



Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

ŘEČ HUDBY: CLAUDIO MONTEVERDI JAKO PRŮKOPNÍK MODERNÍ PRÁCE S TEXTEM

THE LANGUAGE OF MUSIC: CLAUDIO MONTEVERDI AS AN
INNOVATOR IN THE FIELD OF DEALING WITH TEXT IN MUSIC

Diplomová práce

Vedoucí diplomové práce: Mgr. MgA. Marek Valášek, Ph.D.

Externí konzultant: Mgr. Čeněk Svoboda

Oponent diplomové práce: prof. PhDr. Stanislav Pecháček, Ph.D.

Autorka diplomové práce: Mgr. Sylvie Kroupová

Studijní obor: Učitelství pro 2. stupeň ZŠ a SŠ

Forma studia: prezenční

Diplomová práce dokončena: červen 2013, Praha

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně pod vedením Mgr. MgA.
Marka Valáška, Ph.D. V práci jsem použila informační zdroje uvedené v seznamu.
Elektronická verze práce je totožná s verzí listinnou.

Praha, 27. června 2013

.....

podpis

Děkuji Mgr. MgA. Marku Valáškoví, Ph.D. za odborné vedení, cenné rady a připomínky, které mi poskytl během zpracování mé diplomové práce. Ráda bych také poděkovala Mgr. Čěňku Svobodovi za odborné konzultace k tématu, které pro mě byly zdrojem mnoha užitečných informací a pomohly mi lépe se zorientovat v problematice.

NÁZEV:

ŘEČ HUDBY: Claudio Monteverdi jako průkopník moderní práce s textem

ABSTRAKT:

Tématem této práce je význam tvorby Claudia Monteverdiho pro vývoj způsobu zacházení s textem v hudbě na přelomu renesance a baroka. Monteverdi je skladatelem, v jehož kompozici můžeme sledovat vývoj od kontrapunktických technik tradiční vokální polyfonie 16. století až po čistě monodický přístup ke skladbě, jak se poté uplatňuje v barokní hudbě. Text je pak tvůrčím prvkem, který autorovu práci ovlivňuje a vede ho od prvních experimentů s hudebním znázorněním jednotlivých slov v madrigalech až k dramatickému vyjádření textu ve stylu malé operní scény a opery. Monteverdi ve svém díle používá zvukomalbu v míře do té doby naprosto nevídané. Pro slova, která obsahují nějaký výrazný emoční náboj, vynalézá nová hudební vyjádření. Prudké disonance pro slova bolestná, či lehké rytmické figury pro slova radostná. Je prvním skladatelem, který dokáže mistrně zkombinovat dokonalé technické zpracování s dramatickou linkou díla. Jeho tvorba je pomyslným mostem mezi hudbou dvou epoch, z nichž v první je text pouze „služebníkem“ hudby, kdežto v té následující již hudbě vládne.

Práce mapuje stav teorie a praxe v oblasti práce s textem v průběhu 16. a na začátku 17. století v mezích kompozičních stylů tohoto období a zasazuje do tohoto rámce Monteverdiho tvorbu. Zachycuje postupný proces utváření nového hudebního jazyka v tvorbě Claudia Monteverdiho v souvislosti s využitím textu jako jednoho z hlavních činitelů, které mají vliv na výběr kompozičních prvků. Hlavním cílem práce je pak zhodnocení přínosu Claudia Monteverdiho v oblasti práce s textem, a to především na základě hudebně textové analýzy vybraných děl a jejich srovnání s tvorbou jiných významných autorů téže doby.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Claudio Monteverdi, frankovlámská škola, kontrapunkt, vokální polyfonie, homofonie, monodie, imitace, madrigal, opera, text, zvukomalba, chromatika, seconda prattica

TITLE:

THE LANGUAGE OF MUSIC: Claudio Monteverdi as an innovator in the field of dealing with text in music.

SUMMARY:

The main topic of this Thesis is Claudio Monteverdi's work and its importance for the development of dealing with text in music of the late Renaissance and early Baroque period. In Monteverdi's compositions we can follow the evolution of counterpoint techniques reaching from the traditional 16th century vocal polyphony to the purely monodic approach to composition that is typical of Baroque music. The text works as a creative element that affects the author's way of working, leading him from the first experiments with the musical representation of each word in the madrigal to a dramatic expression of the text in the style of opera. In his work Monteverdi uses wordpainting to an unprecedented extent. He invents new musical expression for words that contain a strong emotional charge, like subtle rhythmic figures for joyful words, or sharp dissonances for words conveying pain. He is the first composer to achieve excellence in combining flawless technical skill with the dramatic line of the composition. His work forms an imaginary bridge between music of two periods: in the first period text is perceived as a mere "servant" of music but becomes the "ruler" of it in the later one.

The Thesis presents the state of theory and practice in the field of the use of text in the course of the 16th and in early 17th century with respect to compositional styles within this period and tries to set Monteverdi's work within this frame. It captures the process of creating a new musical language in the work of Claudio Monteverdi in connection with the use of the text as one of the major factors that affect the choice of compositional elements. The main objective of the Thesis is to evaluate Claudio Monteverdi's contribution to dealing with text. This evaluation is based primarily on a musical-textual analysis of selected works and its comparison with the work of other prominent authors of the same period.

KEYWORDS:

Claudio Monteverdi, Franco-Flemish School, vocal polyphony, homophony, monody, imitation, madrigal, opera, text, word-painting, chromatic, seconda prattica

OBSAH

ÚVOD	9
1 HUDEBNÍ PROSTŘEDÍ MONTEVERDIHO DOBY	14
1.1 Vokální polyfonie frankovlámské školy	15
1.2 Italská hudba 2. poloviny 16. století	17
1.2.1 Slohová syntéza a nové požadavky na hudbu - G. P. Palestrina a římská škola	17
1.2.2 Cesta k baroku v chrámu sv. Marka - benátská škola, koncertantní styl.....	20
1.2.3 Situace ve světské hudbě, madrigal	21
1.2.4 Pokusy o prolomení staré formy – Gesualdo da Venosa, madrigalová komedie, florentská camerata a afektivní teorie.....	24
2 PRÁCE S TEXTEM V OBDOBÍ RENESANCE	34
2.1 Podložení textu.....	37
2.2 Ukázky způsobu práce s textem několika renesančních autorů	39
3 ŽIVOT A DÍLO CLAUDIA MONTEVERDIHO	54
3.1 Cremona	54
3.2 Mantova	55
3.3 Benátky	58
4 MADRIGALOVÁ TVORBA	60
4.1 Druhá kniha madrigalů - Non si levav' ancor l'alba novella (1590)	62
4.2 Čtvrtá a pátá kniha madrigalů – Sfogava con le stelle (1603), T'amo mia vita (1605)	64
4.3 Osmá kniha madrigalů – Hor chel ciel e la terra (1639).....	67
5 MONTEVERDI A OPERA: ORFEO	70
5.1 Práce s textem v klíčových pasážích opery.....	72
6 DUCHOVNÍ TVORBA	76
6.1 Laudate pueri.....	79

ZÁVĚR.....	84
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	87
PŘÍLOHY.....	90
SEZNAM NOTOVÝCH PŘÍLOH.....	90
SEZNAM HUDEBNÍCH UKÁZEK NA CD	91

ÚVOD

Hudba má v lidských životech své místo jako zcela samostatné umění, ale také má schopnost prostoupit všemi ostatními uměleckými směry. Již od nepaměti doprovázela hudba básníky při recitaci jejich děl, divadlo či film si jen stěží umíme představit bez hudebního podkladu, hudba zní na výstavách děl z různých oblastí výtvarného umění. Magická vlastnost hudby umět velmi sugestivně evokovat pocity, stavy či nálady jí umožňuje spojit se s ostatními uměleckými odvětvími, přičemž si zachovává svoji samostatnost. Nejbližší vztah má pak hudba k umění literárnímu. Spojení literatury a vokální hudby je již vztahem, kdy jsou dva umělecké směry jeden na druhém závislé. Ve své diplomové práci se chci zabývat vývojem této závislosti, sledovat, jak se mění polarita tohoto vztahu. Jak se z hudby jako vůdce stává služebník textu.

Při sémantické analýze vokální hudby pozorně zkoumáme autorovu práci s textem. Co ale pojem „práce s textem“ vlastně znamená? Již z předchozích odstavců je zřejmé, že termín „text“ zde vlastně reprezentuje širokou oblast, kterou nazýváme mimohudebním obsahem díla. Text je nositelem významu, popisuje realitu vnějšího světa, vnitřní světy postav či smyšlené obrazy. Prostřednictvím textu můžeme vyjádřit myšlenku, pocit, náladu, zobrazit děj, napodobit zvuk, můžeme informovat, přesvědčovat, vyprávět příběhy nebo dokonce propagovat. Dokáže oslovit jednotlivce stejně jako masy. Hudba má podobnou moc. Téměř neomezená škála nálad a barev, které hudbě propůjčuje melodie, harmonie, rytmus, tempo a nekonečná paleta rejstříků nástrojů a hlasů, dokáže člověka zasáhnout stejně intenzivně, ba mnohdy ještě intenzivněji než text samotný. Hudba dokáže text uchopit a umocnit jeho obsah. Spojení těchto dvou mocných nástrojů pak logicky skýtá ohromný potenciál. Hudba společně s textem umí promlouvat k lidem téměř o čemkoliv a vyvolávat v nich různorodé emoce.

Vztah těchto dvou neoddělitelných uměleckých komponent prošel v historii poměrně dramatickým vývojem. Tato práce pak sleduje jeho nejvýznamnější etapu od doby renesanční vokální polyfonie až k vzniku opery v raném baroku. Claudio Monteverdi je v této době nositelem největších změn. Čerpá ze zkušeností svých

předchůdců i současníků a vytváří dokonalou syntézu hudby a textu, hudby a mimohudebního prostoru. V této práci nejde ani zdaleka pouze o to, jak Monteverdi či jiní skladatelé vyjadřují jednotlivé komponenty textu, jakými jsou slova či fráze. Neomezíme se pouze na průzkum využití zvukomalby jako takové. Budeme se ve velké míře zabývat způsobem vyjádření obsahu textu ve všech jeho rovinách. Kromě využití hudebních figur k vyjádření jednotlivých slov se také budeme zabývat například způsobem využití hlasového obsazení, vlivem textu na celkovou výstavbu díla, či – později – i funkcí hudebních nástrojů, které se na vyjádření mimohudebního obsahu hudebních děl začnou ve velké míře podílet. „Text“ musíme tedy chápat jako termín, který zastřešuje řadu atributů, které jsou pro naše zkoumání podstatné.

Hlavním tématem této diplomové práce je způsob nakládání s textem v kompozičním díle Claudia Monteverdiho a vývoj ve zpracování literární předlohy na přelomu dvou epoch, renesance a baroka. Toto téma jsem si vybrala především proto, že již několik let provozuji starou hudbu a Monteverdiho skladby mě vždy fascinovaly. Již v dobách, kdy jsem o historii staré hudby a hudební teorii věděla jen málo a stará hudba se pro mě teprve pozvolna stávala zásadním repertoárem, jsem si v Monteverdiho skladbách začala všimnout výrazného souznění textu a hudby.

Dlouholetá pěvecká praxe mi poskytla základní znalosti latinského, a v menší míře i italského jazyka, a tak jsem si postupně začala uvědomovat, že zpívám-li o nebi, melodie se pohybuje ve vrchních polohách, zpívám-li o bolesti, objevují se disonance, že v momentě, kdy se v textu mluví o trojici, zazní hudba ve třech hlasech. Netušila jsem tehdy, že jsem spontánně objevila jádro Monteverdiho práce, které z něj dělá osobnost pro vývoj hudby naprosto výjimečnou. Nevěděla jsem, že je tak důležitým článkem v dějinách hudby a že před ním bych takové ukázky těsného vztahu textu a hudby hledala jen stěží. Objevování hudebních figur a dalších hudebně výrazových prostředků, které znázorňují obsah a význam textu v Monteverdiho hudbě, se mi pak stalo koníčkem.

Když jsem pak začala hudbu studovat a postupně jsem se seznámila s hudebními dějinami a terminologií, pochopila jsem důležitost tohoto tématu, kterému se ale mnoho hudebních vědců u nás nevěnuje. Samozřejmě toho bylo o Monteverdim mnoho napsáno a není monografie ani rozsáhlejší kapitoly o něm, kde by jeho způsob práce s textem nebyl popisován. Žádná práce, která by se soustředila přímo na rozbor

hudebního díla Claudia Monteverdiho právě z tohoto hlediska, však v češtině neexistuje. V podstatě jediná kniha, která je Monteverdimu celá věnována, je monografie Miloše Štědrone, která se však soustředí především na Monteverdiho operní tvorbu. Detailnější rozbor madrigalů či duchovní hudby z pohledu práce s textem chybí.

V první kapitole této práce a jejích podkapitolách se seznámíme s hudebním prostředím Monteverdiho doby. Představíme si frankovlámskou školu, která v 15. a 16. století udává pravidla v oblasti kompozice vokální polyfonie v celé Evropě. Dále se zaměříme na vokální tvorbu v Itálii 2. poloviny 16. století, kdy v důsledku Tridentského koncilu došlo ke zjednodušení v kompozici hudby v souvislosti s novým požadavkem na větší srozumitelnost textu. Hlavním představitelem této fáze dějin vokální polyfonie je představitel tzv. římské školy Giovanni Pierluigi da Palestrina, jehož dílu se budeme také věnovat. Následně se staneme pozorovateli vývoje hudebně kompozičních tendencí směrem ke koncertantnímu stylu benátské školy, představíme si madrigal a uvedeme si příklady pokusů o prolomení staré formy vokální polyfonie, která se na konci 16. století postupně vyčerpává. V této souvislosti uvedeme příklad z díla Carla Gesualda da Venosa, jenž proslul velmi odvážným využitím chromatiky v madrigalové tvorbě. Několik odstavců je také věnováno madrigalové komedii. Kapitulu uzavírá krátké pojednání o florentské cameratě, jejíž zájem o vzkříšení antického dramatu je důležitým činitelem na cestě hudby od polyfonie k monodii.

Florentská camerata nás tematicky přibližuje k samotné podstatě práce s textem. Ve druhé kapitole tedy již přistoupíme ke zmapování způsobu práce s textem v hudbě v průběhu renesanční epochy. Zvláštní oddíl věnujeme podkládání textu pod noty. Konkrétně se pak budeme zabývat hudebně textovou analýzou vybraných skladeb několika významných renesančních autorů, abychom je mohli v závěru srovnat s prací Claudia Monteverdiho.

Třetí kapitola je věnována životu Claudia Monteverdiho. Je organizovaná do tří podkapitol na základě tří období, která jsou spojena s italskými městy Cremonou, Mantovou a Benátkami, kde Monteverdi postupně působil. V této kapitole si také uvedeme zásadní skladatelova díla a zasadíme je do kontextu vývoje v jeho hudebním myšlení a stylu kompozice, ve kterém směřuje od technik frankovlámských skladatelů renesanční vokální polyfonie k doprovázené monodii příslušející již k baroknímu hudebnímu stylu.

Čtvrtá kapitola přináší rozbor Monteverdiho madrigalové tvorby. Od obecné charakteristiky přejdeme k hudebně textové analýze konkrétních skladeb z druhé, čtvrté, páté a osmé knihy madrigalů, na nichž budeme ilustrovat, jak se vyvíjelo Monteverdiho pojetí ztvárnění textu hudbou a jak se v závislosti na textu a jeho obsahu měnila hudba samotná.

Pátá kapitola je pak věnována rozboru první Monteverdiho opery *l'Orfeo*, jež je zároveň prvním hudebně dramatickým celkem, který odpovídá tomuto žánru tak, jak jej vnímáme dnes. Kromě analýzy způsobu práce s textem v Orfeovi také v této kapitole poukážeme na tři základní Monteverdiho dovednosti, které jsou směrodatné pro vývoj hudebního jazyka v celé jeho tvorbě a činí ji tak oním pomyslným mezníkem na přechodu hudebních dějin od renesance k baroku.

V poslední, šesté kapitole se budeme věnovat rozboru Monteverdiho duchovní tvorby s hudebně textovou analýzou žalmu *Laudate Pueri* z cyklu *Vespro della beata Vergine*, který má z hlediska uplatnění práce s textem v rámci duchovní hudby zásadní význam.

K tématu renesanční a barokní hudby existuje poměrně velké množství odborné literatury, především však cizojazyčné. Osobnosti Claudia Monteverdiho je však i v obecnějších publikacích o dějinách hudby většinou věnována rozsáhlejší samostatná kapitola, což koresponduje s jeho významem pro vývoj hudebního myšlení na přelomu dvou historických epoch. V knihách hudebních dějin v českém jazyce bývá také obvykle vyzdvíženo Monteverdiho inovátorství v oblasti práce s textem. Tato tematika však není podrobněji zpracovávána. Naprosto zásadním pramenem při psaní této práce se mi tedy staly samotné skladby Claudia Monteverdiho, respektive jejich partitury, na základě jejichž analýzy bylo možné pozorovat jednotlivé prvky skladatelova způsobu práce s textem a vývoj, kterým v této oblasti prošel. Všechny kapitoly zabývající se rozбором Monteverdiho díla jsou tedy zpracovány především na základě analýzy partitur. Významnou skutečností, přispívající k lepší orientaci ve skladatelově práci a k porozumění vztahu textu a hudby, je také to, že mám s velkou částí jeho tvorby praktickou zkušenost jako interpret. Analýza partitur a vlastní hudební zkušenost jsou také základem rozboru skladeb ostatních renesančních skladatelů, jejichž tvorbě jsem věnovala pozornost v kapitole o způsobu práce s textem v období renesance.

Jediná monografie v českém jazyce, která zpracovává téma díla Claudia Monteverdiho je publikace Miloše Štědrně *Claudio Monteverdi génius opery*. Autor se zde věnuje především detailnímu rozboru Monteverdiho operní tvorby, nicméně se dotýká i jeho díla z oblasti tvorby madrigalové a duchovní. Zároveň charakterizuje osobnost a dílo výjimečného skladatele v historicko-kulturních souvislostech. Kniha mi poskytla ucelený obraz o skladatelově osobnosti a tvorbě a byla pro mě významným zdrojem informací především při zpracování kapitol o Monteverdiho životě. Dalšími publikacemi, z nichž jsem v těchto kapitolách čerpala, jsou *Dějiny hudby III, baroko* Ladislava Kačice a *Životy velkých skladatelů* H. C. Schönberga.

Abych se zorientovala v hudebním prostředí období renesance a baroka a mohla pro svoji práci vybrat ty nejrelevantnější informace, pročetla jsem řadu publikací souhrnných dějin hudby. Specifická fakta, která v těchto obecnějších dílech chyběla, jsem pak hledala především v cizojazyčné literatuře, kde jsem objevila více publikací zaměřujících se přímo na hudební období renesance. Při psaní první kapitoly mi byly největšími pomocníky *Dějiny evropské hudby* Graciana Černušáka, *Dějiny hudby* Miloše Schnierera či stejnojmenná publikace autora Bence Szabolsciho. Z cizojazyčných publikací jsem pak nejvíce čerpala z knihy A. W. Atlase *Renaissance Music: Music in Western Europe 1400 – 1600* a využila jsem také hudební slovník *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, který editoval Stanley Sadie.

1 HUDEBNÍ PROSTŘEDÍ MONTEVERDIHO DOBY

Abychom pochopili Monteverdiho hudbu a především to, v jakých směrech vybočuje z dosavadní hudební praxe a jakým způsobem se v ní projevuje ono novátorství v práci s textem, které sledujeme, je na místě představit si nejprve hudební prostředí, ve kterém Monteverdi vyrůstal a utvářel svoji hudební osobnost. Seznámit se s podhoubím, ze kterého mohla jeho hudba vyklíčit, aby mistrovským způsobem zkombinovala prvky jedné hudební epochy s nově se rodícími směry. Sledujeme zde pozoruhodnou etapu na cestě hudebních dějin od renesance k baroku, od vokální polyfonie k harmonicky doprovázené monodii, od písně a madrigalu k dramatu. Právě Claudio Monteverdi je oním spojovacím článkem mezi starým a novým.

Monteverdi samozřejmě není jediným skladatelem, který se na konci 16. století snaží o nové uchopení hudební tvorby. Navíc některé prvky, které se později stanou základem pro nový způsob práce s hudbou a textem jsou již v hudbě dávno přítomny, nebo se v ní rodí u dalších autorů, kteří však jejich použití nijak nekomentují ani dále nerozvíjejí, někdy proto, že je nepoužívají tak vědomě a systematicky jako později Monteverdi, často proto, že s nimi dále pracovat nedokážou.

V pozdních fázích renesance můžeme sledovat významnou proměnu hudebního jazyka. Komplikované proplétání polyfonických témat – tolik typické pro frankovlámské učitele evropské hudby – ustupuje zejména v Itálii do pozadí a dává prostor k vyniknutí melodii. Proč? Moderní skladatelé v souladu s duchem doby chtějí zkoumat člověka, jedince obdařeného prožíváním. Pro vyjádření emocí se ovšem ušlechtilá vokální polyfonie ukazuje jako málo pružná a formálně příliš svazující. Takle vnitřní proměna hudby si tak žádá další nové trendy v kompozici. Skladatelé zkoumají hranice dobových forem. Exaltované homofonní recitace, příkré chromatické postupy, nepřipravené nástupy disonancí či prudké změny temp, to vše předznamenává novou éru. Madrigalová komedie a pokusy florentské cameraty zase ukazují, jak si doba žádá spojit hudbu s příběhem, připoutat diváka nejen ušlechtilým abstraktním uměním, ale také silným zážitkem. Ve Florencii se rodí monodický princip, ztotožnění sólisty s příběhem postavy, kterou představuje, což je nezbytná podmínka pro vznik opery. Ovšem všechno jsou to jen pokusy, často zamýšlené pro úzkou skupinu odborníků a zasvěcenců.

Musí přijít genius Monteverdiho velikosti, aby využil bohatých zkušeností svých předchůdců, posbíral cenné střípky nově se rodících principů a postavil na jejich základech zcela nový kompoziční styl, který bude muset hájit před kritiky spoutanými konvencí a pravidly staré vokální polyfonie, která s nástupem baroka zmizí v propadlišti dějin.

