1572	SATB	3	2	4/4/4	Legendární vánoční polyfonie
	O regem coeli	1572	SSAT n TTBB	5	2	3/3/3	Vánoční moteto
	O sacrum convivium	1572	SAATTB	3	3	3/3/3	Motet k přijímání
	Quem vidistis pastores	1572	SSATTB	4	3	3/3/3	Vánoční motet
	Regina coeli laetare	1576	SSAT/SAT B	4	4	3/3/3	Antifona
	Salve Regina	1576	SSABar/SATB	6	4	4/4/5	Nádherná antifona
	Tu es Petrus	1572	SSATTB	4	3	3/3/3	Dvojdílné moteto
	Vadam et circuibo	1572	SSATTB	8	3	4/4/4	Píseň písní, plná zvukomalby
	Vidi Speciosam	1572	SSATTB	6	3	4/4/4	Píseň písní, inspirovaná Palestrinou
Mše	Missa Laetatus sum	1600	SMsABar/SATB/SATB	26	4	3/2/4	Nad vlastním motetem
	Missa O magnum myst.	1592	SATB	23	2	3/3/3	Nad vlastním motetem
	Missa O quam gloriosu	1583	SATB	12	2	3/2/2	Nad vlastním motetem
	Missa Pro defunctis	1605	SSATTB	50	3	5/4/4	Vrchol vok.polyfonie, pro Marii Španělskou
	Missa Pro Victoria	1600	SSATB/SATB	24	4	3/3/4	Nad Janequinovým chansonem

	Missa Salve Regina	1592	SSABar/ SATB	28	4	4/4/5	Nad vlastním motetem
	Missa Vidi speciosam	1592	SSATTB	45	4	4/3/3	Nad vlastním motetem
Magnificat	Magnificat sexti toni	1600	SATB/SSA T/SATB	4	5	4/3/5	Trojsborová oslava hudby
	Magnificat primi toni	1600	SSAT/ SATB	5	4	4/4/4	
	Magnificat sexti toni		AATTB	3	3	3/3/3	
	Magnificat octavi toni		SSATTB	4	3	3/3/3	

7. díl – Claudio Monteverdi

Sbírka	skladba	R.v.	obsazení	č	n	est	Pozn
1.kniha Madrigalů	Fili cara et amata	1587	SATTB	2	3	3/2/2	Rané dílko nadějného zelenáče
	Baci soavi e cari	1587	SSATB	3	4	3/3/3	Na text Guariniho
	Se nel partir da voi	1587	SSATB	3	3	3/3/3	Bonardo
	Amor per tua mercede	1587	SSATB	2	2	3/3/3	
2.kniha Madrigalů	Non si levava ancor	1590	SSATB	8	5	5/5/5	T. Tasso, dokonalý
	Intorno due vermiglie	1590	SSATB	3	3	2/4/3	Vtipný a lehký, anonym
	Tutte le bocche belle	1590	SSATB	4	4	2/3/3	Filippo Alberti
	S'andass'amor a caccia	1590	SSATB	4	5	4/4/4	Torquato Tasso
	Ecco mormorar l'onde	1590	SSATB	3	4	4/5/5	Tasso, asi nejslavnější
	Se tu mi lassi	1590	SSATB	3	3	3/3/3	Torquato Tasso
	Crudel perche mi fuggi	1590	SSATB	3	3	4/4/4	Giovanni Baptista Guarini
	Cantai un tempo	1590	SSATB	4	4	4/4/4	Pietro Bembo
3.kniha madrigalů	La giovinetta pianta	1592	SSATB	4	3	4/4/4	Neznámý autor textu
	O come e gran martire	1592	SSATB	3	4	4/4/4	Giovanni Baptista Guarini
	O dolce anima mia	1592	SSATB	4	4	4/4/4	Giovanni Baptista Guarini
	O primavera gioventu	1592	SSATB	4	4	4/4/4	Giovanni Baptista Guarini
	Lumi miei cari lumi	1592	SSSTB	3	4	4/4/4	Giovanni Baptista Guarini
	Rimanti in pace	1592	SSATB	7	5	5/5/5	Jeden z nejsilnějších vůbec
4.kniha madrigalů	Ah dolente partita	1603	SSATB	4	4	4/4/5	Giovanni Baptista Guarini
	A un giro sol	1603	SSTTB	3	4	4/4/4	Neznámý autor textu
	Anima mia perdona	1603	SSATB	7	5	5/5/5	Dvojdílný skvost
	Cor mio mentre vi miro	1603	SSATB	3	4	4/5/5	Giovanni Baptista Guarini
	Cor mio, non mori?	1603	SATTB	3	4	5/4/5	Efektní
	Io mi son giovinetta	1603	SSATB	3	5	4/4/5	Veselý a vtipný madrigal
	Luci serene e chiare	1603	SSATB	4	4	4/4/4	Ridolfo Arlotti
	Non piu guerra pietate	1603	SSTTB	3	4	4/4/5	Vášnivý madrigal
	Ohime, se tanto amate	1603	SSATB	4	5	5/5/5	G. B. Guarini
	Piagne e sospira	1603	SATTB	4	5	5/5/5	G. B. Guarini
	Quell augellin	1603	SSATB	3	4	4/4/5	Svěží madrigal
	Sfogava con le stelle	1603	SSATB	4	4	5/5/5	Ottavio Rinuccini
	Si chio vorrei morire	1603	SAATB	5	4	5/5/5	Slavný dvojsmyslný
	Vio pur da me partite	1603	SSATB	4	4	5/5/5	Jeden z vrcholů formy
5. kniha madrigalů	Cruda Amarili	1605	SATTB	3	5	4/4/4	+ dobový duchovní text
	Era l'anima mia gia..	1605	SSATB	4	5	5/4/4	+ dobový duchovní text
	Ch'io t'ami	1605	SSATB	7	4	5/5/5	Třídílný, G.B.Guarini
	Ahi come vago sol	1605	SATTB + bc	4	4	4/4/4	+ dobový duchovní text
	Troppo ben puo	1605	SATTB + bc	4	4	4/5/5	Vtipný a efektní madrigal
	T'amo mia vita	1605	SATTB + bc	3	3	4/5/5	Vtipný a efektní madrigal
6. kniha Madrigalů	Lasciatemi morire	1614	SSATB +bc	14	4	4/4/4	Zpracované lamento z opery L'Arianna