1.1 Vokální polyfonie frankovlámské školy

Období renesance je v dějinách hudby nazýváno frankovlámskou epochou¹. Evropskou hudbu této epochy totiž ovládá několik generací skladatelů z malého území na pomezí Belgie a Francie. Jejich absolutní dominanci můžeme jen velmi těžko vysvětlit. Frankovlámové předběhli dobu, skládají komplikovanou polyfonii s ušlechtilými rysy, v níž se zrcadlí duch doby, renesanční touha po dokonalém tvaru a racionální propracovanosti.² Přinášejí do Evropy vznešenost gotických katedrál, disponují tajemnou krásou renesanční alchymie a astrologie. Jména jako Josquin, Gombert, Verdelot či De Monte znamenají v renesanční Evropě totéž, co Haendel a Vivaldi v pozdním baroku nebo Mozart s Haydnem ve vrcholném klasicismu. V polovině 16. století potkáváme Frankovlámy na všech významných postech v celé Evropě. Lassus vede v Mnichově skvělou kapelu bavorského kurfiřta³, De Monte skládá hudbu pro císařský dvůr v Praze⁴, Willaert staví v San Marcu v Benátkách druhé varhany naproti původním a začíná experimentovat s vícesborovým „concertem“⁵. Teprve když se Italové od svých učitelů frankovlámské hudbě naučí, začnou postupně přebírat otěže hudebního pokroku. Jejich nadvláda však bude už zanedlouho ještě výraznější, než byla ta frankovlámská.

Kompoziční styl frankovlámských umělců můžeme nazvat čistou vokální polyfonií, která čerpá inspiraci především z gregoriánského chorálu a z frankofonního šansonu. Základem skladeb je cantus firmus, hlavní myšlenka, hlavní melodie, převzatá často z gregoriánského chorálu, stále častěji jsou však využívány i motivy světských

¹ ČERNUŠÁK, G. *Dějiny evropské hudby*. 2. vyd. Praha : Panton, 1972. S 67.

² NAVRÁTIL, M. *Dějiny hudby, Přehled evropských dějin hudby*. 2. vyd. Olomouc : Votobia, 2003. S 59.

³ ČERNUŠÁK, G. *Dějiny evropské hudby*. 2. vyd. Praha : Panton, 1972. S 83.

⁴ LÜTTEKEN, L. *Musik der Renaissance: Imagination und Wirklichkeit einer kulturellen Praxis*. 1. vyd. Kassel : Bärenreiter, 2011. S. 72.

⁵ ČERNUŠÁK, G. *Dějiny evropské hudby*. 2. vyd. Praha : Panton, 1972. S 74.

písní.⁶ Hlavním kompozičním principem je imitace, tedy postupné přebírání jednoho úvodního motivu z hlasu do hlasu.⁷

Text v tvorbě frankovlámských skladatelů je stále spíše služebníkem hudby než jejím vládcem. Jedna imitační plocha odpovídá jedné textové větě, světská hudba se často prolíná s hudbou duchovní, běžné je světské i duchovní otextování jednoho hudebního materiálu, nebo zpracování světského nápěvu v mešním ordináriu (hojně se pracovalo například s oblíbenou válečnou písní *L'homme armé*⁸). Role textu zde není tak zásadní, často se jedná spíše o „otextování hudby“ než o „zhudebnění textu“. U mešních kompozic bývá „podložení textu“ značně vágní a neurčité, což při spartování nabízí mnohdy několik v podstatě navzájem stejně hodnotných řešení. Tak i dnes můžeme v různých nahrávkách těchto skladeb slyšet text různé podložený pod melodií. Tato dobová praxe poukazuje na skutečnost, že krása nebyla spatřována v jednoznačném sepjetí hudby a textu, ale spíše v dokonalosti a estetice hudebního řešení a kontrapunktu. Tento fakt souvisí i s tím, že objednatel hudby byla stále především církev. Hudba tedy v souladu s jejími ideály usilovala o vznešenost a formální čistotu. Před vypjatým obdobím protireformace, kdy naopak sílí požadavek na srozumitelnost textu v podstatě jako nástroje propagace, šlo v předcházejícím období renesance o psychologický efekt, který měl v lidu podpořit zbožnost, pocit klidu a zároveň sounáležitosti s církví, přičemž nevadilo, že text se ztrácel ve složitých kontrapunktických strukturách.

Vedle polyfonního moteta, které mělo nejčastěji 4-6 hlasů, a parodických mší skládali frankovlámové také světské šansony, které se ale hudební strukturou často velmi podobaly duchovním skladbám.⁹ Teprve kolem roku 1530 se objevují také první madrigaly¹⁰, jakožto plody prolínání dvou kulturních světů, italské vášnivé poezie a melodiky a ušlechtilého frankovlámského umění.

⁶ ČERNUŠÁK, G. *Dějiny evropské hudby*. 2. vyd. Praha : Panton, 1972. S 69.

⁷ KOUBA, J. *ABC hudebních slohů – od raného středověku k W. A. Mozartovi*. 2. vyd. Praha : Supraphon, 1988. S. 81.

⁸ ČERNUŠÁK, G. *Dějiny evropské hudby*. 2. vyd. Praha : Panton, 1972. S 69.

⁹ NAVRÁTIL, M. *Dějiny hudby, Přehled evropských dějin hudby*. 2. vyd. Olomouc : Votobia, 2003. S 60.

¹⁰ KOUBA, J. *ABC hudebních slohů – od raného středověku k W. A. Mozartovi*. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1988. S. 81.

1.2 Italská hudba 2. poloviny 16. století

1.2.1 Slohová syntéza a nové požadavky na hudbu - G. P. Palestrina a římská škola

Itálie v polovině 16. století byla rozdrobena na řadu městských států, z nichž některé spravoval papež, jiné byly pod nadvládou Španělů či Francouzů, některé si zachovávaly samostatnost. Církev byla stále hlavním zadavatelem hudebních objednávek, většina tvorby velkých autorů se stále soustředila na duchovní hudbu a vokální polyfonie nabyla své nejdokonalejší podoby v díle Giovanniho Pierluigiho da Palestriny (1525 – 1594).¹¹ Ten působil v Římě jako hlavní z představitelů tzv. římské školy, skupiny skladatelů papežské kapely, kteří se podíleli na vytvoření vzorového stylu vokální duchovní hudby, odpovídající nárokům Tridentského koncilu¹². Ten v rámci reformace církve požadoval také obrodu duchovní hudby, a to především směrem ke srozumitelnosti textu a očištění od všeho světského.¹³ V době, kdy reformační hnutí víří celou Evropou a protestantství se rychle šíří, musí se římskokatolická církev postarat o propagaci své „ideologie“, a hudba je dokonalým nástrojem takové propagace. Vokální polyfonie starých frankovlámských mistrů, ve které se text ztrácí ve složité struktuře propletených hlasů, náhle přestává potřebám církve vyhovovat. Někteří církevní hodnostáři dokonce volají po úplném odstranění vícehlasé hudby z liturgie a návratu ke gregoriánskému chorálu. Palestrina, který byl na koncil přizván jako poradce v hudebních otázkách, však zástupce katolické církve přesvědčil, že polyfonie má stále v oficiální liturgii své uplatnění.

Italská hudba tedy přichází na evropskou hudební scénu s cílem upřednostnit zpívané slovo, které má opakovaně a naléhavě připomínat obsah sdělení.¹⁴ Často je však důležitější intenzita, s jakou je obsah sdělován, než obsah samotný, jak už to tak v propagandě bývá. Zásadním prvkem se tedy stává opakování, které postupně nahradí

¹¹ ČERNUŠÁK, G. *Dějiny evropské hudby*. 2. vyd. Praha: Panton, 1972. S. 78.

¹² Tridentský koncil (1545 – 1563) – ekumenický koncil svolaný papežem Pavlem III. Byl především reakcí na vlnu reformačního hnutí a vznik protestantství. Jeho cílem bylo zamezit krizi církve v souvislosti s protestantstvím a připravit reformu římskokatolické církve. (Kolektiv autorů. *Dějiny evropské civilizace I.*, 2. vyd. Praha : Paseka, 1997. S. 313.)

¹³ KOUBA, J. *ABC hudebních slohů – od raného středověku k W. A. Mozartovi*. 2. vyd. Praha : Supraphon, 1988. S. 65.

¹⁴ ŠTĚDRŮN, M. *Claudio Monteverdi génius opery*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1985. S. 11.

variantnost a redundantnost dřívější hudby.¹⁵ Sám Palestrina v předmluvě ke své druhé knize mší píše, že hudbu komponoval „novým způsobem“, tedy tak, aby text byl jasně srozumitelný a hudbou nerušený, ale aby se zároveň neztratila umělecká kvalita hudby, která posluchači poskytne potěšení z poslechu.¹⁶

Palestrina ve svém díle dovedl k dokonalosti techniku kontrapunktu a ve své duchovní hudbě staví na základech klasické frankovlámské vokální polyfonie ryzí sloh, který se vyznačuje rovnoprávností a dokonalou zpěvností všech melodických linií.¹⁷ Místo krátkých motivů, typických pro frankovlámskou hudbu, používá Palestrina klenuté zpěvné melodie, které vystupují z polyfonní sazby a stávají se hlavní devízou skladeb.¹⁸ Mezi polyfonními částmi se často objevuje i homofonie, pokud je potřeba zdůraznit nějakou textovou pasáž. Většina Palestrinovy hudební tvorby je z oblasti duchovní, a to určuje i její ráz a zabarvení. Jeho skladby jsou objektivní, nadosobní, oproštěné od vášní a bojů, liturgickému slovu slouží vzornou deklamací a poetickou výstižností.¹⁹

Z Palestrinových mší můžeme jmenovat tu nejslavnější, velkolepou šestihlasou *Missu Pappae Marcelli* (1562 – 63), na které lze výborně doložit Palestrinovo mistrovské propojení nového požadavku na srozumitelnost textu s uměleckými požadavky na krásu a vznešenost hudby prostřednictvím zjednodušení polyfonní struktury, ale také častým využitím homofonie. Podíváme-li se podrobněji například na část Credo, můžeme si všimnout, že homorytmické vedení hlasů, které se většinou střídají ve skupinách po třech až čtyřech, je typické pro celou tuto část. Melodické ozdoby se objevují především na dlouhých slabikách („catholicam“, „prophetas“) a Palestrina s nimi zde spíše šetří. Text je tak dokonale srozumitelný. V Credo pak objevíme i využití zvukomalby, kdy například text „descendit de caelis“ („sestoupil z nebe“) je znázorněn polyfonicky, kdy se v každém hlase postupně objevuje neobvykle dlouhá sestupná melodická pasáž. V části „et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria

¹⁵ ŠTĚDRŮN, M. *Claudio Monteverdi génius opery*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1985. S. 11.

¹⁶ DAHLHAUS, C. *Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*. 1. vyd. Laaber : Laaber, 2008. 668 s. ISBN 978-3-89007-667-6. S. 246.

¹⁷ ČERNUŠÁK, G. *Dějiny evropské hudby*. 2. vyd. Praha : Panton, 1972. S. 79.

¹⁸ SVOBODA, Č. *Srovnávací analýza interpretace s důrazem na historický kontext a autentičnost provedení díla [rukopis] : rozbor různých realizací díla Claudia Monteverdiho "Vespro della Beata vergine" (1610)*. Diplomová práce, Praha : Univerzita Karlova v Praze, 2006. S. 12.

¹⁹ ČERNUŠÁK, G. *Dějiny evropské hudby*. 2. vyd. Praha : Panton, 1972. S. 79.

Virgine, et homo factus est“ („skrze Ducha svatého přijal tělo z Marie Panny a stal se člověkem“) dosahuje Palestrina využitím dlouhých rytmických hodnot efektu zpomalení pohybu skladby, kdy jsou hlasy vedeny opět homofonně. Od textu „Crucifixus“ („ukřížování“) Palestrina vypouští druhý tenor a druhý bas a skromně používá pouze čtyřhlasé obsazení (SATB). Šestihlasá sazba je plně využita až od části „et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem...“ („věřím v Ducha svatého, Pána a Dárce života...“), kde je zároveň opět použita homofonní faktura a důležitost sdělení je tak podtržena. Posluchačsky tato část také evokuje dav lidí shromážděných v kostele, kteří sborově odříkávají tuto motlitbu.

G.P. da Palestrina (1525-1594)

The image shows a musical score for six voices: Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, and Bass 2. The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are: Pa - trem o - mni - po - ten - - - tem fa - cto - rem coe - li et ter - rae, Pa - trem o - mni - po - ten - - - tem fa - cto - rem coe - li et ter - - fa - cto - rem coe - li et ter - - Pa - trem o - mni - po - ten - - - tem. The score features long note values and homophonic textures.

Notová ukázka 1: G.P. da Palestrina - Missa Pappae Marcelli, úvod části Credo

Během celého Credo se několikrát objevuje opakování klíčových slov, většinou realizované tak, že jedna skupina hlasů zpívá text jednou, načež ho druhá skupina hlasů zopakuje. Takto je zdůrazněn například text „et in unum Dominum“ („věřím v jednoho Pána“) či „et expecto resurrectionem“ („očekávám vzkříšení“). Celá část končí velkolepým, dokonale propracovaným polyfonním Amen.

Z ostatních Palestrinových duchovních skladeb za zmínku rozhodně stojí též například cyklus pětihlasých motet na texty Šalamounovy *Písně písní* či dvojsborové

Stabat Mater. Světské hudby se Palestrina pouze dotkl dvěma knihami madrigalů²⁰, za jejichž vydání se ovšem posléze v předmluvě k Písni písní omluvil papeži s tím, že šlo o pochybení, které se již nebude opakovat. Jeho život a celá jeho tvorba tak byly kromě této výjimky důsledně svázány s církví a vírou.

1.2.2 Cesta k baroku v chrámu sv. Marka - benátská škola, koncertantní styl

Poněkud jiným směrem se začala duchovní hudba ubírat v Benátkách. Kapela při chrámu sv. Marka se stala chloubou Benátek poté, co na místo kapelníka nastoupil v roce 1527 **Adrian Willaert** (cca. 1490 – 1562).²¹ Ten využil architektury chrámu sv. Marka se dvěma postranními kůrovými galeriemi, nechal naproti původnímu kůru postavit ještě jedny varhany a kapelu rozdělil na dvě části. Renesanční umělci již dříve příležitostně využívali dvoj- a vícesborové techniky, nicméně Willaert z ní vytvořil opravdový žánr. Dnes ho tedy nazýváme zakladatelem vícesborové tvorby. Ač Nizozemec, v jeho tvorbě nalézáme daleko spíše italskou vášnivost, melodičnost a obrazotvornost. Světu nizozemského umění se vzdaluje velkolepou formou, barevným leskem, pronikavým výrazem a použitím chromatiky především ve své motetové tvorbě.

Zatímco v Římě vládou přísná Palestrinova pravidla a liturgie je doprovázena čistou vokální polyfonií a cappella, v Benátkách zní velkolepé vícesborové mše a moteta podpořené bohatou a barevnou instrumentací. Poprvé vznikala vokálně instrumentální hudba v dnešním slova smyslu s předem vymezeným podílem hlasů a nástrojů.²² Setkáváme se s konceptem „koncertu“, „**concerta**“ (z latinského „concertare“, tedy zápasit, soupeřit). Nejde tedy o koncert v dnešním pojetí, ale o pojem označující souznění hlasů a nástrojů různých barev, které spolu „soupeří“. Především je však termínem „koncertantní styl“ označována kompoziční technika střídání zvukových skupin v rámci jedné skladby.²³ Přesto však hudba v chrámu sv. Marka některé atributy koncertu ve smyslu dnešní doby má. Hudba již není pouhým prostředníkem duchovního poselství při bohoslužbě, najednou ohromuje a daleko spíše zobrazuje velkolepost církve, než aby pouze vyvolávala pocit zbožnosti. Lidé si chodí do kostela poslechnout

²⁰ NAVRÁTIL, M. *Dějiny hudby, Přehled evropských dějin hudby*. 2. vyd. Olomouc : Votobia, 2003. S 64.

²¹ ČERNUŠÁK, G. *Dějiny evropské hudby*. 2. vyd. Praha : Panton, 1972. S 74.

²² KOUBA, J. *ABC hudebních slohů – od raného středověku k W. A. Mozartovi*. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1988. S. 134.

²³ KOUBA, J. *ABC hudebních slohů – od raného středověku k W. A. Mozartovi*. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1988. S. 134.

velkolepá díla, která nikde ve světě nemají obdoby. Majestátní umělá hudba, jakoby ztratila okovy, kterými je připoutána k církvi, se rozletí mezi lid.

Willaertovi následovníci, Cipriano de Rore, poslední významný představitel frankovlámské školy na italském hudebním poli, Giuseppe Zarlino, o kterém budeme ještě mluvit v souvislosti s hudební teorií, a především pak Andrea a Giovanni Gabrieliové pokračují v jeho odkazu. Andrea Gabrieli (1532 – 1585) sice ještě v mnoha směrech setrvává v renesančním stylu, například tím, že preferuje čtyřhlasé vokální obsazení sborů²⁴, nicméně směle a nově rozvrhuje zvukové barvy (např. kvartet tři tenorů a basu proti dvěma smíšeným sborům různého složení), Willaerta předčí v použití chromatiky a nad kontrapunktickou prací a později i nad melodickou kresbu staví souzvukový prvek.

Jeho synovec Giovanni Gabrieli (1557 – 1612) pak dovedl vícesborové „concerto“ k dokonalosti. Používá až pět různých sborů současně a jeho umění vytvořit z různých hlasů, zvukových poloh a barev ohromující zvukový efekt je pozoruhodné. Současně boří kontrapunktickou strukturu a dává přednost svobodné invenci, používá chromatiku, uvolňuje rytmiku. Homofonie zde začíná v umělé kompozici převládat nad polyfonií. Právě Gabrieli také poprvé v partiturách jasně předepsal nástrojový podíl. Můžeme ho tak nazvat průkopníkem v oblasti instrumentální hudby.²⁵

V Benátkách bylo tedy daleko více než jinde nakročeno k principům baroka. Giovanni Gabrieli tvořil již v jednoznačně barokním duchu, a to nejen proto, že poprvé v historii výrazně uplatnil koncertantní styl, ale také například detailnějším ztvárněním textu pomocí hudby.²⁶ Velká reforma hudebního jazyka na sebe již nenechá dlouho čekat.

1.2.3 Situace ve světské hudbě, madrigal

Rozmach koncertantního stylu v Benátkách, který ve velkém zasáhl i duchovní hudbu, jasně naznačuje potřebu změny v obecném chápání hudební řeči. Skladatelé druhé poloviny 16. století již cítí, že „starý“ styl frankovlámské polyfonie již novým potřebám hudebního vyjádření nestačí. Je potřeba hledat nové způsoby zacházení

²⁴ KAČIC, L. *Dějiny hudby. III., Baroko*. 1. vyd. Praha : Ikar, 2009. S. 21.

²⁵ ČERNUŠÁK, G. *Dějiny evropské hudby*. 2. vyd. Praha : Panton, 1972. S. 81.

²⁶ KAČIC, L. *Dějiny hudby. III., Baroko*. 1. vyd. Praha : Ikar, 2009. S. 21.

s hudbou, obohatit kompozici o nové principy, které dají více vyniknout obsahu zhudebňovaných textů a přiblíží se tak posluchači. Duchovní hudba je však stále svázána s liturgií, jejíž pravidla, stejně tak jako přísné požadavky církve na tvář hudby možnosti rychlého vývoje značně omezují. Nejvýznamnější události na cestě od renesance k baroku se tedy uskuteční v oblasti hudby světské.

V hudebním životě Itálie hrály v 16. století stále větší roli šlechtické a panovnické dvory. V souladu s humanistickým ideálem renesančního člověka patřila hudba k základním atributům vzdělanosti. Panovníci a šlechticové ji tedy podporovali a měli hudební rozhled. Na každém větším dvoře tak funguje menší či větší kapela a panovníci ve svých službách zaměstnávají talentované zpěváky, instrumentalisty a skladatele. Ze šlechtických dvorů je v Itálii relativně blízko na ulice a na hudebním dění se tak čím dál tím více podílí i měšťanstvo. Měšťansko-aristokratická společnost se baví zpěvem jednodušších druhů vícehlasých písní, jakými jsou například frottole či villanelly, nejčastěji čtyřhlasé strofické skladbičky s převahou melodie vrchního hlasu a jednoduchým výrazným rytmem, ovlivněným tancem.²⁷ Prvky lidové hudby stále více pronikaly i do hudby duchovní. Lidové nápěvky byly používány jako *cantus firmus* v parodických mších, v duchovních skladbách se objevoval zesvětšující třídobý rytmus, převzatý z tanečních forem.

V první polovině 16. století vzniká v Itálii **madrigal**. Název „madrigal“ se poprvé objevuje na titulní straně sbírky *Madrigali de diversi musici: libro primo* francouzského skladatele, působícího v Itálii, Philippa Verdelota, v roce 1530. Madrigal se v Itálii během okamžiku stává nejpopulárnější formou světské hudby. Označení madrigal známe z období italského trecenta. Madrigal 14. století je však většinou dvou- až tříhlasá skladbička pro vysoké mužské hlasy, zhudebňující básně Francesca Petrarce a jeho současníků, která má s madrigalovou tvorbou 16. století málo společného.²⁸ Madrigal 16. století navazuje na tradici starého madrigalu v podstatě pouze námětem textů. Zhudebňovány jsou tak opět především verše s milostnou, přírodní či pastorální

²⁷ KOUBA, J. *ABC hudebních slohů – od raného středověku k W. A. Mozartovi*. 2. vyd. Praha : Supraphon, 1988. S. 73.

²⁸ KOUBA, J. *ABC hudebních slohů – od raného středověku k W. A. Mozartovi*. 2. vyd. Praha : Supraphon, 1988. S. 49.

tematikou pocházející z per předních italských básníků.²⁹ Nadčasovou předlohou jsou básně Francesca Petrarce. K obnově zájmu o jeho tvorbu přispěl básník a historikograf Pietro Bembo (1470 – 1547), který část Petrarceva díla vydává. Z mladších autorů, jejichž verše skladatelé madrigalů vyhledávají, můžeme jmenovat například Torquata Tassa či Ottavia Rinucciniho. V pozdějších fázích se madrigal uchýlil i k manýrám marinistické poesie.³⁰

Formálně vyrůstá madrigal³¹ na základech polyfonního francouzského chansonu a italské frottoly.³² Jde tedy zpočátku především o polyfonní světskou skladbu nejčastěji o čtyřech až pěti hlasech.³³ Madrigal se stále opírá o polyfonní vedení s příznačnou imitační technikou, typická je pro něj však nová melodičnost, lehkost a zvukomalebné zacházení s textem.

Ve své vrcholné podobě pak madrigal těmito atributy dokonale odráží povahu italského ducha. Prvními autory madrigalů však nejsou Italové, ale opět Nizozemci. Nejvýraznější osobností stojící u kolébky nově zrozené formy byl Jacques Arcadelt (1507 – 1568), který psal madrigaly poplatné odkazu frankovlámské polyfonie. Jeho čtyřhlasé *Il bianco e dolce cigno* se stává legendou již ve své době a dodnes je součástí repertoáru téměř každého sboru. Za otce italského madrigalu je také považován Francouz, působící celý svůj život v Itálii, Philippe Verdelot.

Druhé období vývoje madrigalu (1550 – 1580) reprezentuje především tvorba již zmiňovaného mistra benátského koncerta, Adriana Willaerta, a jeho žáka Cipriana de Rore. Větší zřetel k obsahu textu vedl tyto skladatele k širšímu uplatnění chromatiky, stále častěji se objevovala dvojhlasá pásma, která podporují harmonické cítění. Faktura se zjednodušuje a zvýrazňuje tak individualitu jednotlivých hlasů. Začíná se uplatňovat i dvouhlasé a tříhlasé obsazení, časem k nim ještě přibude basso continuo. Ve vrcholné fázi tohoto období tvoří také Philippe de Monte či Orlando di Lasso. V Itálii pak

²⁹ SADIE, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 11, 1. vyd. Londýn : MacMillan, 1980. S. 464.

³⁰ SADIE, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 11, 1. vyd. Londýn : MacMillan, 1980. S. 463.

³¹ ŠTĚDRŮŇ, M. *Claudio Monteverdi génius opery*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1985. S. 37.

³² SZABOLCSI, B. *Dějiny hudby*. 1. vyd. Bratislava : Štátné hudobné nakladateľstvo, 1962. S. 147.

³³ SADIE, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 11, 1. vyd. Londýn : MacMillan, 1980. S. 465.

madrigalovému okouzlení na okamžik propadne i Palestrina. Daleko více než duchovní tvorbě se madrigalu věnuje Willaertův následovník Andrea Gabrieli.³⁴

Třetí fázi vývoje madrigalu již zcela ovládli Italové a je pro ni charakteristická chromaticizace. Mistrem chromatického madrigalu je bezpochyby Luca Marenzio, až za hranice možností zachází ve své tvorbě Carlo Gesualdo da Venosa. K největšímu rozkvětu pak madrigal přivedl právě Claudio Monteverdi, který madrigal používal jako studijní látku, materiál složité hudební alchymie pro hledání nové cesty k vyjádření obsahu textu hudbou, kterou také postupně skutečně nalezl.³⁵

1.2.4 Pokusy o prolomení staré formy – Gesualdo da Venosa, madrigalová komedie, florentská camerata a afektivní teorie.

Madrigalová tvorba prochází od svého zrodu v průběhu 16. století důležitým vývojem, který světskou hudbu postupně nasměruje až k opeře. Zprvu používaná ušlechtilá poezie Petrarcova je postupně nahrazována dramatictějšími a často také košilatějšími básněmi autorů 16. století. Čím dál tím více se madrigal otevírá také epickým žánrům. Zhudebňují se verše Tassa či Guariniho, jehož tragikomické pastorální drama *Il Pastor fido* (Věrný pastýř) se stalo předlohou pro více než pět stovek madrigalů různých autorů. Tento posun ve využití textů se samozřejmě odráží i na způsobu jejich hudebního ztvárnění. Polyfonie stále častěji ustupuje homofonii, důležitosti nabývá harmonicky podložená melodie jednoho hlasu, více prostoru dostává chromatika, volněji se pracuje s rytmem, důraz je kladen na deklamační techniku a později recitativní styl. Čím dál tím větší požadavky klade kompozice také na kvalitu pěveckého umění interpretů. Luca Marenzio začíná ve svých madrigalech používat bohatých ozdob a pěvecké hlasy jsou hnány do virtuózních koloraturních poloh ve velkém rozsahu.³⁶

Možnosti polyfonního madrigalu se tak ke konci století začínají vyčerpávat. Hudba ve své snaze o co nejvěrnější vyjádření hlubokých lidských emocí a příběhů jasně směřuje od horizontality k vertikalitě a k monodickému principu. Přesto se skladatelé snaží madrigal zachovat, hledají nové cesty, jak jej ozvláštnit a učinit z něj

³⁴ ŠTĚDRŮ, M. *Claudio Monteverdi génius opery*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1985. S. 37.

³⁵ ŠTĚDRŮ, M. *Claudio Monteverdi génius opery*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1985. S. 38.

³⁶ SADIE, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 11*, 1. vyd. Londýn : MacMillan, 1980. S. 470.

tak dramatické dílo, které je schopné podat vyčerpávající výpovědi o podstatě lidského bytí a cítění na základě polyfonní kompozice. V duchu italského manýrismu, jehož hlavním principem je ohromovat, tak dokonce leckdy vznikají díla pro posluchače v konečném důsledku spíše matoucí a někdy i nepochopitelná, působící jako změt různých hudebních postupů a technik použitých bez ohledu na celkovou jednotu díla. Již jsme se zmínili o monumentální ornamentalitě v díle Lucy Marenzia, jako příklad kombinace naprosto protichůdných technik a stylů nám může posloužit pětihlasé moteto Hanse Leo Hasslera *Exultate Deo*. Hassler zde střídá polyfonní imitační techniku s třídobou homofonní sazbu, využívá prvků dvojsborové techniky a nakonec se ve skladbě objeví i postupy známé z Monteverdiho opery, kde dva hlasy zpívají melodii v terciích a pod nimi zní harmonizující generální bas.

Pokud pak mluvíme o skladbách pro posluchače nepochopitelných, musíme se zastavit u autora velice specifického druhu chromatického madrigalu, **Carla Gesualda da Venosa** (1560 – 1613). Gesualdův život, a potažmo i jeho tvorbu, ovlivnila velká životní tragédie, když zavraždil svoji ženu i jejího milence, když je přistihl při nevěře. Výčitky svědomí a hluboký žal nad tím, co se stalo, pak zásadně ovlivnily i jeho tvorbu, která je zobrazením čistého utrpení. Šlechtický titul pomohl Gesualdovi vyhnout se trestu a měl i tu výhodu, že ho osvobodil od svazujících požadavků, které na ostatní skladatele neurozeného původu kladli zadavatelé hudebních objednávek. Gesualdův madrigal je pozoruhodnou záležitostí dalece překračující hranice tehdejší hudební praxe, ačkoliv se zjevně nijak nesnaží o hledání nové formy. Všechny jeho skladby jsou komponovány na základě tradiční frankovlámské polyfonie a vládne jim pečlivá imitace. To výjimečné na Gesualdově tvorbě je maximální využití chromatiky a především atonalita. Jakmile se zdá, že ve skladbě přijde uklidnění v podobě tonálního ukotvení, okamžitě je tento dojem dalšími chromatickými postupy vyvrácen, aby dílo posluchače neustále dráždilo a kýženého klidu pak došlo většinou až na posledním akordu. Ve své době byla takováto tvorba spíše troufalostí a nenalezla mnoho pochopení. Ve 20. století se však k Gesualdovi vrací skladatelé atonální hudby jako ke zdroji velké inspirace.³⁷

³⁷ ATLAS, A.W. *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400 – 1600*. New York : W. W. Norton, 1998. S. 564.

V Gesualdových madrigalech, které jsou většinou zhudebněním Tassových textů a pojednávají často o bolestné lásce, se skrz chromatiku a atonalitu zračí hluboké utrpení. Práce s textem je zde jiná než u Gesualdových současníků. Zastavme se na okamžik u skladby *Moro, lasso, al mio duolo*.

Moro, lasso, al mio duolo Carlo Gesualdo da Venosa
(1560-1613)

Notová ukázka 2: C. Gesualdo da Venosa: úvodní takty madrigalu *Moro, lasso, al mio duolo*

„Ach, umírám bolesti, a ta, která mi mohla dát život, mě zabíjí.“ Úvodní fráze „moro, lasso“ („ach, umírám“) je zhudebněním utrpení a smrti. Čtyři spodní hlasy postupují homofonně v akordech na dlouhých hodnotách, přičemž druhý akord nemá k prvnímu žádný vztah. Zde je uplatněna až meze překračující chromatika, často kritizovaná hudebními teoretiky.³⁸ Vrchní hlas se přidává až v momentě, kdy je v textu zmínka o životě. Nastupuje imitace, diatonická melodika a harmonie, rytmus začíná pulsovat. Vlastní slovo „vita“ („život“) je ve všech hlasech znázorněno drobným rychlým melismatem. Stačí však, aby v textu opět zaznělo „alas“ („ach“) a hudba se

³⁸ ATLAS, A.W. *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400 – 1600*. New York : W. W. Norton, 1998. S. 565.

znovu rozezní chromatickým koncertem, aby až na samotném konci skladby našla smíření v podobě durového akordu.

Tento malý exkurz společně se zvukovou ukázkou nám dokládá, že ač by se příležitostnému posluchači Gesualdovy tvorby mohlo zdát, že hudba nedává žádný smysl, je v ní patrný záměr vyjádření smyslového obsahu textu, a tomuto záměru Gesualdo rozhodně dostál. Chromatika, kterou k vyjádření bolesti a utrpení využívá, je již na konci 16. století platným kompozičním nástrojem. U Gesualda je však předvedena v míře, která předchází dobu o několik století.

Dalším zajímavým pokusem o využití madrigalu jako dramatické formy je vznik **madrigalové komedie**. Samotný pojem „madrigalová komedie“ byl údajně použit až Albertem Einsteinem. V 16. století se tomuto žánru říká „comedia harmonica“ (harmonická komedie), což je také podtitulek nejslavnějšího představení tohoto žánru *L'Amfiparnassa* Orazia Vecchiho, jenž je společně se svým žákem Adrianem Banchierim hlavním protagonistou této formy rané hudebně dramatické tvorby. V předmluvě k dílu také Vecchi nazývá tento žánr „comedia musicale“, tedy hudební komedie. Jde vlastně o první pokus o kompozici dramatické hudby, která má být předváděna na jevišti. První krok ke komické opeře.

Madrigalová hudba se do jevištního prostředí dostává již dříve. V 15. století jsou mezi jednotlivé části duchovních her vkládány krátké zábavné mezihry, ze kterých se později vyvíjí tzv. intermedia, která se během 16. století postupně stávají běžnou součástí světských divadelních her a na šlechtických dvorech jsou hojně uplatňována v rámci různých slavností a společenských událostí. Tyto hříčky mají především skvělou výpravu, velký prostor zde dostává tanec, který je doprovázen často početným orchestrem. Součástí intermedií jsou pak také madrigalová čísla. Chybí však souvislý děj. Dílka mají spíše alegorický charakter.³⁹ Naopak v madrigalové komedii se skladatelé snaží sestavit pásmo z jednotlivých madrigalů tak, aby jejich texty dávaly v celku smysl, aby utvářely dramatickou dějovou linii, a mohly být předvedeny na jevišti jako konsistentní dramatický příběh. Jako jeden ze zakladatelů madrigalové komedie bývá často uváděn Alessandro Striggio se svou scénou *Il cicalamento delle donne al bucato et la caccia* (Hašteření pradlen u studny), která však ještě postrádá

³⁹ TROJAN, J. *Dějiny opery: tvůrci předloh, libretisté, skladatelé a jejich díla*. 1. vyd. Praha : Paseka, 2001. S. 11.

souvislý dějový kontext, který činí madrigalovou komedii opravdovým dramatickým žánrem. Nemáme navíc doklad o žádném jevištním provedení. Šlo tedy spíše o hudební pásmo madrigalových miniatur, které spojovala křehká tematická linie.⁴⁰ Pokus o funkční obrácení madrigalu k dramatickému námětu zde však nacházíme.

Madrigalová komedie je tematicky spjata s „comedií dell’arte“⁴¹, od níž si vypůjčuje témata a také konkrétní typy postav, jejichž kategorie jsou pevně dané a obecně známé.⁴² Autoři tak spoléhají i na to, že právě obeznámenost publika s jednotlivými postavami překoná případné nedostatky v dějové kontinuitě.⁴³ Jelikož mají témata většinou komický charakter, bývá označení „comedia“ mylně spojeno pouze s touto hudebně estetickou kategorií. Vecchi totiž definuje komedii jako žánr, který zahrnuje oba charaktery – vážný („grave“) i veselý („piacevole“).⁴⁴ Vraťme se nyní na okamžik k Vecchiho *L’Amfiparnasse*, provedené roku 1594 v Modeně. Slavná komedie, sestávající z cyklu 14 madrigalů a postavená na sérii omylů a nedorozumění, na slovních hříčkách a dvojsmyslech, je vydána ve vazbě plné dřevořezebných obrazů, znázorňujících jednotlivé scény, které mají podpořit představivost interpretů, aby se mohli dokonale sžít s postavami a prostředím, které reprezentují. Z tohoto záměru je zřejmé, že cílem bylo co nejvěrnější ztvárnění dramatického obsahu textu prostřednictvím hudby, ba co víc, jde o hudební znázornění vnitřního charakteru postav. Touto myšlenkou se Vecchi přibližuje k pojetí dramatu v hudbě, jak jej k dokonalosti přivedl Monteverdi. Postavy však ještě nejsou ztvárněny sólisty, ale malými ansámby, přičemž jejich charakteristika je odlišena různým hlasovým obsazením a počtem hlasů, akcentem, charakteristickou melodií a způsobem interpretace. Madrigalovou komedii vnímáme na základě jejího názvu jako dílo dramatické, tedy divadelní, avšak Vecchi ve své předmluvě k dílu píše, že je to velké divadlo života, kde se děj odehrává, a že podívaná, kterou připravil, vlastně není podívanou pro oči, ale pro mysl. „*Ztichněte*

⁴⁰ ČERNUŠÁK, G. *Dějiny evropské hudby*. 2. vyd. Praha : Panton, 1972. S. 82.

⁴¹ Comedia dell’arte – druh improvizovaného divadla, které dosáhlo největšího rozmachu v letech 1570 - 1680. Herci se sdružovali do kočovných společností a hrály převážně komické hry založené na pevných, ustálených charakterech postav a na improvizaci.

⁴² DAHLHAUS, C. *Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*. 1. vyd. Laaber : Laaber, 2008. S. 490.

⁴³ SADIE, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 11, 1. vyd. Londýn : MacMillan, 1980. S. 482.

⁴⁴ SADIE, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 11, 1. vyd. Londýn : MacMillan, 1980. S. 482.

tedy, a místo pozorování naslouchajte.“⁴⁵ Z toho vyplývá, že toto dílo vnímal Vecchi ještě jako umění hudební a nikoliv divadelní. Ač byla později předváděna vlastně jako pantomimická hra doprovázená madrigalovým zpěvem, nebyla původně evidentně pro jeviště určena a nemůžeme ji tak ještě nazvat „gesamtkunstwerkem“⁴⁶, jakým je později opera.⁴⁷

Fenoménem, bez kterého by Monteverdi jen těžko nalézal indicie potřebné k vytvoření nové hudební řeči, je tzv. **florentská camerata** (Camerata – pojem od G. Cacciniho). Základ tohoto spolku můžeme hledat již na začátku 15. století, kdy florentský bankéř a neoficiální vládce města zakládá platónskou akademii, kde italští teoretici od té doby řeší problémy antické kultury.⁴⁸ V 60. a 70. letech 16. století, v době, kdy jsou slohové zásady lineárního vícehlasu propracovány do všech důsledků a možností a začínají se vyčerpávat a překonávat, se tak ve Florencii v domě hraběte, básníka a hudebníka Giovanni Bardiho a později u mecenáše florentského umění Jacopa Corsiho schází společnost uměnilovných a vzdělaných lidí, básníků, hudebníků i vědců, aby zde diskutovali především o hudbě.⁴⁹ Vůdčí osobností cameraty je Vincenzo Galilei, hudební teoretik, skladatel a loutnista, patří sem přední básníci Ottavio Rinuccini a Gabriello Chiabrera. Dva skladatelé a zpěváci pocházející z Říma, Jacopo Peri a Giulio Caccini, hudební teoretik a humanista Girolamo Mei či skladatel-šlechtic Emilio de' Cavalieri a další významní hudebníci, teoretici a milovníci umění.

Jejich diskuse se točí okolo tématu antické hudby a antického dramatu, jehož vzkříšení je cílem Cameraty. Představu o tom, jak antické drama vypadalo, si však samozřejmě mohou utvářet pouze z útržkovitých pramenů literárních. Jak se skutečně antické drama provozovalo, si mohou pouze domýšlet. Vincenzo Galilei, který v roce 1581 píše traktát *Dialogo della musica antica e della moderna* (Dialog o antické hudbě a hudbě moderní), však s pomocí Girolama Meiho, jenž je výborným znalcem starořeckých pramenů, zkoumá hudbu starých Řeků a dochází k tomu, že hudba, která

⁴⁵ SADIE, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 11, 1. vyd. Londýn : MacMillan, 1980. S. 482.

⁴⁶ Gesamtkunstwerk je označení pro souhrnné umění. Je to dílo, v němž je spojeno více druhů umění (hudba, poezie, tanec, apod.). Termín vznikl v období romantismu.

⁴⁷ ATLAS, A.W. *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400 – 1600*. New York : W. W. Norton, 1998. S. 647.

⁴⁸ SZABOLCSI, B. *Dějiny hudby*. 1. vyd. Bratislava : Štátné hudobné nakladateľstvo, 1962. S. 177

⁴⁹ KAČIC, L. *Dějiny hudby. III., Baroko*. 1. vyd. Praha : Ikar, 2009. S. 47.

chce mít vzor v dokonalé hudbě antické, nemůže být jiná než jednohlasá. Galilei striktně odmítá kontrapunkt jako techniku, která nedokáže vyjádřit obsah textu, o který má v hudbě jít především. Polyfonní hudba podle Galileiho pouze ničí poezii. Pokud jde o kompozici a interpretaci hudby, která má tedy být jednohlasá, doprovázená strunným hudebním nástrojem jako je loutna, harfa či cembalo, má být zpěvákovi vzorem antický řečník, rytmus musí vycházet z textu. Galilei tedy ještě posouvá význam kompoziční techniky příznačné pro vyspělý madrigal „*imitar le parole*“ (napodobování řeči), kdy mu nejde pouze o srozumitelnost textů a zachování tradičních rétorických principů. Chce oživit zvukovou stránku antické hudby, která může být realizována pouze prostřednictvím doprovázené monodie s využitím nového *stile recitativo* (recitativní styl).

Teorii tohoto stylu rozpracoval o čtyři desetiletí později Giovanni Battista Doni. Dělí ho do tří podob. První je samotný *stile recitativo*, druhý je expresivní, dramatický recitativ, *stile espressivo / rappresentativo* a třetí pak *stile narrativo*. Poslední zmíněný styl je v podstatě sylabický zpěv bez ozdob s doprovodným basem v dlouhých notách a s pomalým a jednoduchým harmonickým pohybem bez využití chromatiky. Naopak *stile espressivo* charakterizuje výrazná melodika a četné disonance. To je způsob, který dává největší prostor k vyjádření emocí a skladatelé ho tak začnou hojně využívat. Vůbec nejdokonalejším příkladem jeho využití je pak podle Doniho Monteverdiho *Lamento d'Arianna*. *Stile recitativo* se pak na pomyslné škále dramatickosti nachází někde ve středu. Je zpěvnější než *stile narrativo*, má jasnější melodické kontury a později se přiblíží árii.⁵⁰

Vraťme se však ještě k Vincenzu Galileovi. Pro své kompozice si Galilei vybírá expresivní texty, ve kterých může nový recitativní styl dobře uplatnit. Zhudebňuje tak například úryvky z lamentací proroka Jeremiáše či nářek hraběte Ugolina z Dantova Pekla, které jsou pak na shromážděních Cameraty přednášeny s doprovodem ansámblu viol. Členové Cameraty jsou nadšeni, je třeba pokračovat.⁵¹

Skladatelé Cameraty tedy píší první opery. Nejsou to opery v dnešním slova smyslu, ale to důležité je již přítomno. Zpěvák se ztotožňuje se svou postavou a snaží se

⁵⁰ KAČIC, L. *Dějiny hudby. III., Baroko*. 1. vyd. Praha : Ikar, 2009. S. 51.

⁵¹ KAČIC, L. *Dějiny hudby. III., Baroko*. 1. vyd. Praha : Ikar, 2009. S. 47.

SZABOLCSI, B. *Dějiny hudby*. 1. vyd. Bratislava : Štátne hudobné nakladateľstvo, 1962. S. 178.

co nejuvěrněji vyjádřit její emoce. Giulio Caccini píše opery *Il rapimento di Cefalo* (1600) a *Euridice* (1602). Důležitá je předmluva k jeho sbírce monodických madrigalů, strofických árií a strofických variací s příznačným názvem *Le nuove musiche* (nová hudba) z roku 1602, ve které poskytuje důležité informace o interpretaci melodie, o zdobící praxi (tzv. gorgia), o celkovém ztvárnění hudby v duchu tzv. *sprazzatury*, tedy ušlechtilého výrazového a volného způsobu zpěvu, který dokonale vyjadřuje obsah zpívaného textu. Zpěv se má co nejvíce podobat mluvenému slovu. Ve svých madrigalech pak Caccini vypisuje ozdoby, jak je zazpívali slavní zpěváci. K melodii zapisuje poznámky o způsobu její realizace. *Esclamazione* je značkou pro dynamický efekt zeslabení a náhlého zesílení za současného zvýraznění některých důležitých slov, pojem *grosso* zase pobízí k rychlému střídání tónu se spodní sekundou, *trillo* znamená rychlý trylek, nabádá k využití *passagi*, tedy vyplňování větších intervalů běhy, k dosažení správné *sprazzatury*.