	Zeffiro torna	1614	SSATB + <i>bc</i>	4	5	4/4/5	Madrigal pro pět hlasů
	La sestina	1614	SSATB + <i>bc</i>	18	5	5/4/4	Šest madrigalů nad hrobem milované
	Qui rise o Tirsi	1614	SSTTB + <i>bc</i>	5	5	5/5/5	Madrigal se sólovými vstupy
7.kniha madrigalů (1619) má podtitul „Concerto“, jedná se o sólové madrigaly, tudíž je zde neuvádím.							
8.kniha madrigalů Guerrieri ed amorosi	Altri canti d'Amor	1638	SSATTB + instr	11	5	5/5/5	2 housl, 4 violy da gamba + continuo
	Altri canti di Marte	1638	SSATTB + instr	9	5	5/5/5	2 housle + continuo
	Hor che il ciel e la terra	1638	SSATTB + instr	11	5	5/5/5	2 housle + continuo (text – Petrarca)
	Ardo, ardo, avvampo	1638	SSAATTB B + instr	5	5	4/4/5	2 housle + continuo
	Movete al mio bel suon	1638	SSATB + instr	5	4	4/4/4	2 housle + continuo
	Vago augelletto	1638	SSATTTB + instr	6	4	4/4/5	2 housle + continuo
Missa e Vesperae 1610	Missa in Illo Tempore	1610	SSATTB	30	3	3/3/3	A cappella, nad motetem N.Gomberta
Mariánské nešpory	Deus in adjutorium	1610	SSATTB + instr	2	2	2/2/5	2 cinky, 3 poz., smyčce, bc.
	Dixit Dominus	1610	SSATTB + instr	9	5	4/5/5	2 cinky, 3 poz., smyčce, bc.
	Laudate Pueri	1610	SSAATTB B + instr	7	5	4/5/5	2 cinky, 3 poz., smyčce, bc.
	Laetatus sum	1610	SSATTB + instr	8	5	4/5/5	2 cinky, 3 poz., smyčce, bc.
	Nisi Dominus	1610	SATTB/SA TTB + instr	6	5	4/5/5	2 cinky, 3 poz., smyčce, bc.
	Lauda Jerusalem	1610	SAB/T/SAB + instr	5	5	4/5/5	2 cinky, 3 poz., smyčce, bc.
	Ave Maris stella	1610	SATB/SAT B + instr	7	3	5/4/5	2 cinky, 3 poz., smyčce, bc.
	Magnificat	1610	SSAATTB B + instr	19	5	4/5/5	3 cinky, 3 poz., smyčce, bc.
Sbírka motet 1620	Cantate Domino	1620	SSATTB + <i>bc</i>	3	3	4/4/5	A capella možno
	Domine ne in furore	1620	SMsATBar B + <i>bc</i>	5	3	5/4/4	A capella možno
	Adoramus Te, Christe	1620	SSATTB + <i>bc</i>	4	3	4/4/4	A capella možno
	Christe, Adoramus	1620	SSATB + bc	3	3	3/3/3	Continuo nutné
Selva morale e spirituale 1641	Gloria a 7	1641	SSATTBB + instr	13	4	4/4/5	2 housle, bc.(ad lib. violy, trombony)
	Dixit Dominus II	1641	SSAATTB B + instr	9	4	3/3/4	2 h., bc.(ad libitum violy, trombony)
	Beatus vir I	1641	SSATTB + instr	9	3	4/4/5	2 h., bc.(ad libitum violy, trombony)
	Laudate pueri I	1641	SSTTB + instr	9	4	4/4/5	2 housle, bc
	Magnificat I	1641	SATB/SAT B + instr	10	4	4/4/4	2 h., bc. (ad libitum violy, trombony)
Posmrtná sbírka 1650	Missa a 4 da capella	1650	SATB + bc	23	3	4/4/4	Mše ve starém stylu
	Litanie della BMV	1650	SSATTB + bc	12	2	3/2/4	Poměrně dostupná a líbezná hudba
	Gloria in excelsis		SSAATTB B + bc	10	3	3/3/3	

8. díl – Německé rané a „hoch“baroko

Heinrich Schütz	skladba	Rv.	obsazení	č	n	est	Pozn
Madrigaly, op.1 Benátky 1611	Alma afflitta	1611	SATTB	4	4	4/4/4	Giambattista Marino
	O primavera gioventu	1611	SATTB	4	4	4/4/4	Giovanni Battista Guarini
	Fiamma ch'alaccia	1611	SSATB	4	4	4/4/4	Alessandro Gatti
	Io moro, eccho io moro	1611	SSATB	3	3	3/4/4	Giambattista Marino
	Vasto mar	1611	SATB/SAT B	4	4	4/4/5	Madrigal na dva sbory
Psalmen Davids Dresden 1619	Warum toben die Heiden	1619	SATB/SAT B/ SATB/SAT B + bc	4	4	4/4/5	Dva sbory nahradit či podpořit Instrumenty
	Aus der Tiefe rufe ich	1619	SATB/SAT B + bc	4	4	5/3/4	
	Wie lieblich sind deine Wohnungen	1619	SATB/TTB B + bc	7	4	4/4/4	Možno doplnit instrumenty
	Ich hebe meine Augen	1619	SATB/SAT B + bc	8	4	4/5/5	Vloženy sól. vstupy prvního kvartetu
	Singet dem Herrn	1619	SATB/SAT B + bc	6	4	3/4/4	Čistý benátský dvojsbor
	Jauchzet dem Herrn	1619	SATB/SAT B + bc	4	4	4/4/5	Druhý sbor spíše jako ozvěna
	An den Wasser zu Babel	1619	SATB/SAT B + bc	5	4	4/4/4	
	Alleluja, Lobe dem Herren	1619	SSAT/SAT B SATB/SAT B + bc	9	5	5/5/5	Veliká kompozice, Instrumenty nanejvýš žádoucí
	Lobe dem Herren	1619	SATB/SAT B + bc	5	4	4/4/5	Efekttní skladba, 4 sólisté
Musikalische Exequien 1636	1.díl (Nacket bin ich)	1636	SSATTBB + bc	25	5	5/5/4	Německé protestantské Requiem
	2.díl (Herr wenn ich)	1636	SATB/SAT B + bc	5	4	5/4/5	Druhá věta ve dvojsboru
	3.díl (Herr, nun lassest)	1636	SSB/AATT B + bc	4	4	5/4/5	Andělé a radostná duše jdoucí k nebi
Geistliche Chormusik 1648	Die mit Traenen saeen	1648	SSATB + bc	4	3	4/3/3	Motet s žalmovým textem
	So fahr ich hin	1648	SSATB + bc	5	3	4/3/3	Motet
	Also hat Gott die Welt	1648	SATTB + bc	4	3	4/3/4	Motet
	Die Himmel erzahlen	1648	SSATTB + bc	5	4	5/4/5	Motet
	Dass ist je gewisslich..	1648	SSATTB + bc	4	3	4/4/4	Motet
	Selig sind die Toten	1648	SSATTB + bc	4	3	5/4/5	Pohřební motet
Symphonie sacre 3 Dresden 1650	Der Herr ist mein Hirt	1650	SAT+SATB + instr	5	4	4/4/4	2 housle, 3 pozouny, bc.
	Mein Sohn, warum hast du das uns getan?	1650	SAB + SATB + instr	7	4	5/4/5	2 housle, 3 pozouny, bc.
	Saul, Saul, was verfolgst du mich?		SSATTB + SATB/SAT B + instr	3	5	4/5/5	2 housle, obligátní capella, bc.