První opera Jacopa Periho, *Dafne*, z roku 1598, která se však nedochovala, je symbolickým mezníkem mezi epochou renesance a baroka. V roce 1600 píše Peri svou další operu *Euridice*. Je to dílo spíše komorního rázu s několika zpěváky a poměrně skromným instrumentálním obsazením. Opera má krátký strofický prolog s ritornelem, dále se střídají dlouhé recitativní monodické pasáže s jednoduchými sbory. Jak jsme již naznačili, díla členů Cameraty jsou v první řadě předváděna na jejích shromážděních. Je to také do velké míry hudba pro zasvěcené, hudba intelektuální a ušlechtilá, která však nenachází většího ohlasu mezi širší hudební veřejností. Skladatelé si hrají se zdobnými detaily, využívají hudebního afektu a komponují tak monodii schopnou postihnout podstatu lidského nitra. Připoutávají diváka k jedné postavě a jejím emocím. To je její hlavní devíza. Prozatím však jde o hudbu příliš založenou na jemných detailech, které ocení pouze zasvěcení, o hudbu neoplývající onou přirozenou dramatičností, kterou jí později vdechne Monteverdi. Novost melodického vyjadřování způsobuje, že se monodie zpočátku vyznačuje malou zásobou melodických obrátů a menším harmonickým vybavením proti souzvukovým výbojům tehdejšího madrigalu. Dlouhé recitativy, ač virtuózně provedené, leckdy působící jednotvárně, podložené relativně prostým harmonickým doprovodem a prováděné bez většího zřetele na jevištní projev ještě nedokážou zaujmout tak, aby se z florentské opery stala legenda. Přesto je přínos Cameraty na cestě k opeře nepopiratelný. Vždyť monodie se stane základem celé

hudební epochy baroka. Camerata dává popud k celkové slohové změně, jelikož její snahy odpovídají snahám barokního umělce, směřujícího k individualizovanému projevu.⁵²

S ideály Cameraty souvisí i **teorie afektu**, která se v italské hudbě druhé poloviny 16. století uplatňuje a která má základy již v učení starých řeckých filosofů a učitelů etiky (Aristoteles, Platón). Jejím výchozím principem je zjištění, že hudba je nejen schopna představovat a vyjadřovat určité dynamické hnutí mysli – afekt, tedy například smutek, radost či bolest, ale že je také možné prostřednictvím hudby afektu (emoce) u posluchače bezprostředně vyvolat. Afektivní teorie se tedy zabývá otázkou, co má hudba v tomto směru v záměrném případě dokázat.⁵³ Postupně jsou v hudbě propracovány a ustanoveny principy, které přiřazují jednotlivým afektům určité hudební figury. Skladatel pozdní renesance a baroka tak má v rukou nástroj, se kterým pokud umí pracovat, může u posluchače vyvolat téměř libovolnou emoci.

Vincenzo Galilei ve svém teoretickém spise vypočítává afektivní charakter nástrojů. Violám a loutnám přiřazuje smutek, zatímco klávesové nástroje se prý hodí k vyjádření radosti. Gioseffo Zarlino (1517 – 1519), jeden z nejvýznamnějších teoretiků pozdní renesance, který v roce 1558 píše spis *Institutione harmoniche*, spojuje afektivní teorii s intervaly a akordy z nich odvozenými. Velké intervaly (v2, v3, v6) podle Zarlina odpovídají kladným stavům, zatímco malé (m2, m3, m6) naopak stavům záporným. Podle toho durový kvintakord je veselý, mollový smutný. Pro leckterého čtenáře může být toto zjištění něčím zcela banálním. Vždyť v dnešním pojetí hudební estetiky již takto durové a mollové akordy vnímáme zcela přirozeně. Musíme si však uvědomit, že tyto teorie vznikly v době, kdy pojem dur či moll ještě nenašel v hudební teorii své místo a kdy skladatelé jen pomalu opouštěli modální přístup ke kompozici. Diatonický princip je teprve v kolébce. Afektivní teorie je předpokladem pro vznik zcela nové kompoziční techniky doprovázené monodie jako první etapy melodicko-harmonického slohu. Spolu s hudební teorií vytváří základy našeho přirozeného

⁵² ČERNUŠÁK, G. *Dějiny evropské hudby*. 2. vyd. Praha : Panton, 1972. S. 229.

KAČIC, L. *Dějiny hudby. III., Baroko*. 1. vyd. Praha : Ikar, 2009. S. 50.

⁵³ SCHNIERER, M. *Dějiny hudby*. 4. vyd. Brno : JAMU, 2007. S. 59.

hudebního cítění a myšlení. Zarlinovo pojetí však vychází z hudebních složek a stránek hudby bez jazykové závislosti.⁵⁴

Pokud jde o spojení hudby a textu, dostává se Camerata k teorii nápodoby slova hudbou. Zabývá se tedy do velké míry zvukomalbou a slovomalbou⁵⁵. Claudio Monteverdi v této souvislosti říká: „*Řeč je paní, nikoli služka hudby.*“⁵⁶ Zvukomalebný způsob ztvárnění jednotlivých slov je v průběhu druhé poloviny 16. století již hojně využíván v madrigalové tvorbě, ale také v tvorbě duchovní. Běžné jsou například stoupající figury pro vyjádření slov jako „vystoupit“, „vstát“, „vyvýšit se“. Postupně se vytvářejí další stereotypní spojení konkrétních slov s určitými hudebně rétorickými figurami.

Afektivní teorie je během 17. století dále rozpracovávána a hudební teoretici se do ní snaží vnést systém a řád pomocí definice a kategorizace jednotlivých druhů afektů a k nim přiřazených typických hudebních parametrů, jako jsou rytmus, takt, tempo, tónina, melodie či hudební struktura.

⁵⁴ SCHNIERER, M. *Dějiny hudby*. 4. vyd. Brno : JAMU, 2007. S. 59 - 60.

⁵⁵ Pojem zvukomalba je často používán jako jednotný pojem pro zvukomalbu i tónomalbu.

⁵⁶ SCHNIERER, M. *Dějiny hudby*. 4. vyd. Brno : JAMU, 2007. S. 59 - 60.

2 Práce s textem v období renesance

V 16. století vede potřeba vyjádřit významové a emoční hloubky textu poprvé v dějinách hudby skladatele k pokusům o systematickou práci s hudebně výrazovými prostředky k dosažení tohoto cíle. Záměrně jsme užili spojení „systematická práce“. Pokud totiž analyzujeme renesanční skladby, objevíme i u mnoha autorů, kteří se k novým praktikám nehlásí, prvky moderní práce s textem v duchu využití hudebně rétorických figur k podtržení významu textu. Madrigalová tvorba vyrůstá ze stále narůstající potřeby obrátit hudbu k subjektivnímu pojetí a je na principu znázornění textu založena. Jednotlivé prvky zvukomalby a dalších prostředků znázornění textu hudbou se postupně vynořují z děl autorů jako je Adrian Willaert, Giovanni Gabrieli, Cypriano de Rore či Luca Marenzio a dostávají stále konkrétnější charakter a vymezení. Zvukomalebná díla můžeme ale nalézt i v hudbě duchovní, například u Tomáše Luise de Victorii či Orlanda di Lassa. Uvedli jsme si příklad náznaků zvukomalby i v *Misse Pappae Marcelli* Giovanniho Pierluigiho da Palestriny, představitele vrcholné podoby čisté renesanční polyfonie. Potřeba hudebního vyjádření textu tak přirozeně krystalizuje v rámci celého spektra hudební tvorby. Nové je však na konci 16. století to, že se skladatelé a teoretici snaží hudební prvky, jejichž pomocí je možné vyjádřit mimohudební obsah díla, uchopit a vědomě a systematicky s nimi pracovat, aby tak hudební ztvárnění co nejvíce spojili s jeho textovou předlohou.

Není náhodou, že centrem těchto snah se stává Itálie. Italská hudba vyhovuje potřebám nové doby, související i s ovzduším protireformace. Přichází na scénu s cílem upřednostnit zpívané slovo, které má v kontextu jezuitské náboženské propagandy nový rozměr. Italové dokážou obdivuhodně propojit staré prvky s novými, italští kapelníci se neobvykle rychle orientují v podmínkách různých rezidencí a metropolí a akcentují polohy nové jednoduchosti. A právě tato pružná a nová organizace hudby vynáší na světlo nové revoluční kvality, které však již v různém stupni intenzity existují v řadě dalších evropských center.⁵⁷

Tři staletí evropské hudbě dominuje frankovlámská tvorba. Nizozemská polyfonie, jak již bylo řečeno, je spíše otextovanou hudbou, než zhudebněným textem. Volně proudící melodie jednotlivých hlasů často nerespektují deklamaci slova

⁵⁷ ŠTĚDRŮN, M. *Claudio Monteverdi génius opery*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1985. S. 11.

a skladatelé dokonce nezřídka přenechávají přesné podložení textu pod noty pěvecké praxi. Typické pro text v polyfonní imitační hudbě je také to, že má v různých hlasech odlišný časový průběh, takže mu nebývá vůbec rozumět. Běžné je i použití více textů souběžně v jedné části skladby, pak samozřejmě textová složka ve spleťté hudební struktuře zcela zapadá. Vícetextovost je běžná již v jednoduchých izorytmických motech 14. století, například v tvorbě Guillaumea de Machauta, v 15. století pak u Guillaumea Dufaye.

Zajímavá je v tomto směru skladba Josquina des Prez, která je litaníí za smrt nejslavnějšího skladatele frankovlámské školy v druhé polovině 15. století, Johannese Ockeghema.

The image shows a musical score for Josquin des Prez's 'Nymphes des bois'. It consists of two systems of staves. The first system includes Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, and Bass. The second system includes Soprano (S), Alto (A), Tenor 1 (T1), Tenor 2 (T2), and Bass (B). The lyrics are: 'Nym - phes des bois de - es - se des fon - tai - nes, Chan - tres ex - pers de tou - tes na - ti - ons, Re - qui - em e - ter - nam do - na e - is'. The lyrics for Tenor 2 and Bass in the second system are highlighted with a red box.

Notová ukázka 3: Josquin des Prez - Nymphes des bois, úvod (ilustrace přítomnosti dvojího textu)

Pětihlasá polyfonie plyne v majestátním proudu ryzí frankovlámské imitace. Objevujeme zde však dvojí text. Zatímco všechny hlasy polyfonně ztvárňují francouzský text vyzývající nymfy, božstvo a všechny zpěváky světa ke zpěvu litaní a nářků za Ockeghema, vrchní tenor přednáší chorální melodii v dlouhých klidných melismatech na text latinské motlitby za zemřelého, „Requiem aeternam dona eis, Domine. Et lux perpetua luceat eis“. Nejsou to tedy pouze dva různé texty, které se tu odehrávají současně. Zvláštností je použití dvou různých jazyků v rámci jedné skladby, které má zde jistě i symbolický charakter. Latinský text utichne v části, ve které Josquin jmenovitě vyzývá skladatele k zármutku a truchlení za svého zemřelého „otce“. Na konci se pak všechny hlasy sejdou v homofonním vedení na latinském textu „requiescant in pace“ („necht' odpočívá v pokoji“), po němž následuje krátké polyfonní „Amen“. Znění dvou textů v jednom okamžiku má v této skladbě svůj symbolický podtext. Josquin zde kombinuje tradiční duchovní způsob rozloučení s mrtvým prostřednictvím textu části zádušní mše s osobní výpovědí hlubokého zármutku v rodném jazyce.

V oblasti jednodušší světské a duchovní hudby stále přežívá technika kontrafaktury, tedy volné výměny textu. Existují tzv. obecné noty, nápěvy, které jsou pak podloženy podle potřeby různými texty, nehledě na jejich obsah.⁵⁸

V druhé polovině 16. století dochází k postupnému formulování požadavku na srozumitelnost textu. Hudba má být realizována prostřednictvím „imitar le parole“, tedy nápodoby slova. Moderní skladatelé odmítají vícetextovost a v kompozici se obrací ke zvýraznění melodie, i když zpočátku vedené v duchu polyfonní imitace. Srozumitelnosti textu však čím dál tím častěji napomáhá postupné projasňování polyfonních struktur akordickými partiemi. Giovanni Pierluigi da Palestrina vnáší v souladu s protireformačním požadavkem na zdůraznění textu do polyfonní věty duchovní hudby komplementární rytmiku. Vícedílná moteta respektují syntaktické členění textu a hudba, duchovní, ale v daleko větší míře světská, stále častěji sleduje deklamaci slova. Forma,

⁵⁸ KOUBA, J. *ABC hudebních slohů – od raného středověku k W. A. Mozartovi*. 2. vyd. Praha : Supraphon, 1988. S. 85.

ve které se práce s textem nejrychleji vyvíjí k moderní podobě dramatické, je madrigal, a nejúspěšnějším skladatelem moderního stylu se stává Claudio Monteverdi.⁵⁹

Monteverdi není samozřejmě jediným skladatelem, který ve své tvorbě práci s novými prvky zdokonaluje, jemu jedinému se však skutečně podaří nalézt cestu ke zcela novému hudebnímu stylu, kterým dokáže k hudbě připoutat celý svět. Monteverdi dokáže mistrně využít starých osvědčených principů a obetkat je postupy zcela novátorskými, aby vytvořil dílo neuvěřitelně pestré, přesto však jednotné a ve své propracovanosti dokonalé.

Text již dávno před Monteverdim zásadně ovlivňuje skladatele vokální hudby, dříve to však byla spíše forma textu než jeho obsah, co skladatele zajímalo. V duchovní hudbě šlo především o soulad hudby a gramatické a prosodické struktury jazyka, tedy latiny. Struktura skladby světské vycházela často ze struktury básně. Ze samotného členění básně na sloky, případně refrény, z počtu slok, veršů, stop a slabik, z metra básně. Monteverdiho a jeho současníky však zajímá obsahový rozměr. Jde mu o hudební vyjádření obsahu básně a emocí v ní obsažených. Samotnou strukturu básně tak Monteverdi často rozbíjí a formu podřizuje obsahové složce textu. Nezprostředkovává tak vždy báseň v její původní struktuře a rytmu, ale předkládá posluchači obrazy básnickových myšlenek, které jsou do básně vloženy.⁶⁰

2.1 Podložení textu

Důležitým aspektem, který sám o sobě také napovídá, do jaké míry je text pro vedení hudby v jednotlivých obdobích renesance určující, je způsob zápisu textu do partitury a samotné podložení textu pod hudbu.

Přibližně do roku 1530 vychází teorie z platónského požadavku, že melodie a rytmus se musí v hudbě podříditi slovu. Od dob pozdní antiky tak v duchovní hudbě, která je psána výhradně latinsky, platí, že skladatel má respektovat gramatická pravidla textu a výstavba frází musí odpovídat syntaxi textu. Rytmičké hodnoty not pak mají odpovídat kvantitativnímu vyjádření latinské dikce. Později vznikají první soubory pravidel pro podkládání textu pod noty (byly nalezeny teoretické dokumenty z poloviny

⁵⁹ KOUBA, J. *ABC hudebních slohů – od raného středověku k W. A. Mozartovi*. 2. vyd. Praha : Supraphon, 1988. S. 85.

⁶⁰ PALISCA, C.V. *Baroque Music*. 1. vyd. Englewood Cliffs : Prentice Hall, 1968. S. 12.

V ukázce z části Kyrie jeho mše *Aspice Domine* je text, který byl podložen v originále, znázorněn základním písmem, vydavatel pak přidal všechen ostatní text, který je uveden kurzívou. Vidíme tedy, že Morales ve většině hlasů pokládal za nutné podložit pod noty pouze úvodní slovo Kyrie, a to jen při prvním nástupu v každém hlase. Veškeré další opakování textu „Kyrie eleison“ bylo podloženo až vydavatelem. Stejným postupem pak v druhé části pracuje Morales s textem „Christe eleison“.

Po roce 1530 dochází ve vnímání pravidel pro podkládání textu posunu, neboť se o spojení slova a hudby již uvažuje jako o záležitosti umělecké, nikoliv pouze řemeslné. Nyní je to již práce skladatele, který má za úkol zpracovat daný text do hudebního díla tak, aby byla splněna nejen deklamační pravidla spojená s prosodií a gramatikou, ale aby zároveň toto zpracování odpovídalo estetickým hodnotám uměleckým. Technická pravidla pro podkládání textu pod noty jsou rozšířena, nicméně stále není tomuto problému věnováno mnoho teoretické pozornosti, a většina změn se tak odehrává především v praxi. Uvolnění formy ve světské hudbě s nástupem madrigalu, způsobené tím, že text se stává důležitým nositelem významu, způsobuje, zvláště pak v rámci nového stylu „*seconda prattica*“, že je jeho zpracování jedním z hlavních úkolů kompozice. Z toho důvodu jej již skladatelé vypisují pod text přesně a s jasným záměrem vyjádřit způsobem jeho zhudebnění jeho mimohudební obsah. Významová složka se stává stejně, a možná i více určujícím prvkem při propojení textu s notami, jako prosodická a gramatická stránka.⁶²

2.2 Ukázky způsobu práce s textem několika renesančních autorů

Abychom mohli skutečně zhodnotit přínos Claudia Monteverdiho v oblasti práce s textem, je třeba se také seznámit s prací jiných evropských autorů jeho doby. Na základě analýzy konkrétních ukázek si pak jednak uděláme lepší obrázek o teorii, která je zde předkládána (neboť co je lepšího pro pochopení některých principů než jejich demonstrace v praxi) a jednak budeme mít materiál pro srovnání s prací Monteverdiho, jehož dílu se budeme podrobněji věnovat v následujících kapitolách.

Ačkoliv největšího rozkvětu dosahuje využití hudebně výrazových prostředků v prostředí světské hudby, zmínili jsme se již o tom, že prvky záměrné práce s textem se

⁶² FINSCHER, L. (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Sachteil 9, Sy-Z)*. 2. vyd. Kassel, Stuttgart : Bärenreiter, Metzler, 1998. S. 480.

objevují i v hudbě duchovní. Již v kapitole o Palestrinovi jsme měli možnost pozorovat náznaky zvukomalby ve slavné mši *Missa Pappae Marcelli*. Palestrinovi však zatím nejde o vyvolání emoce. Soustředí se na požadavek na srozumitelnost textu, a to především využitím do té doby neobvyklých homorytmických postupů. Zvukomalba se objevuje spíše příležitostně. Daleko větší míru využití moderních postupů kompozice s ohledem na text pak můžeme nalézt v jeho zhudebnění textů *Písně písní*. Je zajímavé, že Palestrina se v předmluvě právě k tomuto dílu, které má k světské tematice daleko blíže než jakákoliv jiná jeho tvorba, veřejně omlouvá za to, že si dovilil napsat sbírku madrigalů. Píše, že se stydí, že se zařadil mezi autory, kteří se nechali omámit a zkazit těmito písněmi, a uzavírá svoje pokání tím, že si tentokrát vybral *Píseň písní*, která nezpochybnitelně vyjadřuje zázračnou Boží lásku k lidské duši.⁶³

Tato situace se zdá být poněkud paradoxní ve světle následujících informací. Není totiž náhoda, že jsou to zrovna tyto texty, které lákají mnoho autorů ke ztvárnění světským způsobem blízkým tvorbě madrigalové. *Píseň písní* se svým charakterem pohybuje na pomezí mezi světským a duchovním žánrem. Jde vlastně o sbírku židovských svatebních písní z různých dob, které jsou součástí hebrejské bible. Tyto básně jsou protkány milostnou tematikou, která velmi často obsahuje výrazný erotický náboj. Podle křesťanské teologie však popisuje *Píseň písní* alegoricky vztah Ježíše Krista a církve. Kombinace duchovního a zároveň erotického textu je pro skladatele lákavá, neboť nabízí ke ztvárnění širokou paletu emotivních a poetických obrazů v rámci mantinelů pravidel duchovní hudby.

Jedním z dalších autorů, který si texty *Písně písní* vybral ke zhudebnění, je Tomás Luis de Victoria (cca 1548 – 1611), jehož skladba *Nigra sum sed formosa* je plna zvukomalebných prostředků.

⁶³ ATLAS, A.W. *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400 – 1600*. New York : W. W. Norton, 1998. S. 592.

2.2.1.1 Tomás Luis de Victoria – *Nigra sum sed formosa*

Nigra sum sed formosa filia Jerusalem
Ideo dilexit me Rex et introduxit me in
cubiculum suum et dixit mihi:
surge amica mea... et veni.
Jam hiems transiit, imber abiit et recessit,
Flores apparuerunt in terra *nostra*, tempus
putationis advenit.

Snědá jsem, a přece půvabná dcera
jeruzalémská,
Proto si mne Král oblíbil a zavedl do mne do
svého lůžka a řekl mi
Vstaň, má přítelkyně, a pojď!
Hle, zima pominula, deště ustaly, jsou pryč.
Po zemi se objevují květy, nadešel čas sklizně

Ačkoli španělský skladatel, který působí velkou část svého života v Římě, Tomás Luis de Victoria, nikdy při kompozici nesáhne po světském textu, některé jeho skladby můžeme rozhodně s madrigaly té doby porovnávat. Kultura a estetika madrigalů zasahuje v druhé polovině 16. století celé dvě generace skladatelů a mezi nimi najdeme jen velmi výjimečně autory, kteří zůstanou vůči „afektovému“ vábení imunní. Victoria, povoláním i povahou španělský kněz, člověk zásadový a důsledný, jehož skladby počtem zdaleka nemohou konkurovat Lassovi či Palestrinovi, zůstává celý život věrný duchovní hudbě a zároveň staré vokální polyfonii. V jeho tvůrčím odkazu, podobně jako u Palestriny, najdeme nejvíce „světských“ prvků ve zhudebněných kapitol Písně písní. Šestihlasá kompozice *Nigra sum sed formosa* může posloužit jako dobrý příklad prorůstání světského způsobu kompozice do duchovních skladeb.