8-Něm., ran.baroko	skladba	rok	obsazení	č	n	estet	Pozn.
Johann Hermann Schein	Israels Bruennlein	1623	SSATB + continuo ad libitum				Cyklus duchovních madrigalů (celkem 19) nad starozákonními texty
	Die mit traenen saen			4	5	5/4/4	
	Wende di Herr			4	4	4/4/4	
	Zion spricht			4	5	5/4/5	
	Da Jacob vollendet hatt			5	4	5/5/5	
	Was betruebst du dich			4	5	4/4/4	
	Ihr heiligen lobsinget			4	4	4/4/4	
moteta	Verbum caro factum	1615	SSATTB	3	4	3/3/3	
	Quem vidistis pastores	1615	SSAT/ATB B	6	4	3/3/5	
	Laetatus sum in his		SSAT/ATT B	6	5	4/4/4	
Dietrich Buxtehude							
	Membra Jesu nostri Bux 75, 1680	1680	SSATB + SSATB + instr.	70	3	5/4/5	Cyklus 7 postních kantát, Hymnus Salve mundi salutare 2 housle, viola, continuo
	1.Ad pedes						O ranách na Kristových chodidlech
	2.Ad genua						O Kristových kolenech
	3.Ad manus						O ranách na Kristových dlaních
	4.Ad latus						O ráně v boku Kristově
	5.Ad pectus						O Kristově zmučené hrudi
	6.Ad cor						O srdci (předepsán gambový konsort)
	7.Ad faciem						O tváři Kristově
	Magnificat		SSATB + instr	10	3	4/3/3	2 housle, tři obl. violy, autorství ???
	Missa brevis	1675	SSATB + bc	6	3	4/3/3	Kyrie + Gloria
Heinrich Ignatz Franz von Biber	(můžeme říci, že je také českým skladatelem)						
	Missa Bruxelensis		23 hlasů	45	5	3/3/5	Velká mše pro Salzburský Dóm
	Missa Salisburiensis	1682	54 hlasů	42	5	2/2/5	Ještě větší mše pro Salzburský Dóm
	Requiem ex F		SSATB + SSATB + inst	30	3	3/3/3	Smyčcový ansámbl
	Nešpory	1693	SATB + instr	25	3	3/3/3	5 žalmů z nešpor, relativně jednoduché
	Litanie Loretánské	1693	SATB + instr	10	4	4/4/4	2 housle, 2 violy, bc

9. díl – Italské baroko

Autor	skladba	rok	obsazení	č	n	est.	Pozn.
Giacomo Carissimi	Missa l'homme armee		SATB/SAT B/SATB+bc	40	5	4/5/5	Skvělá třísborová mše, autorství sporné
	Historia di Jephthe		SSATTB + bc	20	4	5/4/5	Skvělé rané oratorio
Francesco Cavalli	Confitebor Tibi Domine	1675	SATB/STT B	6	3	3/3/3	Dvojsbor z Nešpor
	Missa pro defunctis	1674	SATB/SAT B + bc	35	4	4/4/4	Pro vlastní pohřeb
	Missa concertata	1656	SATB/SAT B + instr	45	4	4/4/4	2 housle, violoncino, bc
	Nisi Dominus	1656	SATB + instr	12	4	4/4/4	2 housle, violoncino, bc,
	Dixit Dominus	1656	SATB/SAT B + instr	13	4	4/4/4	5 instrumentů
	Laudate pueri	1656	SSATB + instr	14	4	4/4/4	5 instrumentů
	Lauda Jerusalem	1656	SATB/SAT B + instr	9	4	4/4/4	8 instrumentů
	Magnificat	1656	SATB/SAT B + instr	18	4	4/4/4	8 instrumentů
Gregorio Allegri	Miserere mei Deus		SSABar/SS ATB	12	3	4/3/5	Legendární verze od Mendelssohna
	Missa che fa oggi il sole		SSATB	30	3	3/3/3	Nad madrigalem
	Missa quarti toni		SATB	20	2	3/3/3	Přehledná mše
Alessandro Grandi	Ave Regina coelorum	1614	SSATB +bc	3	2	3/3/3	líbezná
	Domine ne in furore tuo	1641	SATB + bc	3	2	3/3/3	žalm
	Litanie della BVM	1614	SATTB +bc	5	3	3/3/4	
	Nisi Dominus	1630	SATT/SAT B + bc	5	3	3/3/4	Nešporový žalm
Alessandro Scarlatti	Ad Dominum cum tr...		SATB	3	3	3/3/3	Graduale
	Domine in auxilium		SATB	3	3	3/3/3	
	Exaltabo Te Domine		SATB	3	3	4/4/5	offertorium
	Exsurge Domine		SATB	3	3	3/3/3	Graduale
	Exsultate Deo		SATB	4	3	4/4/4	motet
	Justitiae Domini		SATB	4	3	3/3/3	offertorium
	Missa quattor vocom	1706	SATB	28	3	3/3/3	Pěkná a capellová mše
	Missa Sancta Cecilia	1720	SSATB + instr.	54	4	4/4/4	2 housle, viola, bc
	Missa Clementina	1703	SSATB	25	4	3/3/3	A capella
	Missa á4 in canone		SATB	15	2	3/3/3	Přehledná mše

	O morte	1708	SSATB	5	5	5/5/5	Smrtelně krásný madrigal
	Sdegno la fiamma	1708	SSATB	5	5	5/5/5	Třeskutě pohrdavý madrigal
	Arsi un tempo	1708	SSATB	3	4	4/4/5	Hra s ohněm v madrigalu
	Intenerite voi	1708	SATTB	4	5	5/5/5	Moře žalu v madrigalu
	Or che da te, mio bene	1708	SATB	5	5	4/4/4	Zlaté zamyšlení v madrigalu
	O selce, o tigre o ninfa	1708	SSATB	4	4	4/4/4	
	Cor mio, deh non languire	1708	SSSSA	5	5	5/5/5	Ženská madrigalová jízda první třídou

Antonio Lotti	Crucifixus á 6		SSATTB + <i>bc</i>	4	3	4/4/4	Krásný motet
	Crucifixus á 8		SSAATTB B + <i>bc</i>	4	4	5/5/5	Ještě krásnější motet
	Crucifixus á 10		SSSAATTT BB + <i>bc</i>	4	4	4/5/5	Zajímavý motet manýristického ducha
	Ave Regina coelorum		SATB	2	1	2/2/2	Písnička duchovní
	Ecce panis	1730	SATB	1	1	2/2/2	mottetino
	Miserere mei Deus		SATB	5	3	3/3/4	Žalm 51, úvod slavný, ev. samostatně
	Miserere II in g mi		SATB	6	3	3/3/3	Poměrně neznámé, ale zajímavé
	Missa brevis in d mi		SATB	8	2	2/2/2	Kyrie, Sanctus, Benedictus, Agnus
	Missa brevis in F		SATB	6	2	2/2/2	dtto
	Missa a tre voci		TTB	20	3	3/3/3	Poměrně neobvykle obsazená mše
	Missa pro defunctis		SATB	15	3	3/3/3	Existují různé var., některé i s instr.
	Regina coeli		SATB	2	1	2/2/2	písnička
	Salve Regina		SATB	3	2	2/2/2	písnička
	La vita caduca		SSATB	9	5	5/5/5	Madrigal madrigalů, marnost a krása O autorství se hádali s Bononcini
Antonio Caldara	Missa Dolorosa	1735	SATB + SATB + instr	33	3	3/3/4	2 housle, viola, bc
	Stabat Mater		SATB + SATB + instr	20	3	4/3/3	2 housle, viola, (2 trombony), bc
	Crucifixus á 16		SSSSAAA ATTTTBB BB	5	5	5/5/5	+ basso continuo , geniální kompozice
Domenico Scarlatti	Laudate Pueri		SATB/SAT B + bc	4	4	3/3/4	Dvojsborový žalm
	Missa de Madrid		SATB	30	3	4/4/4	Pěkná čtyřhlasá mše
	Stabat Mater	1715	SSSSAATT BB + bc	25	5	5/5/5	Jeden z vrcholů italské polyfonie
Antonio Vivaldi	Beatus vir (RV 597)		SATB/SAT B + instr.	26	4	4/4/4	2 hoboje a dvojité smyčce + bc
	Credo (RV 591)		SATB + instr	11	3	3/3/3	Smyčce a bc
	Dixit Dominus (RV 594)		SATB/SAT B + instr.	31	3	3/3/3	Smyčce a bc
	Dixit Dominus (RV 595)		SSATB + instr.	25	3	3/4/4	Trump, 2 hoboje, smyčce a bc.
	Magnificat (R 610a)		SATB + instr.	15	3	3/4/4	(2 hoboje), smyčce a bc
	Gloria (RV 589)		SSA + SATB + instr	25	3	3/4/4	Trump, hoboje, smyčce a bc

10. díl – České baroko

Adam V. Michna	skladba	rok	obsazení	č	n	est	Pozn.
	Vánoční rosička		SATB	4	1	3/2/2	
	Vánoční vinš. Pošta		SATB	4	1	3/3/3	
	Vánoční magnét		SATB	4	1	3/3/3	
	Opět jiná o narození		SATB	4	1	3/3/3	
	O třech králich		SATB	4	1	3/3/3	
	Očišťování panny Marie		SATB	4	1	3/3/3	
	Pozdravení Ježíška		SATB	4	1	3/3/3	
	Nebeští kavalérové		SATB	4	1	3/3/3	
	O vinšovaná hodino		SATB	4	1	3/3/3	
	Vánoční noc	1647	SATB	4	1	4/3/3	Později koleda „Chtíc, aby spal“
	Loutna česká	1653	SS (B) + instrum	20	1	3/3/3	13 duchovních písní
	Missa sancti Venceslai		SAATTB + instrum	35	3	3/3/3	Trubky, tympány, smyčce + bc
B. M. Černohorský	Laudetur Jesus Christ		SATB + bc	6	3	3/3/3	Varhanní fuga s textem
	Regina coeli lactare		SATB/SAT B + bc	4	4	3/3/4	
	Quem lapidaverunt		SATB	4	4	3/2/2	
	Precatus est Moyzes		SATB	4	3	3/3/3	
František Ignác Tůma	Stabat Mater in g mi		SATB + bc	22	3	4/4/4	Krásné dílo, basso continuo nutné
	Responsoria pro svatý týden		SATB + bc	?	2	3/2/2	Jednoduché skladby
	Stabat Mater in e mi		SATB + SATB + instr	24	4	4/2/3	Tři trombony, smyčce, bc
Jan Josef Ignác Brentner	Vesperae cum ordinariis psalmi		SATB + SATB + instr	30	3	3/2/3	Clariny, smyčce + bc
Pavel Vejvanovský	Vesperae Sancti Venceslai		TB + SATB + instr	50	3	3/3/3	Trubky, smyčce + bc
Jan Dismas Zelenka	Hudba pro svatý týden	rok	obsazení	č	n	est.	Pozn.
	9 responsorií pro zelený čtvrtek	1723	SATB + bc	36	3	5/4/4	Zelenka předepisuje instrumenty Trombony colla parte
	9 responsorií pro Velký pátek	1723	SATB + bc	36	3	5/4/4	Mohou hrát i smyčce
	9 responsorií pro Bílou sobotu	1723	SATB + bc	36	3	5/4/4	Jedná se ale o „stille antico“
	Miserere c moll	1738	S + SATB + instr	15	3	5/4/5	2.věta parodicky nad Frescobaldim
Mše	Missa Nativitas Domini	1726	SATB+ SATB + instr	34	4	4/4/4	Trubky, smyčce, bc
	Missa Divi Xaveri	1729	SATB+ SATB + instr	45	5	4/3/3	Trubky, flétny, hoboje, smyčce, bc
	Missa Sancti Josephi	1731	SATB+ SATB + instr	45	5	4/3/3	Trubky, flétny, hoboje, smyčce, bc