Zhudebnění je celkově poměrně dramatické, patrně ze světa madrigalu si Victoria vypůjčuje rychlé imitační nástupy, typické třeba pro Monteverdiho madrigaly. Ale i klíčová pohybová či dramatická slova zde mají zvukomalebné ztvárnění. Skladba začíná úvodním sdělením „nigra sum sed formosa filia Jerusalem“ („snědá jsem, a přece krásná dcera Jeruzaléma“), kdy jsou hlasy (pouze čtyři z šesti) vedeny homofonně. Následuje poměrně rychlá imitační pasáž „ideo dilexit me Rex“ („proto si mě Král oblíbil“), ve které se hlasy postupně kupí jeden na druhý, slovo „Rex“ („Král“) je navíc vrcholem melodie a nápadně se vynořuje ze změní hlasů. Pasáž „et introduxit me in cubiculum suum“ („a zavedl mě do své komnaty“) je pak realizována dvojitým provedením ve v podstatě homofonních trojhlasích, a to v nižších polohách, což navozuje pocit poníženosti, pokory. Polyfonně, ale stále v nižší poloze je

zkomponována melodie na text „et dixit mihi“ („a řekl mi“). Slovo „surge“ („vstaň“) náhle Victoria zhudebňuje rychlým stoupavým a těsně imitovaným pohybem ve všech šesti hlasech. Výzvu „et veni“ („a pojd“) pak nechává postupně gradovat k textové dvojtečce „veni, jam hiems transiit“ („pojd, již zima pominula“). Slova „imber abiit“ („deště ustaly“) jsou zhudebněna prudkým pohybem hlasů přes sebe směrem dolů, což nemůže být nic jiného než ilustrace lijáku a plískanice. Další text „et recessit“, tedy deště „jsou pryč“, komponuje Victoria jako rychlou kadenci. Následují „květy, které se objevují po zemi“ („flores apparuerunt in terra nostra“) ztvárněné lehkou taneční hudbou v homofonní sazbě. Konečně text „tempus putationis advenit“, tedy „čas sklizně nastal“, komponuje autor v poměrně rozsáhlé polyfonii směřující k závěrečné prodlevě a kadenci. Podložení textu je také spíše madrigalové, sylabické, tedy jedné slabice textu většinou odpovídá jedna nota, pokud používá Victoria melisma, má to spíše zvukomalebný význam, například opět ve slově „surge“ („vstaň“).

The image shows a musical score for a six-part vocal setting of the word "surge". The score is written on six staves, with the top five staves representing the voices and the bottom staff representing the basso continuo. The lyrics are: "mi - hi: sur - ge, sur - hi: sur - mi - hi: sur - ge di - xit mi - hi: sur - hi: sur - ge, sur -". The music features a prominent ascending figure in the word "surge", which is imitated by all six voices. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Notová ukázka 5: T. L. de Victoria - Nigra sum sed formosa, vzestupná figura na textu „surge“ („vstaň“)

Využitím madrigalového postupu afektů, odtahů a zdůraznění rétorických a rytmických figur dosahuje Victoria i ve sféře duchovní hudby efektu dramatičnosti a hudba se tak pro posluchače stává poutavější. Latentní třídobá schémata, excitovaná homofonie, rychlé rétorické figury, to vše si Victoria vypůjčil ze světa madrigalu a začaroval do sice duchovní, ale zároveň silně milostné či dokonce erotické skladby.

2.2.1.2 Josquin des Prez – El grillo

El grillo è buon cantore
Che tiene longo verso.
Dalle beve grillo canta.
Ma non fa come gli altri uccelli
Come li han cantato un poco,
Van de fatto in altro loco
Sempre el grillo sta pur saldo,
Quando la maggior el caldo
Alhor canta sol per amore.

Cvrček je skvělý zpěvák,
notu udrží dlouho
Napij se, směj se a zpívej, cvrčku.
Cvrček není jako ptáci,
kteří chvíli zazpívají
a pak odletí.
Cvrček zůstává na svém místě,
a když je největší horko,
zpívá o lásce.

Přesuňme se nyní od hudby duchovní k umělé hudbě světské, která není svázaná pravidly a normami církevních požadavků a poskytuje tak skladatelům daleko větší volnost v kompozici a umožňuje jim již v období před rozkvětem madrigalu vnést do skladeb lehčí rytmy taneční a lidové hudby a emocionální náboj. Josquin des Prez (1450 – 1521), skladatel vrcholné nizozemské polyfonie, píše jak hudbu duchovní, tak světskou. V jeho tvorbě již nalézáme propojení hudby s významem textu ve velké míře. Je však také mistrem imitační techniky a nebojí se ani velkého hlasového obsazení. Dnešnímu posluchači jen těžko srozumitelné 24hlasé *Qui habitat* je Josquinovými současníky považováno za vrchol skladatelského umění.⁶⁴ Na druhé straně se však Josquin vrací ke čtyřhlasým skladbám, v nichž je jeho hudba pochopitelná, nekomplikovaná, plná a především protkaná hluboce emotivním výrazem, přičemž však stále oplývá technickou vytříbeností.⁶⁵ Jako příklad jednodušší světské hudby v jeho tvorbě, v níž Josquin velmi zručně zachází s textem, nám poslouží lehká humorná skladbička ve formě frottoly *El grillo* (Cvrček). V literatuře se objevují spekulace, že si Josquin v této skladbě utahuje ze svého kolegy, milánského pěvce Carla Grilla.⁶⁶ Ať už se tato domněnka zakládá na pravdě či nikoliv, jde nesporně o jednu z nejhumornějších frottol, co kdy byla napsána.

⁶⁴ ČERNUŠÁK, G. *Dějiny evropské hudby*. 2. vyd. Praha : Panton, 1972. S. 70.

⁶⁵ NAVRÁTIL, M. *Dějiny hudby, Přehled evropských dějin hudby*. 2. vyd. Olomouc : Votobia, 2003. S. 61.

⁶⁶ ATLAS, A.W. *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400 – 1600*. New York : W. W. Norton, 1998. S. 592.

Josquin uvádí skladbu tak, jako by nejprve básník přednesl název díla homofonní kadencí na text „el grillo“ v dlouhých hodnotách. Následuje celý první verš „el grillo e buon cantore“ („cvrček je skvělý zpěvák“) komponovaný taktéž jako jednoduchá kadence, tentokrát však již v rychlejších čtvrt'ových hodnotách. Následující text „che tiene longo verso“ („notu udrží dlouho“) je skvělým příkladem zvukomalby, respektive slovomalby. Celá pasáž proběhne na jednom akordu a text je tu velmi ilustrativně znázorněn tak, že na první slabice slova „verso“, která zabírá několik taktů⁶⁷, nechává Josquin cantus i bas skutečně držet jeden dlouhý tón, zatímco alt a tenor imitačním způsobem několikrát opakují třítónovou stoupající figuru podtrženou tečkovaným rytmem, který navíc navozuje dojem cvrkání. Na poslední slabice se pak všechny hlasy setkávají na tónickém kvintakordu. Akustický dojem cvrkání cvrčka Josquin skvěle navozuje i v další části, kdy využívá dvojslabičnosti všech slov této fráze a rozverný text „dalle beve grillo canta“ („napij se, směj se a zpívej, cvrčku“) znázorňuje střídajícími se páry hlasů, kdy soprán a alt zazpívají vždy dvě čtvrt'ové noty v durové tercii a tenor s basem pak slovo opakují v kvintě. Všechny čtyři hlasy se pak spojí a v kadenci zopakují text v osminových hodnotách, poslední slovo „canta“ („zpívej“) je pak opět v hodnotách čtvrt'ových. První část skladby pak Josquin uzavírá přesným zopakováním úvodních taktů skladby až po slovo „cantore“. Následující textová pasáž si již neklade za cíl nápodobu cvrčkova zpěvu, ale je to pasáž vyprávěcí, která nese důležité sdělení. Zpívá se v ní, že „cvrček není jako ptáci, kteří chvíli zpívají a odletí, cvrček zůstává na svém místě“ a od předchozího oddílu se tato pasáž liší především tím, že namísto využití jednoduchých krátkých akordických kadencí bez melodické linky zde Josquin komponuje střídmy čtyřhlas, ve kterém je však již patrná výrazná melodie v cantu. Text končí slovy „quando la maggior e 'l caldo alhor canta sol per amore“ („a když je největší horko, zpívá cvrček o lásce“). Tuto část textu zhudebňuje Josquin jako sled opakujících se krátkých kadencí oddělených čtvrt'ovými pomlkami. Celá skladba je založena na jednoduché akordické struktuře a sylabické deklamací textu. Pouze poslední slovo „amore“ („láska“) je symbolicky zhudebněno lehce prokomponovaným ušlechtilým melismatem.

⁶⁷ Do taktů byla hudba rozdělena až později, mluvíme zde o nich především, aby si čtenář lépe představil délku fráze.

Na této humorné skladbičce pocházející z počátku 16. století jasně vidíme, že zvukomalba, tedy snaha o znázornění určitých mimohudebních jevů prostřednictvím hudebně výrazových prostředků, je v jednodušších formách světské hudby přítomna již o více než půl století dříve, než se o uplatnění tohoto principu vášnivě dohaduje florentská camerata, a sto let dělí tyto postupy od doby, kdy je Claudio Monteverdi dovede k dokonalosti.

Cantus
El gril - lo, el gril-lo e buon can - to - re, Che tie-ne lon-go

Altus
El gril - lo, el gril-lo e buon can - to - re, Che tie-ne lon-go

Tenor
El gril - lo, el gril-lo e buon can - to - re, Che tie-ne lon-go

Bassus
El gril - lo, el gril-lo e buon can - to - re, Che tie-ne lon-go

7
ver - so. Dal-le be-ve gril-lo

ver - so. Dal-le be-ve gril-lo

ver - so. Dal-le be-ve gril-lo

ver - so. Dal-le be-ve gril-lo

Notová ukázka 6: Josquin des Prez - El Grillo, úvodní část

2.2.1.3 Clement Janequin – Le chant des oyseaux

Specifickým způsobem, který v uhlazenější podobě o tři sta let později hojně uplatňují novoromantičtí skladatelé, pracuje s textem nejnámější francouzský renesanční skladatel Clement Janequin (1485 – 1558). Z pařížského chansonu, který vzniká ve Francii po roce 1530, vytváří tzv. programní chanson.⁶⁸ Jde také o způsob, jak vyjádřit hudbou nějaký mimohudební obsah, nicméně je to jiný druh práce s textem, než

⁶⁸ KOUBA, J. *ABC hudebních slohů – od raného středověku k W. A. Mozartovi*. 2. vyd. Praha : Supraphon, 1988. S. 66.

jak budeme později sledovat u Monteverdiho. Již několikrát jsme v této práci použili termíny „zvukomalba“ a „slovomalba“. V odborné literatuře jsou tyto pojmy často zahrnovány pod sjednocující termín „zvukomalba“, neboť slovomalba je vlastně její podkategorií. A ač je i v této práci užito většinou tohoto obecnějšího pojmu i v případech, kdy jde v podstatě o slovomalbu, je vhodné si význam těchto termínů alespoň vysvětlit. Jak již samotné termíny napovídají, zvukomalba se snaží o nápodobu zvuků, zatímco ve slovomalbě jde o nápodobu významu slov. Monteverdi tedy pracuje spíše se slovomalbou, jak si ukážeme v dalších částech této práce. Snaží se vyjádřit slovo, jeho obsah, význam, náladu a emoci v něm obsaženou. Na druhé straně Janequin pracuje daleko více se zvukomalbou v jejím užším slova smyslu, tedy využívá zvukomalebých efektů k vyjádření nějakého jevu či děje prostřednictvím imitace zvuků, například zvuků bitvy, tržiště, přírody apod.⁶⁹ Jako příklad můžeme uvést nejznámější z Janequinových skladeb *La Guerre* (Bitva) či *Le chant des oyseaux* (Zpěv ptáků).

Skladba *La Guerre* je vlastně něco jako hudební obraz bitvy vykreslený na ploše více než šestiminutového díla. Prostřednictvím množství zvukomalebých efektů Janequin posluchači zprostředkovává velmi živé obrazy bitvy. Touto skladbou o dvou částech, která začíná slovy „Escoutez tous gentils Gallois la victoire du noble roy François“ („Poslyšte francouzští gentlemani o vítězství velkého francouzského krále“), Janequin nejspíše oslavuje vítězství Francouzů pod vedením Františka I. v bitvě nad Švédy u Marignana v roce 1515. Na úvod skladatel předvede klasickou imitační technikou zpracovaný text, nicméně již v prvních taktech cítíme silnou zvukomalbu. Výzva „escoutez“ („slyšte“) je v každém hlase přednesena na jednom tónu a specifický tečkovaný rytmus ještě podporuje představu hlásných trumpet. Hned za úvodní frází Janequin rozehrává skutečné hudební divadlo. Napodobuje zvuky bubnů a trubek, posluchač se náhle ocitne uprostřed střelby, z níž se vynořují hlasy důrazně varující „poplach, poplach“. Čtyřdobý takt je vystřídán třidobým metrem, když text vyzývá muže, aby se shromáždili, ozbrojili a bojovali bok po boku. Ve změní hlasů, které v rychlých figurách nevelkého tónového rozsahu často komponovaných v jednoduchém kontrapunktu obratně napodobují všechny možné zvuky, se občas vynoří jemná imitační

⁶⁹ KOUBA, J. *ABC hudebních slohů – od raného středověku k W. A. Mozartovi*. 2. vyd. Praha : Supraphon, 1988. S. 71.

pasáž, nesoucí plnovýznamové textové sdělení. Je škoda, že nemáme čas na podrobný rozbor tohoto díla, a tak si čtenář může udělat lepší představu alespoň při poslechu ukázky na přiloženém CD.

Zmínili jsme také skladbu *Le chant des oyseaux* (Zpěv ptáků). Tento čtyřhlasý chanson o čtyřech slokách, které vyzývají k poslechu ptačího zpěvu v čase lásky, zdaleka nedosahuje složitosti, s jakou je propracována *La Guerre*, nicméně, nebo možná právě proto, na ní lze dobře ukázat Janequinovu práci se zvukomalbou. Zajímavé je, že všechny sloky jsou zhudebněny téměř stejně, pouze s drobnými rozdíly, plynoucími z různé deklamační potřeby textů. Jsou ukázkou klasické polyfonní techniky francouzského chansonu a zvukomalba se tu neuplatňuje, jak vyplývá už z faktu, že táž hudba je podložena čtyřikrát, pokaždé jinými slovy. Celkově má díky tomuto efektu hudba pravidelný strofický ráz. Zvukomalba přichází na řadu v druhé polovině každé sloky, kdy interpreti napodobují štěbetání a zpěv ptáků, přičemž text je zde realizován nesmyslnými slabikami, které rovněž připodobňují zvuky, které ptáci vydávají.

První sloka je výzvou k radosti, kterou nám přináší ptačí zpěv v máji, čase lásky. Samotné ptačí představení ztvárňuje autor důsledným kontrapunktem, nicméně melodické linky se mění ve zvukomalebné figury, které se kupí jedna přes druhou a vyvolávají tak dojem štěbetajícího ptactva. Tento dojem umocňuje volba nesmyslných slabik, jejichž jádrem jsou hlásky „f“, „r“ a „l“. V ptačím světě se pak ocitáme za zvuku textu „fa ri ra ri ron“ či „fe re ly ioly“ zhudebněného v rychlých hodnotách opakujících se figur. Ozývají se všechny možné ptačí druhy, Janequin často využívá pouze rychlé opakování slabik, jako „ter ter ter ter“, či „teo teo teo teo“ na jednom tónu. Objevuje se však i smysl dávající text jako „que dit tu“ („co říkáš“), který však, začarovaný opět do rychlých hodnot sestupné tercie, zní jako další ptačí povídání. Ve druhé a třetí sloce se Janequin dokonce pokouší napodobit hlas specifických ptačích druhů. Kos zpívá v podobě stoupající figury na slabikách „ty ty py ty“ nebo volá „chou chou“, kdy jednotlivé slabiky, opakované na jednom tónu čtvrt'ové hodnoty, jsou od sebe odděleny čtvrt'ovou pauzou. Slavík je velmi zručně znázorněn rychle se opakující slabikou „frian“ či „tu“ na jednom tónu. Představy úplné změti poletujícího a štěbetajícího ptactva pak Janequin dokreslí i využitím slabik bez samohlásek. Na dlouhé notě tak můžeme slyšet slabiky jako „vrrr“, trrr“ nebo „frrr“. Ve čtvrté sloce se pak zpívá o kukačce. Její „ku-

ku“ pak nemůže být znázorněno jinak, než sestupnou tercií, která se v různých polohách prolíná všemi hlasy.

Paleta slabik a zvuků je ve *Zpěvu ptáků* nesmírně pestrá. Snad jsme zde alespoň částečně ilustrovali její základnu. Clement Janequin je beze sporu mistrem zvukomalebného umění, nicméně se drží programní hudby a rozpracování techniky hudebního znázornění významu slov v barokním smyslu nechává jiným.

133

tar, tar, tar, tar, tar, tar, tar, tar, tar, trrr, oy, ty, oy,
 ty, tu - ri, tu - ri, ti - cun, ti - cun, fe - re - ly, fi, ti, trrr,
 ri, tu - ri, qui - bi, qui - bi, qui - bi, qui - la - ra, frrr, tar,
 - cy, huit, huit, huit, huit, tar, tar, tar, tar, tar,

135

ty, trrr, tu-ri, tu - ri, qrrr, tu - ri, tu - ri, qrrr, fi ti, fi
 oy, ty, oy, ty, trrr, tu-ri, tu-ri, vrrr, tu - ri, tu-ri, vrrr,
 tar, tar, tar, trrr, tu - ri, tu-ri, qrrr, qui - bi, qui-bi, vrrr, fi,
 trrr, tu - ri, tu-ri, qrrr, qu-bi, qui-bi, vrrr, fi-ti, fi-ti,

Notová ukázka 7: Clement Janequin - Le chant des oyseaux, úryvek

2.2.1.4 Orlando di Lasso – In hora ultima

In hora ultima peribunt omnia:
tuba, tibia et cythara,
jocus, risus, saltus,
cantus et discantus.

V poslední hodině všechno pomine:
nebudou hrát trubky, flétny ani harfy.
Zanikne humor, smích i tanec,
zpěv i harmonie.

Jedním z nejvýznamnějších autorů vrcholné renesance je vedle Palestriny Nizozemec působící většinu svého života v Mnichově, Orlando di Lasso (1521 – 1594). Lasso je mistrem motetu, výborně ovládá všechny techniky své doby. Píše jak duchovní, tak světskou hudbu. Texty přejímá nejen z Bible a liturgie, ale také z antiky a humanistické poezie. Melodicky vedené hlasy jsou vertikálně vyvažovány, čímž podobně jako Palestrina směřuje k melodicko-harmonickému slohu. Formu volí podle struktury a obsahu textu a vtiskává skladbám často velmi intenzivní výraz.⁷⁰

Šestihlasý motet *In hora ultima*, vydaný v roce 1604, je dokonalým příkladem hudebního vyjádření celkové nálady různých částí textu, významu jednotlivých slov, stejně jako čistě zvukomalebného připodobnění zvuku hudebních nástrojů. Text skladby mluví o konci světa a připomíná různé příjemné věci, které skončí společně s ním. Úvodní fráze „in hora ultima“ („v poslední hodině“) je realizována polyfonní imitační technikou v dlouhých hodnotách. Napětí dosahuje Lasso použitím kvintových a kvartových skoků ve všech hlasech na slově „hora“ („hodina“). Slovo „ultima“ („poslední“) je pak v cantu (vrchním hlase) znázorněno tečkovaným rytmem na jednom tónu, což vyvolává dojem hlásné trouby, která zvěstuje konec světa, a tento dojem je ještě posílen tak, že s tímto zvoláním přichází cantus jako poslední ze všech hlasů. Tato textová fráze je zopakována ještě dvakrát, přičemž třetí provedení je volným opakováním prvního. Následuje druhá fráze „peribunt omnia“ („vše zanikne“) je vedena v podstatě homorytmicky, pouze sextus začíná o dobu později, než ostatní hlasy. Mění se tempo i výraz skladby. Takt se o polovinu zkracuje, půlové hodnoty nahrazují čtvrt'ové. Fráze je ve stejném provedení zopakována dvakrát, a tak je její význam podtržen. Dramatickou funkci má také sestupný oktávový skok v sextu na slově „omnia“ („vše“). Technikou jednoduchého kontrapunktu je pak komponována další část

⁷⁰ SCHNIERER, M. *Dějiny hudby*. 4. vyd. Brno : JAMU, 2007. S. 50.

hudební nástroje a lidské činnosti, je zhudebněna veselými rytmicko-melodickými figurami, které i přes vážnost celkového obsahu sdělení vykreslují obecně pozitivní a radostný charakter těchto atributů lidské zábavy. Lasso ve svém motetu mistrně využívá svých technických dovedností, které v kombinaci s neuvěřitelně pestrým použitím zvukomalby vytváří naprosto dokonalý hudební celek. Ač duchovní motet, technika kompozice je v mnohých aspektech poplatná daleko spíše světskému madrigalu. Je to logika Lassoova hudebního uvažování. Duchovní a vážné textové motivy zhudebňuje ušlechtilou polyfonií a technikou imitace, světské prvky textu pak moderními technikami madrigalovými.

2.2.1.5 John Farmer – Fair Phyllis I Saw

Fair Phyllis I saw sitting all alone	Viděl jsem krásnou Phyllis
feeding her flock near to the mountainside.	jak pase své stádo na úpatí hory.
The shepherds knew not whither she was gone,	Ani pastýři nevěděli, kam se náhle poděla.
But after her lover Amyntas hied.	Amyntas, její milý, se ji vydal hledat,
Up and down he wandered whilst she was	Putoval přes hory i dolů
missing;	hledaje ztracenou lásku,
When he found her, O then they fell a kissing.	a když ji našel, hned ji políbil.