	Missa Purificationis	1733	SATB+ SATB + instr	40	5	4/4/5	Trubky, flétny, hoboje, smyčce, bc
	Missa Santissimae 3	1736	SATB+ SATB + instr	56	5	4/4/5	Hoboje, chalumeau, flétny, smyčce, bc
	Missa Votiva	1739	SATB+ SATB + instr	70	5	5/5/5	Hoboje, flétny, smyčce, bc
	Missa Dei Patris	1740	SATB+ SATB + instr	70	5	5/5/5	Hoboje, flétny, smyčce, bc
	Missa Dei Filii	1740	SATB+ SATB + instr	45	5	5/5/5	Hoboje, smyčce, bc, jen kyrie, Gloria
	Missa Omn. sanctorum	1741	SATB+ SATB + instr	55	5	5/5/5	Hoboje, smyčce, bc
	Officium + Requiem	1733	SATBB+S ATB+instr	115	5	4/4/4	Trubky, horny, hoboje, flétny, sm, bc
Oratoria	Immisit Dominus	1709	SATB+SAT B + instr	15	4	3/3/3	Smyčce, bc, malé jezuitské sepole
	Attendite et videte	1712	SATB+ SATB + instr	18	4	3/3/3	Smyčce, bc, malé jezuitské sepole
	Deus Dux	1716	SATB+ SATB + instr	15	4	3/3/3	Smyčce, bc 3. sepole, ještě v Čechách
	Il serpente di bronzo	1730	SATB/SAT B + instr	56	4	3/3/3	Jen úvodní a závěrečný sbor
	I penitenti al sepole del redentore	1736	ATB+ SATB + instr	65	4	5/4/4	Jen závěrečný sbor, ale geniální a krásný
Žalmy	In exitu Israel	1725	SATB+ SATB + instr	15	4	5/5/5	Hoboje, smyčce, bc, skvostné Amen
	Dixit Dominus	1726	SATB+ SATB + instr	15	3	3/3/3	Trubky, tympány, hoboje, smyčce, bc
	De profundis	1724	BBB+ SATB + instr	13	4	4/4/5	Po smrti otce, krásná skladba
	Memento Domine	1728	SATB+ SATB + instr	16	4	3/4/4	
	Magnificat in D	1725	SA + SATB + instr	18	4	4/4/4	Bach skladbu znal a obdivoval
Litanie	BVM Salus infirmorum	1723	SATB+ SATB + instr	27	4	4/4/4	Kouzelná skladba
	BVM Consolatrix afflictorum	1744	SATB+ SATB + instr	22	4	4/4/4	Další krásné litanie
	Litanie di snct. Xaverio	1729	SATB+ SATB + instr	30	4	4/4/4	Horny, náročné kvůli nim
	Litanie omn. sanctorum	1735	SATB+SAT B + instr	30	4	4/4/4	Hoboje, smyčce, bc