Anglie za vlády královny Alžběty prožívá společenský politický i kulturní rozkvět. Působí zde William Shakespeare a anglické drama zaujímá přední místo ve světové dramatické literatuře. Anglická hudba 16. století je stále na základě mohutné tradice nejvíce ovlivněna lidovými melodiemi, které jsou variačně zpracovávány.⁷¹ Kompoziční technika v duchovní tvorbě je pak podobná té nizozemské. Světská hudba však hledá inspiraci v lehkém zpěvném projevu italského madrigalu. Ten se do Anglie pomalu rozšiřuje až ve třetí čtvrtině 16. století. Skladatelé nejprve podkládají italskou hudbu anglickými texty, poté se snaží italský styl napodobit a nakonec se zrodí svébytná anglická obdoba madrigalu, která tento žánr naplňuje novým duchem poplatným anglickému jazyku a tradici lidové písně. V anglickém madrigalu je

⁷¹ SZABOLCSI, B. *Dějiny hudby*. 1. vyd. Bratislava : Štátne hudobné nakladateľstvo, 1962. S. 160.

zobrazen typický národní charakter, souznění s přírodou, láska k životu i lehký anglický humor.⁷²

Největšího rozmachu se anglická madrigalová tvorba dočká na přelomu 16. a 17. století ve skladbách známých autorů, jakými jsou William Byrd, Thomas Morley či John Dowland. Vliv lidové písně činí jejich tvorbu méně komplikovanou, posluchač cítí z anglických madrigalů lehkost a hravost, mnoho skladeb je protkáno typickým anglickým „falala“. Zvukomalba je přirozeným vyjádřením textové stránky.

Představme si nyní známou a oblíbenou skladbu již ne tak známého autora. John Farmer (cca 1570 – 1601) umírá v mladém věku a tak za sebou zanechává pouze jednu madrigalovou sbírku. Jeho skladba *Fair Phyllis I Saw* je však dodnes součástí repertoáru mnoha sborů po celém světě.

Lyrický text skladby mluví o krásné pastýřce Phyllis, která byla viděna se svým stádem u hory. Pastýři však nevěděli, kam se poděla. Její milenec ji hledal, putoval přes hory a dolů, a když ji nakonec našel, začali se líbat. Farmer v této čtyřhlasé skladbičce pracuje s různými hudebními prvky pro vyjádření obsahu textu. Hned v úvodní frázi nacházíme číselnou symboliku. Text „fair Phyllis I saw sitting all alone“ („viděl jsem krásnou Phyllis sedět samotnou“) je provedena pouze jedním sólovým hlasem. Naopak přítomnost stáda v textu „feeding her flock near to the mountain side“ („pásla své stádo na úpatí hory“) je evokována homofonním vedením všech hlasů v jednoduché kadenci. Těsná imitace na textu „the sheperds knew not whither she was gone“ („pastýři nevěděli, kam se poděla“) vyvolává pocit vzrušení, zvědavosti. Když pak milenec Amyntas Phyllis hledá („but after her lover Amyntas hied“), hlasy jako by pronásledovaly jeden druhý, opět za použité těsné imitační techniky. Čisté slovomalby pak Farmer využívá na textu „up and down he wandered“ („putoval přes hory a dolů“, doslova „nahoru a dolů“). Rychlý pohyb not ze shora dolů se míhá všemi hlasy a posluchač má před sebou velmi sugestivní hudební scénu, ve které Amyntas běhá nahoru a dolů po kopcích, aby konečně našel svou Phyllis. Text „whilst she was missing“ („zatímco byla ztracená“) je pak opět v rámci číselné symboliky přednesen ve dvou po sobě jdoucích dvojhlasích. Zbývající dva hlasy pak v interpretaci této věty „chybí“ (též význam anglického slova „miss“). Proud hudby se konečně uklidní na

⁷² ČERNUŠÁK, G. *Dějiny evropské hudby*. 2. vyd. Praha : Panton, 1972. S 84.

slovech „when he found her“ („až ji našel“). Závěrečný „happy end“, kdy se milenci konečně shledají a začnou se líbat („and then they fell a-kissing“) je pak komponován jako lehká třídobá taneční hudba a samo opakované slovo „kissing“ („líbání“) je zvýrazněno rychlejším třídobým metrem v polovičních hodnotách.

Jak je vidět, zvukomalba a práce s textem je přirozenou stránkou světské hudby. Je tedy logické, že tento prvek, přítomný v hudbě již daleko dříve než se o něj začali zajímat teoretici, musel být jednoho dne objeven, pojmenován a uchopen jako zásadní formotvorná hodnota.

The image shows a musical score for the song "Fair Phyllis I Saw Sitting All Alone" by John Farmer. The score is in 3/4 time and features four vocal parts: Cantus, Altus, Tenor, and Bassus. The lyrics are: "Fair Phyl-lis I saw sit-ting all a-lone, Feed-ing her flock near to the mount-ain-side. Fair -side The shep-herds knew not, they to the mount-ain-side. -side The shep-herds to the mount-ain-side. -side". The score includes first and second endings for the final phrase.

Notová ukázka 9: John Farmer - Fair Phyllis I Saw Sitting All Alone, úvodní část

3 ŽIVOT A DÍLO CLAUDIA MONTEVERDIHO⁷³

Nyní se již orientujeme v hudebním prostředí, ve kterém Claudio Monteverdi vyrůstá a tvoří, seznámili jsme se s některými jeho předchůdci i současníky. Je tedy na čase nahlédnout také do Monteverdiho životopisu a dokreslit tak obraz umělce, z jehož pera pochází zásadní díla hudební historie.

3.1 Cremona

Claudio Monteverdi, celým jménem Claudio Zuan Antonio Monteverdi, se narodil roku 1567 v italské Cremoně. Jeho otec byl uznávaným lékařem, o matce mnoho informací nemáme. Z Monteverdiho čtyř sourozenců bychom si měli uvést alespoň jméno bratra Giulia Cesara, hudebníka, který byl zároveň mnoho let Claudiovým pomocníkem ve službách na gonzagovském dvoře.

V Cremoně zůstává Monteverdi až do svých 23 let. Dostává se mu hudebního vzdělání u Marc' Antonia Ingegneriho, skladatele, který byl žákem Vincenza Ruffa a Cipriana de Rore. Vzhledem k jeho snaze o čistou palestrinovskou symetrii a proporcionalitu ve vokální polyfonii, je Ingegneri často označován za příslušníka římské školy. U něho se Monteverdi seznamuje s vytříbenou technikou vrcholné frankovlámské polyfonie, ale také je ovlivněn Ingegneriovým zájmem o netradiční vedení hlasů a harmonickou smělost, kterou si Ingegneri přináší především od svého učitele Cipriana de Rore, skladatele, jenž psal především madrigaly a využíval v nich odvážné harmonické a chromatické postupy. Ve svých prvních tiskem vydaných skladbách *Cantiunculae sacrae* (1582), *Madrigali spiritualit* (1583) a *Canzonette a tre voci* (1584), kterými se přihlásil k tvorbě světské hudby, se Monteverdi hrdě podepisuje jako Ingegneriho žák. Ač vyškolen v přísném nizozemském stylu, který se nejvíce uplatňuje v hudbě duchovní, tíhne Monteverdi od počátku své tvorby daleko více k hudbě světské, která ho láká svou lehkostí a škálou kompozičních a stylových možností, které skýtá. Monteverdiho přitahují pestré formy italské lidové hudby, písní i tanců, jejichž melodičnost a rytmičnost později obratně skloubí s nizozemským polyfonním stylem kompozice. Ještě v Cremoně komponuje mladý skladatel své první dvě knihy světských

⁷³ KAČIC, L. *Dějiny hudby. III., Baroko*. 1. vyd. Praha : Ikar, 2009. S. 59 – 91.

SCHÖNBERG, H.C. *Životy velkých skladatelů*. 1. vyd. Praha : BB art, 2006. S. 23 – 39.

ŠTĚDRŮN, M. *Claudio Monteverdi génius opery*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1985. S. 17 – 35.

madrigalů, které jsou publikovány v letech 1587 a 1590. Druhou knihu madrigalů Monteverdi věnuje prezidentovi milánského senátu Jacomu Riccardimu a doufá, že se tak snáze dostane na místo kapelníka, které se uvolnilo v milánském dómě po Pietru Ponziovi. Ani věnování madrigalové sbírky mu však úspěch nepřinese, a tak osud přivede Monteverdiho na dvůr mantovského vévody Vincenza I., kde je v roce 1590 nejprve zaměstnán jako violista („suonatore di Vivuola“).

3.2 Mantova

Na mantovském dvoře se Monteverdi setkává s řadou vynikajících hudebníků, jakými jsou například Giovanni Gastoldi, Giaches de Wert, Benedetto Pallavicino, Lodovico Grossi da Viadana či Salamone Rossi. Od svých starších kolegů, zejména pak od Werta, který má rozsáhlé zkušenosti s madrigalovou tvorbou, jež Monteverdiho okouzluje, se může učit a zároveň pracuje na svém vlastním stylu.

Monteverdi se v Mantově dobře uvedl a v roce 1592 vydává tiskem další, již třetí knihu madrigalů. V roce 1594 pak získává v kapele titul „cantore“, tedy zpěvák. V roce 1595 se Monteverdi žení. Jeho ženou se stává zpěvačka ve službách mantovského dvora, Claudia Cattaneo. Z velmi šťastného manželství se narodí dva synové, z nichž první, Francesco, působí za dob největší slávy svého otce jako tenorista v kapele chrámu sv. Marka v Benátkách. Druhý syn Massimiliano, se stane lékařem. Jeho zatčení inkvizicí v roce 1627 přineslo otcí mnoho starostí. Claudiovi se nakonec podařilo syna osvobodit, o dalším Massimilianově životě však nemáme žádné informace.

V letech 1595 až 1599 doprovází Monteverdi spolu s částí mantovské kapely svého pána na jeho diplomatických cestách. Navštíví tak Innsbruck, Linec, Vídeň a samozřejmě i sídelní město císaře Rudolfa II., Prahu. V roce 1599 pak se svým mecenášem podniká cestu do Flander. Cestování má pro mladého umělce v době počínajícího tvůrčího růstu velký význam, neboť na svých cestách může lépe zažít atmosféru hudebního ovzduší různých míst a čerpat tak inspiraci z tvorby mistrů na jejich domácí půdě, stejně jako objevuje pestrou škálu lidové tvorby. Právě na cestě do Flander tak Monteverdi důkladně poznává francouzskou, vlámskou a nizozemskou hudbu, kombinací jejichž technik s novými postupy se v jeho tvorbě tříbí osobitý styl zralého autora poplatného tradici, ale zároveň uplatňujícího novátorské přístupy.

Postupné hledání a vyzrávání Monteverdiho stylu je nejvíce cítit ve třetí, čtvrté a páté knize madrigalů.

Po smrti „maestra di cappella“ Giachese de Werta v roce 1596 usiluje Monteverdi o jeho místo, které však dostává jeho konkurent a velký rival Benedetto Pallavicino. Když Pallavicino v roce 1601 umírá, píše Monteverdi, který netrpělivě čeká na své povýšení, dopis vévodovi Gonzagovi, ve kterém připomíná své služby dvoru a domáhá se konečně místa „maestra di cappella“. Vévoda Vincenzo uznává Monteverdiho zásluhy a udílí mu titul „maestro della musica“, což z Monteverdiho dělá člověka pověřeného řízením veškeré hudební produkce na mantovském dvoře.

Podle dnešních měřítek by se zdálo, že lukrativní místo zajistí Monteverdimu slušný příjem a vysokou životní úroveň. Pravda je však taková, že práce je mnoho a mzda malá. Monteverdi si také v dopisech vévodovi na tuto situaci poměrně často stěžuje. Je tak vytížen kompozicí a řízením hudebních produkcí na objednávku dvora, že se mu nedostává času na vlastní práci. Jeho další, již čtvrtá kniha madrigalů vychází až jedenáct let po té předchozí, v roce 1603. V té době se již Monteverdi začíná zajímat o oblast doprovázené monodie. Seznamuje se s prací florentské cameraty a využívá ve své další tvorbě prvky ve florentském prostředí vyzkoušené. A ač jsou pokusy Cameraty postaveny na iluzorním základě podoby antického dramatu, se kterým toho pravděpodobně mají málo společného, a ač její členové nedokážou uspokojivě dovést principy doprovázené monodie až k podobě skutečného dramatu, nemůže být pochyb o tom, že měla zásadní vliv na vývoj Monteverdiho hudebního jazyka, který se stal základem nového hudebního myšlení.

Monteverdi se tak v prvním desetiletí 17. století postupně odklání od starého stylu, který v předmluvě ke své páté knize madrigalů z roku 1605 sám nazývá „prima prattica“ a jenž je reprezentován především nizozemskou formou vokální polyfonie a modálním myšlením. Nový styl „seconda prattica“ pak směřuje spíše k harmonickému pojetí doprovázené monodie. Vyvrcholením této cesty k novému stylu je pak opera *Orfeo*, která má premiéru v roce 1609, a duchovní cyklus *Vespro della beata Vergine* z roku 1610. Zmínit se musíme i o dvou dramatických dílech, která Monteverdi představuje v rámci zásnub Francesca Gonzagy se savojskou infantkou Margaretou v roce 1608. První je tragická opera *L'Arianna*, z níž se dochoval pouze Ariannin nářek, známý především v podobě pětihlasého madrigalu, do jehož podoby ho Monteverdi

později překomponuje. V tomto díle skladatel dovádí k vrcholu florentskou recitativní techniku a objevuje princip lamenta, kde dokonale využívá melodických a harmonických složek hudby pro vyjádření textu. Druhým dílem je pak *Ballo dell' Ingrate* (Tanec nehodných), ve kterém Monteverdi navazuje na své kompoziční postupy z Orfea. Obě díla jsou podložena texty současného básníka Ottavia Rinucciniho.

Monteverdiho nové pojetí kompozice je v hudebním světě leckdy přijímáno s velkým nadšením. Jeho skladby se ještě před vydáním v množství opisů šíří celou Itálií. Přesto se samozřejmě najdou kritici, kteří v něm vidí ohrožení starých osvědčených principů, o kterých jsou přesvědčeni, že jsou jediné správné. Nejvýbojněji proti Monteverdimu vystupuje italský skladatel a teoretik Giovanni Maria Artusi. Ve svém spisu *Delle imperfettione della musica moderna* (O nedokonalostech moderní hudby) napadá Monteverdiho kvůli nerespektování dosavadních kontrapunktických pravidel a snaží se dokázat neopodstatněnost nové orientace. Nejvíce je pobouřen využitím volných nástupů disonancí, které musely být podle starých pravidel pečlivě připraveny a náležitě rozvedeny, kritizuje netradiční vedení hlasů i rytmické postupy v Monteverdiho skladbách, které však v té době ještě nejsou publikovány. Monteverdiho reakce na Artusioho kritiku se bohužel nezachovaly a jejich fragmenty jsou známy pouze z neúplných citátů v Artusioho dalších polemických spisech. Obhajobu stylu „seconda prattica“ však Monteverdi zahrne do předmluvy ke své páté knize madrigalů, ve které, stejně jako v knize čtvrté, směle vydává kritizované madrigaly, a vysvětluje, že netvoří na základě nějakých estetických zákonů, nýbrž že základním zákonem pro uměleckou tvorbu je pravda. Odtud Monteverdiho známý citát: „A věřte, že moderní skladatel tvoří na základě pravdy“⁷⁴. V polemice s Artusim Monteverdiho podpoří i jeho bratr Giulio Cesare v doslovu Claudiovy sbírky *Scherzi musicali*, kterou vydává v roce 1607.

Do Monteverdiho života zasáhne v době jeho uměleckého rozkvětu tragická událost, když taktéž v roce 1607 umírá jeho žena. Možná má i tato událost vliv na způsob, jakým dokáže v *Orfeovi*, kterého právě komponuje, vyjádřit hloubku žalu ze ztráty milované osoby. Po smrti manželky zůstává Monteverdi až do konce svého života vdovcem. Kromě tohoto trápení v osobním životě je Monteverdi také vyčerpan

⁷⁴ ŠTĚDRŮŇ, M. *Claudio Monteverdi génius opery*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1985. S. 17.

z velkého objemu práce na mantovském dvoře a souží ho nedostatek peněz. Píše opět svému mecenáši: „*Žádám Vaši Výsost, aby mne pro lásku boží nezahrnovala takovým množstvím práce najednou, anebo mi na ni poskytla více času, jinak bude můj život předčasně zkrácen místo toho, abych byl schopen Vaši Výsosti sloužit dlouho i starat se o své ubohé děti.*“⁷⁵ Požadavky dvora na množství skladeb, které musí zkomponovat v krátkém čase, také Monteverdimu brání skládat v duchu toho, co považuje za nejdůležitější. „*Jestliže jsem nucen psát mnoho hudby v krátké lhůtě, budu muset na papír vrhat jen jednu notu za druhou místo toho, abych se snažil zachytit ducha textu.*“⁷⁶ Monteverdi dokonce na nějaký čas z Mantovy odchází zpět do Cremony. Nakonec se ale opět vrací.

3.3 Benátky

Přelom ve skladatelově životě nastává v roce 1612, kdy umírá Vincenzo I. Gonzaga i jeho žena, a jejich syn Francesco Monteverdiho i jeho bratra propouští z gonzagovských služeb. Monteverdi se rok potýká s trýznivou finanční situací v domovské Cremoně. Štěstí se na něj však konečně usměje v roce 1613, kdy v Benátkách umírá „maestro di cappella“ chrámu sv. Marka, a Monteverdi je vybrán jako jeho nástupce. Nová funkce s sebou nese i nutnost komponovat duchovní díla ve velkém. Během třiceti let v Benátkách tak Monteverdi píše řadu mší a motet, při jejichž kompozici se často navrácí k sevřenější vokální polyfonii ve stylu „prima prattica“, prvky moderního způsobu kompozice však postupně prorůstají i zde a Monteverdi dokonce píše sólová moteta či žalmy doprovázené skupinou basových nástrojů. Jak ve světské, tak v duchovní tvorbě se Monteverdi ukáže jako mistr syntézy.

Počínaje šestou knihou madrigalů, která je vydána v roce 1614, je Monteverdiho hudba již zcela zakořeněna v oblasti „seconda prattica“. Postupně se zmenšuje hlasové obsazení madrigalů, samozřejmý je instrumentální doprovod, stoupají nároky na virtuositu interpretů. Hudbě dominuje harmonie, tonální cítění a monodický projev. Italské dvory, které Monteverdimu zadávají další a další objednávky, mají zásluhu na tom, že v množství práce, kterou je zavalen v chrámu sv. Marka, nezapomene na tvorbu světskou. Bohužel se velká část jeho oper a baletů nedochovala.

⁷⁵ SCHÖNBERG, H.C. *Životy velkých skladatelů*. 1. vyd. Praha : BB art, 2006. S. 30.

⁷⁶ SCHÖNBERG, H.C. *Životy velkých skladatelů*. 1. vyd. Praha : BB art, 2006. S. 30.

Z těch, které máme dnes k dispozici, uveďme například ballo *Tirsi e Clori*, výjimečné kombinací recitativního florentského projevu a vlivu taneční symetrie přenesené z madrigalů, frottol a villanel do operního prostředí. Dílo *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, které je součástí osmé knihy madrigalů, je pak příkladem toho, co Monteverdi nazývá „stile concitato“ (vzrušený styl), spojující milostnou a válečnou tematiku. V roce 1619 vychází sedmá kniha madrigalů a poslední, osmou, pak o devatenáct let později, v roce 1638, píše Monteverdi již jako autor dokonalé stylové syntézy, jehož technika je vyvráceným výsledkem mnohaletého kompozičního růstu.

Ani v posledních patnácti letech života, kdy již Monteverdiho dohání stáří, neutichá jeho tvůrčí činnost. Nešťastné okolnosti, jakými jsou útrapy jeho syna Massimilliana s inkvizicí, dobytí Benátek habsburským vojskem a následně propuknutí moru ve městě, dovedou Monteverdiho ke změně v osobním životě, a tak v roce 1632 vstupuje do duchovního stavu a přijímá titul „reverend“. Ve třicátých letech pracuje Monteverdi na hudebně teoretickém díle, v němž chce shromáždit všechny své poznatky a zkušenosti se stylem „seconda prattica“. Z tohoto díla se však zachovalo pouze pár fragmentů. Představu o posunu v Monteverdiho teoretickém myšlení si tak můžeme udělat pouze z předmluvy k osmé knize madrigalů.

Na konci 30. let 17. století zažívá velké rozmachu opera, jenž se ze dvorů ve velkém dostává na divadelní scénu. Staví se nová operní divadla a opera se stává záležitostí veřejnosti. V tomto období píše Monteverdi čtyři opery pro čtyři různá benátská operní divadla. Dochovaly se pouze dvě. *Il ritorno d'Ulisse in patria* a *L'Incoronazione di Poppea*.

Krátce před smrtí navštíví Monteverdi svou rodnou Cremonu a umírá na vrcholu slávy v roce 1643 a zanechává po sobě hudební dědictví epochálního rozsahu.

4 MADRIGALOVÁ TVORBA

Monteverdi vydává během svého života osm knih světských madrigalů. První z těchto sbírek vychází již v roce 1587, tedy ve skladatelových dvaceti letech. Poslední pak více než o padesát let později, v roce 1639. Posloucháme-li skladby jednotlivých knih v chronologickém sledu, stáváme se svědky nevídaného hudebního vývoje v Monteverdiho tvorbě. Zatímco první dvě knihy jsou zpracovány ještě v duchu polymelodického stylu a dodržování přísných kontrapunktických pravidel, od třetí knihy můžeme pozorovat, jak skladatel pomalu nechává do svých děl prosakovat nové prvky. Začíná se zlehka uvolňovat forma, čistě horizontální kompozici projasňuje harmonické cítění, kontrapunkt je utlačován syrrytmičkou homofonií a monodickými principy, disonance se vymykají striktním palestrinovským pravidlům.

Vývoj v oblasti kompoziční techniky jde pak ruku v ruce se způsobem, jakým Monteverdi zachází s textem. Na počátku své tvorby hledá hudební vyjádření jednotlivých slov a spíše pracuje se zvukomalbou, aby tu a tam nějakou frázi zvýraznil. Snaží se v rámci polyfonické struktury zachytit jednotlivé odstíny nálad poetických textů. Postupné rozšiřování hranic v kompozičním myšlení přináší do Monteverdiho díla dramatický prvek, který je přednášen na stále větších plochách. V jeho práci se začnou objevovat určité stereotypní postupy, které bude rozvíjet a naplno je využije zejména v opeře. Čím dál víc jde o vykreslení charakteru a vnitřního stavu myslí jednotlivých postav, než pouze o vystižení jemných náladových odstínů veršů a slov. Skladby se stávají subjektivním vyjádřením lidského nitra a v Monteverdiho tvorbě se v souladu s tím prosazuje monodický přístup ke kompozici. V recitativních sólových pasážích podpořených nástroji pak již Monteverdi využívá k vyjádření těch nejhlubších emocí a hnutí myslí pestré škály hudebně výrazových prostředků. Ve skladbách se ozývají nářky, zvolání a vzdechy. Nejsou to už jen zvukomalebné figury, co charakterizuje slova a věty. Kromě práce se sazbou, rytmem či disonancemi hraje stále větší roli i obsazení, poloha a barva hlasů, způsob, jakým jsou doprovázeny nástroji. Z madrigalu jako pětihlasé polyfonní formy komponované komplikovanou horizontální imitační technikou se stává dramatický útvar směřující svým charakterem k opernímu žánru.

Všimněme si i toho, jaké texty si Monteverdi v jednotlivých obdobích své práce vybírá. Ušlechtilá a emocemi protkaná milostná a pastorální poezie stále obdivovaného Francesca Petrarky, či Monteverdiho současníků Torquata Tassa a G. B. Guariniho poskytuje dost místa pro silné vyjádření afektu. Přesto se však Monteverdi nechává v pozdějších dílech strhnout proudem manýristické poezie, která se do velké míry shoduje s jeho koncepcí přinášet neobvyklé a zvláštní, omračovat a uchvacovat. V posledních třech madrigalových knihách tak najdeme převahu textů z pera krále manýrismu Gaimbattisty Marina. I povaha textů se v detailech mění. Poetickou milostnou tematiku postupně opeřují lehce erotické náměty, následně se přidává i tematika válečná, na jejímž propojení s tou milostnou dokonce Monteverdi vystaví nový styl, který pojmenovává „stile concitato“ (vzrušený styl), pro nějž jsou charakteristické opakované fanfárové postupy.⁷⁷

Pokud tedy sledujeme vývoj Monteverdiho madrigalových kompozic, ve zmenšeném měřítku vidíme vývoj hudby své doby jako takové. Když otevřeme současně první a osmou knihu madrigalů, spatříme uvnitř jedné hudební formy obrovské stylové a kompoziční rozdíly.

Jako příklad Monteverdiho rané madrigalové tvorby nám může posloužit madrigal, který skladatel vložil do záhlaví druhé knihy v roce 1590, *Non si levav' ancor l'alba novella*.

⁷⁷ ŠTĚDRŮ, M. *Claudio Monteverdi génius opery*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1985. S. 42.

4.1 Druhá kniha madrigalů - Non si levav' ancor l'alba novella (1590)

Non si levav' ancor l'alba novella
né spiegavan le piume
gl'augelli al novo lume,
ma fiammeggiava l'amorosa stella,
quand' i duo vaghi e leggiadrett' amanti,
ch' una felice notte aggiuns' insieme,
com' acanto si volg' in vari giri,
divise il novo raggio e i dolci pianti
nell' accoglienz' estreme
mescolavan con baci e con sospiri
mille ardenti pensier, mille desiri.
Mille voglie non paghe
in quelle luci vaghe,
scopria quest' alma innamorata e quella.

Nezrodil se ještě nový úsvit
a ptáci nečechrali
svá pírka v ranním světle.
Ještě svítila hvězda milenců,
když dva mladé a bezstarostné láskou,
spojence šťastné noci,
stočené do sebe jako akátový list
rozdělil první paprsek světla.
Sladké slzy v poslední objetí
mísily se s polibky a vzdechy.
Tisíce palčivých myšlenek,
tisícero pokušení a touhy, které se už nesplní.
To vše vypsala dvě milující srdce
do protnuvších se pohledů.

Text této lyrické milostné básně napsal Torquato Tasso. Verše popisují dva mladé krásné milence, kteří se za úsvitu probouzí po společně strávené noci. Básník sleduje jejich emoce a tužby a komentuje fakt, že jejich loučení bolí „tak, jako když odtrhneš duši od těla“. A pak říká, že slunce už stálo vysoko na nebi a ti dva se stále ještě nemohli rozloučit.

Monteverdi píše tento madrigal v době, kdy je čerstvě zamilován do své ženy, Claudii Cattaneo, a jeho krásná kompozice tomu odpovídá. Úvod textu shodný s názvem skladby v překladu zní: „nezrodil se ještě nový úsvit“. Přibývající svítání je zhudebněn oktávovou stoupající melodií, která je provedena imitačně ve všech hlasech kromě basu. Již zde je uplatněn pro Monteverdiho typický postup dvou hlasů v paralelních terciích za doprovodu třetího hlasu v dlouhých hodnotách. Zvukomalbu pak skladatel uplatňuje i v další části textu „nespiegavan le piume gl'augeli al novo lume“ („a ptáci neroztáhli svá křídla v ranním světle“). Roztažení ptačích křídel znázorní Monteverdi rychlým rozpínavým pohybem, který nejenže zní jako rozpráhnutí, ale i opticky na papíře vypadá jako ptačí křídlo. Figury postupně stoupají, aby dovedli melodii k vrcholu na textu „gl'augeli al novo lume“ („ptáci v ranním světle“) a posluchači tak tato část evokuje obraz slunce, které konečně vystoupalo na oblohu.

13

Ne spie - ga - - van - - - le piu - me

cor, ne - spie - ga - - van le piu -

la, Ne spie - ga - - van le piu - me, Gl'au - gel - li al no - vo lu -

ga - - - van - - - le piu - me Gl'au - gel - li al no - vo

Ne spie - ga - - - van - - - le

Notová ukázka 10: Claudio Monteverdi – Non si levav' ancor l'alba novella, roztažení ptačích křídel

V dalším textu „ma fiammeggiava l'amorosa stella“ („ještě svítila (žhnula) hvězda milenců“) pokračuje Monteverdi s imitací. Slovo „fiamma“ („oheň“) píše ve vyšších hlasových polohách, které lidský hlas rozpalují a napínají, a navíc ho zvýrazní tečkovaným rytmem. Číselnou symboliku využívá Monteverdi ve větě „quand' i duo vaghi e leggiadrett' amanti,“ („když dva mladé a bezstarostné láskou“), kterou homorytmicky uvede pouze dvojice hlasů (cantus a quintus). Slova „ch'una felice note aggiunse in sieme“ („které spojila dohromady šťastná noc“) jsou bez přípravy převedena do třídobého rytmu. Třídobý takt byl v té době považován za taneční, lehčí či milostnější rytmus. Zde může sloužit také jako ilustrace rytmu milostného aktu. Následně se skladby opět vrací do čtyřdobého metra a text „com'acanto si volg'in vari giri“ („stočené do sebe jako akátový list“) Monteverdi zhudebňuje protipohybem ve dvojicích hlasů, které se spolu „proplétají“. Význam slova „giro“ („kruh“) je podtržen kruhovým pohybem, jakýmsi druhem obalu. Text „divise il novo raggio“ („rozdělil první paprsek světla“) probíhá v půlových hodnotách v kvartových a terciových postupech, přičemž quintus se pohybuje synkopicky na lehkých dobách a energicky tak „dělí“ tóny ostatních hlasů. Na textu „e i dolci pianti“ („sladké slzy“) se hudba uklidní a melodie melancholicky klesá, aby se ve stejném klidu ještě vzdmula v „posledním objetí“ („nell'accoglienz'estreme“) a opět sestoupila dolů k zemi, kde spolu stále leží milenci, kteří se nechtějí rozloučit. Novou energii cítíme s textem „mescolavan con baci e con sospiri“ („mísily se s polibky a vzdechy“), kdy se po delší klidné části v půlových

a celých hodnotách opět objevují noty čtvrt'ových hodnot. „Vzdechy“ („sospiri“) navíc připouštějí použití figury „sospirans“ (vzdychající), kdy jsou slabiky odděleny či odlehčeny, aby ilustrovaly vzdychání. Závěrečné verše skladby „Mille ardenti pensier, mille desiri, mille voglie non paghe in quelle luci vaghe scopria quest'alma innamorata e quella“ („Tisíce palčivých myšlenek, tisícero pokušení a touhy, které se už nesplní. To vše vypsala dvě milující srdce do protnuvších se pohledů“) jsou zhudebněny energickou imitací, která je zobrazením vášnivé lásky. Pouze na posledním z veršů se Monteverdi vrací k úvodnímu motivu skladby a jeho zpracování, které již nemá vzhledem k odlišnému textu funkci zvukomalebnou, ale jednotící. Mohlo by se zdát, že tak časté zabývání se detaily, jaké jsme mohli v této skladbě pozorovat, by mohlo vést k rozdrobení. Ne ale u Monteverdiho. Ten dovede skloubit tyto detaily do geniálního celku, jednak použitím úvodního hudebního materiálu také v závěru madrigalu, jednak tím, že hudba je tak skvěle proimitovaná, že ji tyto detaily spíše zdobí, než aby ji tříštily. Celkově v naprostém souladu s textem vytváří autor krásný obraz mladé, něžné a bezstarostné lásky, která ovšem bere celé srdce a chce si činit nárok na věčnost.

4.2 Čtvrtá a pátá kniha madrigalů – Sfogava con le stelle (1603), T'amo mia vita (1605)

Sfogava con le stelle un infermo d'amore
sotto notturno ciel il suo dolore.
E dicea fisso in loro:
O imagini belle
de l'idol mio ch'adoro, sì com'a me mostrate
mentre così splendete la sua rara beltate,
così mostrate a lei i vivi ardori miei:
la fareste col vostr'aureo sembiante
pietosa sì come me fate amante.

Žaloval hvězdám nemocný láskou,
pod noční oblohou jim vyzpíval svou bolest
a upíraje k ním svůj pohled, pravil:
Ó vy krásné obrazy té, již se klaním.
Kéž byste mohly,
tak jako zrcadlíte její vzácnou tvář,
ukázat jí vroucí plamen, který mne spaluje!
A potom zlatým svým leskem soucit v ní
zažehnout tak, jako ve mně zažiháte lásku.

Skokem se ocitáme o 13 let později. Stále ještě v Mantově píše Monteverdi čtvrtou knihu madrigalů, svým způsobem hraniční počín, poslední sbírku, o které můžeme s jistou licencí tvrdit, že je komponována ve starém, vrcholně renesančním stylu. Není již třeba se slovo po slovu probírat textem, neboť Monteverdiho práci se zvukomalbou jsme si již v detailu ukázali v předchozí kapitole a ještě se k ní vrátíme

v kapitole o hudbě duchovní, kde skladatel zvukomalbu také hojně uplatňuje. Zaměříme se nyní spíše na nové prvky práce s textem, které s sebou nese vývoj v Monteverdiho hudebním myšlení.

Ve čtvrté knize madrigalů Monteverdi ukazuje neuvěřitelné mistrovství a posouvá formu madrigalu k historické hranici, za níž už budeme mluvit o hudbě rodícího se baroka. Z knihy můžeme namátkou vybrat madrigal *Sfogava con le stelle*, zhudebnující text Ottavia Rinnuciniho, člena florentské cameraty. Hned na první pohled vidíme posun v kompozici. Imitace se zahušťují, místo rozvláčné polyfonie Frankovlámů zde najdeme těsné impulsivní nástupy, které propůjčují klíčovým slovům schopnost proletět prostorem. Výraznou devízou tohoto madrigalu je pak falsobordon, recitovaný text nad jediným akordem, který známe třeba z žalmů té doby. Monteverdi ale falsobordon používá jako exaltovanou sborovou recitaci, která umocňuje sílu slov a zní skoro jako zvolání, což plně koresponduje s textem („žaloval hvězdám nemocný láskou“).

Canto
Sfogava con le stel - - le Un in-fer - no d'a-mo - re sotto notturno (h)

Quinto
Sfogava con le stel - le Un in-fer - no d'a-mo - re sotto notturno

Alto
Sfogava con le stel - le Un in-fer - no d'a-mo - re sotto notturno

Tenore
Sfogava con le stel - le Un in-fer - no d'a-mo - re sot - to nottur - no

Basso
Sfogava con le stel - le Un in-fer - no d'a-mo - re sotto notturno

Notová ukázka 11: Claudio Monteverdi - *Sfogava con le stelle*, úvodní fráze s využitím falsobordon

Zhudebnění přímé řeči „o imagini belle“ („ó, vy krásné obrazy“), kde „ó“ je vykresleno výbuchem v těsné imitaci provedených stoupajících figur v tečkovaném rytmu, má mnohem více ambici vyjádřit sice stylizovaně, nicméně poměrně pravdivě tvar skutečného zvolání člověka, jehož srdce rvou právě ty emoce, o nichž zde básník mluví. Jsme svědky postupného zrození „reprezentačního“ ducha madrigalu. Zatímco u

prvního příkladu z roku 1590 jsme trochu nezúčastněnými svědky něžné milostné situace, zde jsme rozervanými aktéry nebo alespoň mluvčími zničené duše. Její slova jsou nám vložena naléhavě do úst a stojíme na imaginárním podiu divadla. Proud hudby má mnohem dynamičtější tvar. Od výše zmíněné, o 13 let starší skladby se liší jako rozbouřené moře od klidné jezerní hladiny, v prvním z nich se slova mazlí spolu jako dva něžní milenci, zde vystřelují jako bolestné plameny až ke hvězdám. Postupné prohlubování emocí v textech a tím pádem i úpravu textových zdrojů můžeme pozorovat v celém hudebním vývoji. Renesance se svým bílým mramorem a ušlechtilými rysy postupně odchází a je nahrazena barokním naturalismem, sytostí a plností forem, exaltovaností a přemrštěností gest.

Naplno se to projevuje v páté knize v roce 1605. Zde poprvé Monteverdi předepisuje jakési basso continuo a používá čisté harmonické postupy. To je jedna z významných hranic mezi renesancí a barokem. Dobrý příklad najdeme v madrigalu *T'amo mia vita*. Z polyfonie se vynořuje sólový soprán, reprezentuje přímou řeč za doprovodu continua, zatímco mužské hlasy v homofonní recitaci text komentují. Monteverdi zde má již k dispozici harmonicko-melodickou linku, která do velké míry nahrazuje dřívější splétání a rozplétání polyfonie. Jen poslední část madrigalu, kdy se přidá druhý ženský hlas, můžeme označit jako madrigal. Zde je polyfonie použito jako vyvrcholení celku. Zvukomalba a práce s textem ustupuje zcela do pozadí, melodie převažuje. Pro vývoj hudby je ale přesto klíčové, jak autor zpracovává text. Odděluje významové celky a jednotlivé postavy a staví je dramaticky proti sobě. Opět jsme blíže opeře, tyto madrigaly začínají už mít scénický potenciál.

4.3 Osmá kniha madrigalů – *Hor chel ciel e la terra* (1639)

Horr che'l ciel e la terra e'l vento tace
e le fere e gli augelli il sono affrena,
notte il carro stellate in giro mena
e nel suo letto il mar senz'onda giace
veglio, penso, ardo, piango
e chi mi sface sempre m'è innanziper mia dolce
pena.

Guerra e il mio stato, d'ira e di duol piena,
e sol di lei pensando ho qualche pace.

Così sol d'una chiara fonte viva
move il dolce e l'amaro ond'io mi pasco.
Una man sola mi risana e punge.
E perche il mio martir non giunge a riva.
mille volte il di moro e mille nasco,
tanto dalla salute mia son lunge.

Tedy, když nebe a zem i vítr zmlknou
a zvěř se vším ptactvem je zajatá spánkem.
Hvězdný vůz mlčky opisuje své kruhy
a oceán leží bez jediné vlnky ve svém loži.
Vstávám, přemítám, hořím a pláču,
a před očima mám tu,
která není mou, pramen bolesti nejsladší.
Boj zuří v mém srdci, plném zármutku a zloby
a jen myšlenka na Vás ty palčivé rány zchladí.

Tak z jediného čistého a silného pramene
vyvěrá sladkost i hořkost mi souzená zároveň.
Jediná ruka v jednom mne bodá i léčí,
A já, neboť konce toho trápení nepoznám,
tisíckrát za den se rodím a tisíckrát zas umírám
tak daleko jsem od svého uzdravení.

Vyvrcholením Monteverdiho madrigalové tvorby je osmá kniha madrigalů. Mluvíme sice stále o knize madrigalů, ovšem formálně vzato jsou skladby v ní otištěné spíše malými světskými kantátami. Ve všech z nich už je předepsáno continuo, někde i housle nebo dokonce gambový konsort. Vrcholným dílem svého druhu se zdá být madrigal *Hor chel ciel e la terra*. Monteverdi se zde vrací ke kořenům a vypůjčuje si nádherný sonet Francesca Petrarkey, který by mohl být manifestem italské renesanční poezie. První úsek „hor che'l ciel e la terra e'l vento tace e le fere e gli augelli il sono affrena, notte il carro stellate in giro mena e nel suo letto il mar senz'onda giace“ („tedy když nebe, země i vítr zmlknou a zvěř jatá je a ptáci utichnou a nocí nebeský vůz mlčky opisuje svá kola a moře bez hnutí v loži spočine“) Monteverdi zhudebňuje sérií strnulých akordů v hlubokých polohách hlasů, jediné vyrušení přichází na synkopickém zhudebnění slova „il vento“ (vítr). Dokonalý a mrazivý obraz noci, tiché a temné, klidné, ale tajemné. Následuje text „veglio, penso, ardo, piango“ („vstávám, trápím se, hořím, pláču“) v podobě naléhavých vzdychavých stoupajících volání, do nichž posléze v rychlé deklamací vstupují dva tenoři s textem „e chi mi sface sempre m'è innanziper

mia dolce pena“ („a před očima mám tu, která není mou, pramen bolesti nejsladší“). Skvělé ztvárnění ostrého kontrastu mezi netečným klidem světa a bolestivým trápením uvnitř lidské duše v několika taktech. Následuje „válečná scéna“. Text „Guerra e il mio stato“ („ve válečném stavu se nacházím“) zhudebnil Monteverdi pomocí již ověřeného stylu „concitato“, v rychlých tečkovaných figurách procházejících celou šestihlasou partiturou, což ještě podtrhuje rachocení dvojitého „r“ ve slově „guerra“ („válka“). V ostrém kontrastu s válečným konfliktem je pak text „e sol di lei pensando, ho qualche pace“ („a jen když na vás myslím, mohu dojít klidu“), který na dlouhých bolestných akordech uzavírá první polovinu sonetu.

77

guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guerr' è il mio
guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra,
Guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra,
sta - - to, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra,
Guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra,
Guerr' è il mio sta - - to

Notová ukázka 12: Claudio Monteverdi – *Hor chel ciel e la terra*, ukázka stylu „concitato“

Druhá část skladby začíná sólovým vstupem tenoru s textem „così sol d'una chiara fonte viva“ („tak z jediného čistého a jasného pramene“). Pokud se zpívá o výlučnosti a jedinství, již tradičně předzpívává jeden hlas, ostatní mu pak odpoví. Následuje chromatika vzhůru v imitaci všech hlasů na text „move il dolce el amaro ond io mi pasco“ („pochází sladkost a hořkost zároveň, již zakouším“). Hudebně výrazovým prostředkem pro ztvárnění hořkosti se stává chromatika, stoupající nářek po půltónech.

Následující část se nese ve znamení typické renesanční rétorické figury: „mille volte il di moro e mille nasco“ („tisíckrát za den umírám a tisíckrát se zas rodím“). Nešťastný renesanční milenec zažívá smrtelně sžírající touhu, a hned zase oživující naději tisíckrát za den. Monteverdi to hudebně řeší vytvořením jakéhosi cyklického vrstvení hudebních figur, ve kterých se snoubí smrt a oživení, hudba se vrací jako přeskakující gramofonová deska, přesto ale tvoří oblouk od počátku až do konce. Závěrečná pasáž bývá označována za nejdokonalejších 20 taktů v historii madrigalu vůbec. Na textu „tanto dalla salute mia son lunge“ („tolik jsem navždy vzdálen od svého uzdravení“) Monteverdi nejprve nechá promluvit sólový baryton v extrémně náročné pasáži. Nejdřív recituje na malém h, pak skáče z malého e na g1, tedy decimový skok, a pak prochází škálu odshora až po h velké, tedy bez velké tercie dvě oktávy. Stejný pohyb pak imitují všechny hlasy dohromady. Recitují na jednom akordu a pak z úzké harmonie, kdy bas a soprán začínají na totožném tónu, rozpíná Monteverdi protipohyb až do vzdálenosti tři a půl oktávy. Vzdálenost, kterou básník pocítuje od svého uzdravení, nemůže být v tehdejší hudební řeči větší. Již tak silný účinek pasáže je umocněn paralelním kvartovým pohybem v obou sopránech ve vysoké poloze. Příběh madrigalu, který se symbolicky v této sbírce uzavírá, nemohl dostat dokonalejší epitaf, než právě toto geniální vyvrcholení skvělého madrigalu.

5 MONTEVERDI A OPERA: ORFEO

Monteverdi svojí první operou, kterou nazývá *Favola di Musica* – Hudební pohádka, položil základ operní tvorby jako takové. Dodnes žasneme, jak mohl takové dílo stvořit. Neexistovaly žádné operní domy, operní ansámby, žádný předobraz, o který by se mohl opřít. Světlo světa sice již spatřily první pokusy florentské cameraty, které můžeme nazvat „předopery“, ale to byly v porovnání s Orfeem víceméně akademické studie nového recitativního stylu, určené výhradně pro aristokratické domy a pár zasvěcenců a nadšenců. Teprve Monteverdiho Orfeo přináší na scénu drama, akci, barevnou plnost zvuku a kompoziční oblouk zajištěný především ritornelly, jež scelují jednotlivé akty. Teprve tato opera splňuje kritéria tohoto žánru, jak ho vnímáme dnes. Je silným a strhujícím dramatem.