11. díl – Francouzské a anglické baroko

Autor	skladba	rok	Obsazení	č	n	est.	Pozn.
Jean-B. Lully	Miserere	1664	SATTB +S ATBB+ins	23	4	4/4/4	Smyčce, bc
	Dies irae	1683	SSATB +SA TBB +ins	20	4	4/4/4	Smyčce, bc
	Te Deum	1677	SSATB +SA TB+instr	30	4	4/4/4	Trubky, tympány, hoboje, smyčce, bc
Marc-Antoine Charpentier							
Žalmy	De profundis 156		SATB + bc	4	1	2/2/2	Homofonní žalm
	De profundis 189	1683	SSATBarB + instr	24	4	4/4/4	Flétny, smyčce, bc.
	Dixit Dominus		SATB + bc	5	2	3/3/3	
	Nisi Dominus		SATB + bc	5	2	3/3/3	
Mše	Messe a 8 H3	1672	SATB/SAT B	35	4	4/4/4	Dechy, smyčce, bc
	Messe de Minuit H9		SATB (ATB, SS soli)	30	3	4/4/4	Flétny, sm, bc Půlnoční mše vánoční
	Litanies de la Vierge		SSSATB + instr	17	3	4/5/5	2 housle, bc.
	Te Deum Laudamus		SATB + instr	20	3	4/5/5	Trubky, flétny, hoboje, tymp, sm, bc.
	Magnificat		SATB/SAT B + instr	17	3	4/4/4	Flétny, smyčce, bc.
Moteta	Regina coeli		SATB + bc	2	3	2/2/2	
	Alma redemptoris mater		SATB + bc	5	3	3/3/3	2 housle, bc
	Salve Regina		SATB/SAT B/ATB+ bc	8	4	4/4/4	
	Zapření sv. Petra		6 solos, SSATB +bc	14	4	4/4/4	Scénické moteto ve formě pašiji
Henry Purcell	Music for funeral Q.M.	1724	SATB 4 trump, bc	29	3	4/2/3	Trochu manýristická hudba
	Ode to birthday Q.M.	1694	SAAB +SA TB + instr	18	3	3/3/4	Trubky, dřeva, smyčce, bc
	Hail! Bright Cecilia	1692	SATTBB +S ATB+ins	54	4	3/3/4	Trubky, dřeva, smyčce, bc
	Dido and Aeneas	1689	SSSSM s M sTT + SATB+ smyčce + bc	50	4	4/4/4	Malá opera, skvělé sbory, velmi vhodná i pro koncertní provedení
	King Arthur	1717	SATB + SATB + smyčce + bc	90	4	3/4/4	Velká opera, často sedělá koncertně
	Hear my prayer		SSAATTB B + bc	2	2	3/3/3	Anthema
	The Mavis		SATB	2	2	3/3/3	Písnička o drozdovi
	Te Deum and Jubilate	1694	SSAATB +S ATB + bc	24	3	4/4/4	Trubky, dřeva, smyčce

12. díl – Georg Friedrich Händel

Oratoria	skladba	rok	Obsazení	č	n	est.	Pozn.
	Alexanders feast	1736	SAT + SATB + orch	90	5	4/4/4	Malé oratorio
	Israel in Egypt	1739	SATB+ SATB/SAT B	95	5	4/4/4	Velké oratorio, s barokním orchestrem
	Jephta	1752	SSATB+SATB+ orch	120	5	4/4/4	Velké oratorio, barokní orchestr
	Juda Makkabejský	1747	SATB+ SATB + orch	120	5	4/4/4	Velké oratorio, barokní orchestr
	Mesiáš	1742	SATB+ SATB + orch	140	5	5/4/5	Velké oratorio, barokní orchestr
	Samson	1743	SSATTBB+ SATB+orch	200	5	4/4/4	Nekonečné oratorio, barokní orchestr
	Solomon	1749	SSATB+SATB+ orch	150	5	4/4/4	Velké oratorio, barokní orchestr
Anthemy a žalmy	Birthday ode for Q.A.	1713	SATB+ SATB/SAT B	26	4	4/4/4	2 trubky, 2 hoboje, smyčce, bc
	Dettingen Te Deum	1743	ATB + SATB + orch	38	4	3/3/4	Trubky, hoboje, smyčce, bc
	Dixit Dominus	1709	SSA+ SSATB + orch	30	5	5/5/5	Smyčce a bc, asi nejlepší od Händla
	Funeral Anthem	1737	SATB +SATB +orch	45	4	4/3/4	Smyčce a bc
	Chandos Anthem č. 11	1717	SATB+ SATB + orch	20	4	3/4/4	Hoboj, smyčce, bc
	Chandos Anthem č.7	1717	SATB+ SATB + orch	20	4	3/4/4	Hoboj, smyčce, bc
	Laudate Pueri	1707	S + SATB	17	4	4/4/4	Hoboj, smyčce, bc
	Nisi Dominus	1707	SSATB+SS ATB+orch	13	4	3/3/4	Smyčce a bc
	The King shall rejoice	1727	SAATBB + orch	12	3	3/3/4	Trump, hoboje, smyčce a bc
	Utrecht Jubilate	1713	ATB + SATB + orch	20	4	3/3/3	Hoboj, smyčce, bc
	Utrecht Te Deum	1713	SATTB+S ATB+ orch	25	4	4/4/4	Hoboj, smyčce, bc
	Zadok the priest	1727	SSAATBB + orch	6	4	3/3/4	Velký orchestr

13. díl – Johann Sebastian Bach

Velká díla	skladba	Rv.	Obsazení	Č	N	Est	Pozn
	Janovy pašije	1725	TB + SATB + SATB + orchestr	120	5+	5/5/5	Hoboje, flétny, smyčce, bc
	Matoušovy pašije	1746	TB + SATB + SATB + SATB + orchestr	170	5+	5/5/5	2 orchestry, hoboje, smyčce, flétny, Basso continuo
	Mše h moll	1724 1748	SSATB + SATB/SAT B + orch	120	5+	5/5/5	Corno, tři trubky, tymp. 3 hoboje, 2 flétny, smyčce, basso continuo
	Vánoční oratorium	1735	T + SATB + SATB + orchestr	200	5	4/5/5	Trubky, tympány, hoboje, flétny, Smyčce, basso continuo
	Magnificat	1723	SSATB + SSATB + orchestr	30	5	4/5/5	3 trubky, tymp, hoboje, flétny, Smyčce, basso continuo
Menší díla	Velikonoční oratorium	1750	SATB + SATB + orchestr	40	5	4/4/4	Trubky, tympány, flétny, hoboje, Smyčce, basso continuo
Protestantské mše	Missa g moll	1738	ATB + SATB + orch.	28	5	5/5/5	2 hoboje, smyčce, bc
	Missa A dur	1738	SAB + SATB + orch.	30	5	5/5/5	2 flétny, smyčce, bc
	Missa G dur	1738	SATB + SATB + orc	25	5	5/5/4	2 hoboje, smyčce, bc
	Missa F dur	1738	SAB + SATB + orch	29	5	5/5/4	2 horny, 2 hoboje, smyčce, bc
Moteta	Singet dem Herrn	1727	SATB/SAT B + bc	18	5	5/5/5	Gejzír radosti, silná hudba
	Der Geist hilft	1729	SATB/SAT B + bc	8	5	5/5/5	Pracovitě a radostně svízné moteto
	Jesu Meine Freude	1735	SSATB + bc	22	4	5/5/5	Hluboká tůň čistě krásy
	Fuerchte dich nicht	1715	SATB/SAT B + bc	10	5	5/5/5	Dvojsborové boží utěšení
	Komm, Jesu, Komm	1732	SATB/SAT B + bc	10	5	5/5/5	Naléhavá prosba
	Lobet dem Herrn		SATB + bc	7	4	4/4/4	Původ moteta sporný, nezní jako Bach
Vybrané kantáty se zajímavými sbory	Wie schoen leuchtet der Morgenstern (BWV 1)	1725	ATB + SATB + orchestr	22	4	4/4/4	2 horny, 2 hoboje, smyčce, bc
	Christ lag in Todesbanden (BWV 4)	1707	SATB + SATB + Smyčce + bc	20	4	5/4/5	Kantáta podobná Buxtehudemu, Prokomponovaná nad chorálem

	Weinen, klagen, sorgen, Zagen (BWV 12)	1714	ATB + SATB + orchestr	27	4	5/5/5	Trubka, hoboj, smyčce, basso continuo
	Ich hatte viel Bekuemmernis (BWV21)	1714 1720 1723	SATB + SATB + orch	38	4	5/5/5	3 trubky, tymp, hoboj, smyčce, bc
	Nun komm der Heiden Heiland (BWV 61)	1714	STB + SATB + orchestr	15	3	4/4/4	Smyčce a basso continuo Adventní kantátka
	Christen Atzet diesen Tag (BWV 63)	1713	SATB + SATB + orchestr	27	4	4/4/5	Trubky, hoboje, smyčce, basso Vánoční kantáty
	Gelobet seist du Jesu Christ (BWV 91)	1724	SATB + SATB + Orchestr	17	4	4/4/4	Horný, hoboje, smyčce, basso Vánoční kantáta
	In allen meine Taten (BWV 97)	1734	SATB + SATB + orchestr	27	4	5/4/5	Hoboje, smyčce, basso
	Gottes zeit ist die allerbeste Zeit BWV 106	1708	ATB + SATB + Orchestr neobvyklý	20	5	5/5/5	2 zobc. Flétny, 2 violy da gamba Continuo
	Aus der Tiefen rufe ich, Herr zu dir (BWV 131)	1707	TB + SATB + Orchestr	22	4	5/5/5	Solo hoboj, smyčce basso
	Nach dir, verlanget mich, Herr (BWV 150)	1707	SATB + SATB + orchestr	16	4	4/4/4	Smyčce, basso continuo
	Himmelskoenig sei willkommen (BWV 182)	1714	ATB + SATB + Orchestr	29	4	4/4/5	Flétny, smyčce, basso continuo
	Gloria in excelsis Deo (BWV 191)	1745	ST + SSATB + orchestr	15	5	5/5/5	Trubky, hoboje, flétny, smyčce, basso Podle h moll messe
Poznámka: Výběr Bachových kantát je nedostatečný, je to příliš velký soubor, abych ho pro tuto příležitost kompletně vyčerpal.							
Vybrané malé kompozice	O Jesulein suess		SATB	4	2	4/4/4	Sličná písň v chorální formě pro Ježíška
	Ich stehe an deiner..		SATB	2	2	4/4/4	Nejkrásnější chorál z WO
	Wie soll ich dich empfangen		SATB	2	2	4/4/4	Úvodní chorál z WO
	Durch dein Gefaengnis		SATB	2	2	4/4/4	Nejkrásnější chorál z Johannespassion
	O grosse Lieb		SATB	2	2	4/4/4	Úvodní chorál z Johannespassion
	Wer hat dich so geschlagen		SATB	2	2	4/4/4	Druhý chorál z Johannespassion
	Herzliebster Jesu		SATB	2	2	4/4/4	Chorál z Matoušových pašijích
Další stovky krásných chorálů jsou k dispozici na internetu. Sem je nemusím vpisovat							