Nesmrtelnost Orfea tkví především ve třech základních dovednostech, které zde Monteverdi naplno dokazuje a rozvíjí.

Syntéza – jeden z principů Monteverdiho díla. Prorůstání starého s novým najdeme v celé Monteverdiho tvorbě. V posledním madrigalu čtvrté knihy *Piagne e sospira* Monteverdi kombinuje několik hudebních kompozičních principů. Základem je frankovlámská imitace, ovšem její provedení autor rozpíná na cca 60 taktech, což nemá v rámci vrcholné renesance obdoby. Zpracovává staré motivy tak, že by se za to nemusel stydět ani J. S. Bach. Příkladem syntézy v oblasti duchovní tvorby je v předchozích kapitolách též zpracované dílo *Vespro della beata Vergine*, kde autor zachází s gregoriánským chorálem, ale ten mu neslouží coby otrocký tenor v dlouhých hodnotách, jak to bývá v duchovní hudbě renesance časté, nýbrž se stává aktivní imitační složkou a inspirací pro barevný vokálně-instrumentální celek. A konečně dokonalá syntéza v Orfeovi: Monteverdi dobře zná florentskou monodii a s gustem ji používá, ovšem zároveň pracuje s obrovským instrumentálním ansámblem, akčním sborem a plochami, které bychom mohli označit jako počátek árií. Monodie se tak stává jedním z prostředků, nikoli cílem díla. Dalším komponentem opery je madrigal, tedy forma, ve které Monteverdi už dvě desetiletí zkoumá možnosti výrazových prostředků. I zde madrigal slouží celku. Sečteno a podtrženo autor používá všechny dostupné trendy své doby a přetaví je ve prospěch dramatického celku. Pozdější název „opera“, tedy

latinsky „díla“, nám ještě etymologicky připomíná původ hudební formy, ale pokud si poslechneme Orfea, budeme vnímat spíše dokonalost celku.

Cit pro dramatickou linku díla. – Když Monteverdi v pozdějších letech dostává návrhy libret pro své opery, v době, kdy divadlo pomalu postihuje první vyprázdnění obsahu a nástup primadon, neodpustí si poměrně rozzlobený komentář na adresu libretistů přibližně tohoto obsahu: „Nepotřebuji tritony, mořské sirény, větříky z obláček v opeře. Jak mám vědět, co prožívají, jak se mohou s nimi diváci ztotožnit, jak s nimi mohou prožít příběh? Já potřebuji člověka z masa a kostí se srdcem, které touží, trápí se a raduje se. Bez něj nemohu psát opery“. Zde se dostáváme k oblasti uměleckého věrohodnosti či pravdivosti. Monteverdi už v roce 1604 píše v reakci na konzervativní teoretiky: „a pamatujte si, že moderní skladatel tvoří na základě pravdy...a mějte se blaze“. Tato pravdivost, jakkoli je pro Artusiho a další Monteverdiho kritiky nepřijatelná, ba provokativní a nestoudná, přichází velmi důrazně ke slovu právě v Orfeovi. Když se Orfeo dozví o smrti své milé, jen vzdychne „ohimé“ (běda). Neběhá po podiu, nerve si vlasy, nedrží se za bolavé srdce, jen vzdychne a klesne zlomen na kolena. Monteverdimu v době psaní partitury Orfea umírá milovaná žena, Claudia Cattaneo. Nemůže být nic pravdivějšího, než tento Orfeův vzlyk, který jde autorovi z hloubi srdce. Podobný cit pro správné vystižení duševního hnutí osob prostupuje celou partiturou. Bratrská gesta pastýřů, zoufalství nymfy, která nese špatnou zprávu, strach Orfea, když ho naděje opouští u vchodu do podsvětí, přimlva Proserpini, kterou Orfeova věrnost jako ženu do hloubi srdce dojíká, lehká a příliš časná radost Orfea a jeho následné zoufalství, když se ohlédne a svou milou navěky ztratí, za tím vším tušíme lidskou duši, její síly i slabosti. Monteverdi nás tak – podobně jako třeba špičkoví spisovatelé – provádí po zákoutích naší vlastní duše a my jeho obrazům dobře rozumíme a nemáme problém vcítit se do děje a prožít jej s plnou účastí.

Historický pedantismus. Renesance ještě zcela nevyklidila kulturní pole. Její mystika, vágnost a mnohosmyslnost stále naplno zaměstnává myšlenky učenců a odráží se v každodennostech. Velké cemballo, předepsané v Orfeovi, má v partituře tři různé názvy. Malé francouzské housličky se objeví až v závěru, aniž by je autor v úvodu předepsal. A sám podpis Monteverdiho se ještě neustálil na jedné podobě. Osciluje mezi „Monte verde“, „Mons viridis“ a „Monteverdi“. Uprostřed této nejednoznačnosti a jí navzdory ukazuje Monteverdi nebývalé pedantství. Jako by tušil, že se Orfeem zapisuje

do dějin, předepisuje veškerý ansámbl do partitury, píše kde, kdo a kdy má hrát a zpívat, jaké nástroje continua používat ve které části, často píše i naprosto jednoznačná interpretační doporučení. V dobovém kontextu se jedná o naprosto neslýchaný počin. Ale skrze něj nám Monteverdi zanechává silné svědectví o estetice doby a dovoluje nám radovat se dnes z jeho první opery tak, jak ji sám zamýšlel.

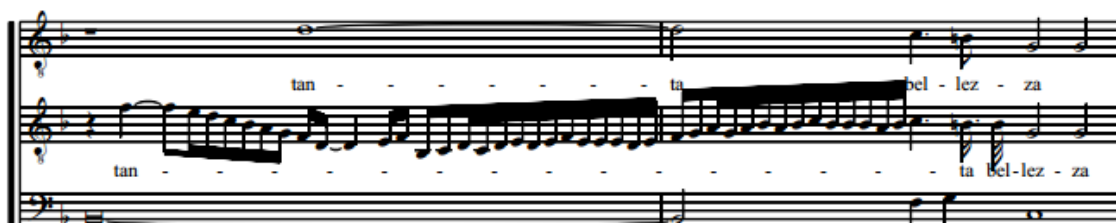
5.1 Práce s textem v klíčových pasážích opery

V tak rozsáhlém díle se nemůžeme věnovat textu v každém jeho detailu. I fakt, že jednotlivá slova zde již nemají takový význam, jako celé pasáže, jako nálady a emoce zobrazené v delších úsecích textu, nám neumožňuje otrocky sledovat kompoziční linku opery slovo od slova. Zastavme se tedy u nejdůležitějších částí díla, které nám poskytnou dostatečnou představu o jeho hloubce a o genialitě Monteverdiho kompozičního stylu.

Monteverdi zúročuje při kompozici Orfea všechny zkušenosti, které načerpal při komponování světské hudby, zejména madrigalů. Sólové vstupy jednajících postav mají charakter monodických recitativů příbuzných florentskému způsobu kompozice, na druhé straně se ale Monteverdi snaží dát jim nějakou strukturu. Často použitím ritornelu mezi jednotlivými strofami, často gradováním výrazu a napětí árií.

Patrně nejslavnější pasáží opery Orfeus se zdá být jeho árie, ve které se zpěvem snaží obměkčit srdce Cháróna tak, aby jej pustil do podsvětí. K sólovému barytonu se zde přidává celý soubor instrumentů a jednotlivé sloky jsou odděleny ritornely, ve kterých vždy hraje ústřední úlohu jeden nástroj, v pořadí housle, cinky, harfa a tutti. Naprostou raritou této pasáže je pak fakt, že Monteverdi má v partituře paralelně pod sebou dvojí verzi árie. První verze, která se nepoužívá, je psána v dlouhých notách, kde na jedno slovo připadá téměř přesně jedna nota. Pokud bychom takto odzpívali Orfeovu prosbu, asi bychom uspali nejen Cháróna, ale i kompletní publikum. O řádek níž pak Monteverdi předepisuje způsob, jak s touto jednoduchou melodií na základě principů exaltované monodie kreativně naložit. Výsledek se od původního zápisu velmi liší, každá slabika je ozdobena bohatými melismaty a virtuosita se stupňuje s každou slokou. Monteverdi nám zde nechává neocenitelnou pomůcku, jak nakládat s vokálním zdobením.

Orfeo začíná přemlouvav Cháróna poměrně banálně, lichotí mu, nazývá ho vznešeným bohem (což Chárón samozřejmě není), bez nějž není vstupu do podsvětí. To nezabírá a během zamyšleného ritornellu dvou houslí Orfeo vymýšlí další plán. Za doprovodu cinků vytasí krásnou řeckou logiku, patrně inspirovanou nějakým sofistou. Říká, že ztratil milou, své srdce, a protože nemá srdce, tak nemůže být živý a tudíž klidně může přejít do podsvětí. Následuje ritornell cinků a vědomí, že to rovněž nebyl úspěšný pokus. Pak se pokouší říci, že jde dál, ale ne do pekla, protože taková kráska jako jeho milá v pekle nemůže být. Na slově „taková“ („tanta“) má Monteverdi předepsanou nekonečnou koloraturu přes celý barytonový rejstřík, aby vyjádřil nezměrnost krásy Euridiky. Ale ani to nestačí. Po dlouhé zadumané pasáži harfy pak vytahuje konečně upřímnou kartu. Říká poprvé, že je Orfeo a jde si do podsvětí pro svou milou Euridiku, ty krásné oči milované. Ach, kdo mu může odepřít touhu, která ho svírá? Tehdy se otočí na Cháróna a zařiká jej. Chárón suše odvěti, že ho sice dojal, ale protože nemá srdce ve své kostře, nemůže ho pustit. Tehdy si Orfeus zoufá jako správný Ital. V rychlém recitativu se lituje, vypočítává, co všechno musel zažít a jak to pořád nestačí. Pak volá do podsvětí „Bohové! Vraťte mi mou milou“. Mezitím Chárón usne a cesta je volná.



Notová ukázka 13: Claudio Monteverdi – l'Orfeo, Orfeova árie u bran podsvětí, koloratura na slově „tanta“

Když porovnáme práci s textem v madrigalech a v této části opery, uvědomíme si, že Monteverdi používá jinou optiku. Madrigaly jsou malá forma a je v nich dovoleno postavit hudební motiv na zvukomalbě jednoho slova, je možné hrát si se slovem, imitovat ho a zaplédat do polyfonie. U opery ale slovo samo o sobě ustupuje maličko do pozadí tak, aby mohlo sloužit vyšším celkům, tedy větě, scéně a dramatu. Občas klíčové slovo dostane prostor, ale spíše jako argument jednajících postav. I z toho můžeme dobře postřehnout, že Monteverdi hodně přemýšlí o celku, není otrokem nějaké vlastní doktríny a hledá vždy správné řešení směrem k žánru, situaci a náladě.

Další poměrně slavné místo v opeře se nachází v pasáži, kdy Orfeo vítězoslavně kráčí z podsvětí a vychvaluje svoji lyru. Monteverdi zde používá kráčejší bas, což je úplná novinka, a dobře ilustruje radostný a pyšný pochod na zemi.

The image shows a musical score for Claudio Monteverdi's opera Orfeo. It features a vocal line for Orfeo and a basso continuo line. The lyrics are: "Qual ho-nor di te sia de-gno mia ce-tra on-ni-po-ten-te, s'hai nel tar-ta-reo re-gno pie-gar po-". The music is in a bass clef and consists of a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic, marching-like quality.

Notová ukázka 14: Claudio Monteverdi – l'Orfeo, ukázka využití kráčejšího basu

Orfeovy strofy, oddělené ritornelly, začínají kvartovým zdvihem, který zde má jednoznačně triumfální charakter. Monteverdi vedle toho používá koloratury stoupající vzhůru, což exaltovanost celé árie ještě podporuje. Pak ale do spokojených tónů zaskřípou zrnka pochybností. Kráčejší bas se zastaví, hrdina si činí starosti, klasické „ma“ („ale“) zazní do příkrého nástupu g moll a ještě v rétorické figuře označené „esclamatio“, tedy zvolání na nepřívětivou dobu. Stejně tak jeho nářky („ohime“), které navíc směřují dolů ve zmenšených kvintách v chromatické příbuznosti. Zde se rodí barokní symbolika. Ve svých lidských pochybách se Orfeo otáčí a Euridiku tím ztrácí, ona mu pouze v chromatickém recitativu zamává a podsvětní duch jej vykazuje ven, protože porušil zákon. Pak přichází harmonicky nejpozoruhodnější pasáž celé opery („Dove t'en vai“). Orfeo si rve vlasy nad ztrátou, melodie skáče nepřipraveně a krkolomně, harmonie nemá strukturu, v deseti taktech vyjádří Monteverdi naprosto bezchybně člověka na pokraji šílenství.

Poslední příklad, kterému se zde budeme věnovat, předchází Orfeově velké árii před Cháronem. Na počátku třetího dějství Orfeo schází za doprovodu Speranzi (Naděje) směrem k bráně podsvětní. Děkuje Naději a zpívá v hluboké poloze, která ilustruje stísněnost nehostinných krajů i strach pěvce. Jen myšlenka na Euridiku mu v závěru dodává odvahu. Naděje jej ale musí opustit, neboť na kamenné bráně je vytesáno „zanechte vši naděje, kdo vcházíte“ („lasciate ogni speranza voi, ch'entrate“). Právě tento text si Monteverdi vzal jako vrchol této části. Opakuje jej dvakrát, odděluje mezi dvojčárky a nechá altový part Naděje vystoupat do vysoké polohy. Orfeo odpovídá

zoufalým voláním, cítí se opuštěn a ptá se „kam jdeš, ach kam jdeš, jediná spáso mého srdce?...když mě opustíš, jak projdu touhle branou? ...jaké dobro mě čeká, když mě opouštíš ty, nejsladší Naděje?“ Tyto naléhavé otázky jsou vyjádřeny stoupavým pohybem k úzkostným výškám a působí velmi neklidně. Zde opět Monteverdi velmi dobře ukazuje, že pečlivě sledoval monodické pokusy florentské cameraty a v pravý čas tuto dovednost používá naprosto přesně. Dnes nám to může připadat banální, ale tehdy to rozhodně znamenalo převratné nakládání s dramatickým textem.

6 DUCHOVNÍ TVORBA

Claudio Monteverdi je skladatel nové doby, který již od svých prvních hudebních krůčků tíhne spíše ke světské hudbě. Právě zde se totiž ocitá na poli nepřeborných možností, neboť, ač podléhá přísné kritice konzervativních teoretiků a skladatelů, není světská hudba sevřena pravidly církevní moci, která je silně svázána také s mocí politickou. Hudba v kostelech má charakter prostředníka, který nesmí upoutat pozornost na sebe, nýbrž má za úkol reprezentovat myšlenky a ideologie církve, ve kterých není místo pro jakékoliv subjektivní lidské emoce, ale pouze pro víru, zbožnost a oddanost církvi a Bohu.⁷⁸ Monteverdi však touží po opaku, chce skladbou vyjádřit mocný afekt, chce tvořit hudbu, která osloví lidská srdce v hloubce těch nejintimnějších emocí. Ve svých raných sbírkách menších duchovních skladeb, které píše ještě doma v Cremoně, si Monteverdi tedy spíše ověřuje možnosti kontrapunktické techniky vokální polyfonie frankovlámského stylu, které se učí u svého učitele Ingegneriho.

Duchovní hudba však prochází i díky reformačnímu hnutí pomalu se prosazujícími, avšak zásadními změnami. Reformace zpochybňuje právě onu objektivní roli prostředníka a hudbu chápe jako formu určité radostné meditace, která má zprostředkovat bližší kontakt člověka s Bohem. Koncept radosti pak dává prostor k využití nových hudebních prvků. Na základě potřeby větší srozumitelnosti textů pro širokou veřejnost pak vzrůstá význam národních jazyků. Skladatelé, kteří se navíc často pohybují jak v duchovním, tak ve světském prostředí, přenáší do duchovní hudby řadu světských prvků, ať už vědomě či nevědomky.⁷⁹ Ani církvev tomuto procesu sekularizace, kterého se tak obává, nedokáže zamezit. Tridentý koncil, jenž se snaží hudbu udržet v přísných mantinelech, pouze přibrzdí sekularizační proud, ve kterém dochází ke spojování duchovních a světských institucí.⁸⁰ Na scénu navíc po roce 1600 přichází italská hudba, která v souladu s požadavky na lepší srozumitelnost textu vnáší do duchovní hudby systematickou vertikální organizaci. Hudba se stává méně komplikovanou a starý přísně horizontální styl imitačního kontrapunktu Nizozemců

⁷⁸ ŠTĚDRŮŇ, M. *Claudio Monteverdi génius opery*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1985. S. 147.

⁷⁹ ŠTĚDRŮŇ, M. *Claudio Monteverdi génius opery*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1985. S. 148.

⁸⁰ ŠTĚDRŮŇ, M. *Claudio Monteverdi génius opery*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1985. S. 149.

začíná ustupovat do pozadí.⁸¹ V prostředí hudebního sblížení duchovní a světské sféry pak může i Monteverdi snáze uplatnit svého tvůrčího ducha naplněného emocemi a toužícího po tvůrčí volnosti.

Během prvního období v gonzagovských službách v Mantově se Monteverdi věnuje především svým povinnostem violisty a zpěváka. V oblasti světské kompozice vydává další knihy madrigalů, píše canzonetty a dvorní balety a směřuje svoji práci k vzniku první opery. Nevíme tedy, v jakém rozsahu se zabývá tvorbou duchovní, která není na mantovském dvoře určujícím předmětem zájmu.⁸² Větší podíl zaujímá duchovní oblast v jeho práci pravděpodobně od doby, kdy Monteverdi nastoupí v Mantově na místo kapelníka. První duchovní sbírku však vydává až v roce 1610. Tuto sbírku Monteverdi věnuje papeži Pavlovi V. pravděpodobně s cílem naklonit si ho pro případnou podporu na cestě k místu kapelníka v papežské kapele.

Titul celé této sbírky zní *Sanctissimae Virgini Missa senis vocibus ad ecclesiarum choros Ac Vespere pluribus decantanda cum nonnullis sacris concentibus ad Sacella sive Principum cubicula accomodata, Opera a Claudio Monteverde nuper effecta ac beatiss. Paulo V. pont. max. consecrata* (Nejsvětější Panně (Marii) šestihlasá Mše pro chrámové sbory a dále Nešpory, které mají být zpívány více (hlasy), s několika duchovními zpěvy pro kaple nebo panovnické pokoje, dílo před časem vytvořené Claudiem Monteverdim a věnované nejblahoslavenějšímu papeži Pavlu V.).

První částí sbírky je tedy šestihlasá mše *Il Illo tempore* na motiv motetu *In illo tempore loquente Jesu* Nikolase Gomberta. Tato mše je zpracována na základě tradiční techniky volné imitace s využitím cantu firmu skladatele starší orientace, a ač je dokonale technicky propracovaná, vzbuzuje její poslech ve srovnání s výbušnou a emocemi přeplněnou tvorbou Monteverdiho světské, ale z velké části i ostatní tvorby duchovní, pocit zastaralé fádnosti. Monteverdi zde ulpívá na jednom akordickém základě, dlouhé melodie vycházející z cantu firmu se proplétají ve stereotypní melismatické rytmice.⁸³ Je tedy skutečně snazší si při poslechu této nekonečné šestihlasé plochy představit mistra stylu, kterému je toto dílo přísně liturgického

⁸¹ ŠTĚDRŮ, M. *Claudio Monteverdi génius opery*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1985. S. 147.

⁸² ŠTĚDRŮ, M. *Claudio Monteverdi génius opery*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1985. S. 156.

⁸³ ŠTĚDRŮ, M. *Claudio Monteverdi génius opery*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1985. S. 160.

charakteru poplatné, Palestrinu, než Monteverdiho, jehož zásadní díla mají originální emocemi nabitý tvar rozpoznatelný na „první pohled“.

Naprosto odlišné je pak dílo, které vychází v téže sbírce a kterému se chceme v této práci věnovat podrobněji, *Vespro della beata Vergine*. Již první, šestihlasá část *Domine ad adiuvandum* nám představuje Monteverdiho tak, jak ho jako skladatele známe a obdivujeme. Velkolepá sborová fanfára z velké části přetrvává na prodlevě tónického kvintakordu, zatímco nad sborem rozehrávají barvitý koncert nástroje v šestnáctinových bězích a tečkovaných rytmech. Monteverdiho označení „da concerto, composito sopra canti fermi“ vlastně vymezuje charakter celého cyklu, pro který je typický koncertantní styl, a zároveň se odvolává na cantus firmus z tradice gregoriánského chorálu.⁸⁴ S tím ovšem během celého díla Monteverdi nepracuje pouze v tradičních mezích imitace, ale využívá ho jako platnou organickou složku skladeb, kolem které staví další materiál a která se mění v souladu s celkovým vyzněním skladeb.

Po úvodním responsoriu se v cyklu střídají žalmy, komponované pro sbor a nástroje, a motety pro 1 – 3 sólové hlasy s continuem. Ačkoliv základním zpracováním jsou tyto dvě textové roviny odlišné, nacházíme v nich řadu jednotlicích prvků. Žalmy jsou postaveny na chorálním cantu firmu, který je však zpracováván za využití bohaté škály Monteverdiho kompozičních technik. Vertikální myšlení je zobrazeno již v prvních taktech celého cyklu technikou falsobordonu, kterou však skladatel využívá ke sborové recitaci textu na jednom akordu. Vzpomeňme si, jak stejný princip uplatňuje v madrigalu *Sfogava con le stelle*. Monteverdi si hraje s rytmem a neváhá užít i tanečního třídobého metra, do hudby zapojuje instrumentální ritornely, dojde i na benátskou dvojsborovou techniku. I v rámci provedení žalmů jsou některé části určeny sólistům, kteří musí být virtuózy. V sólových částech pak můžeme pozorovat hojné použití tečkovaného, nebo Monteverdim často využívaného převráceného tečkovaného rytmu, hlasy nastupují v těsné imitaci, aby se pak pohybovaly homofonicky v paralelních terciích, tak typických právě pro Monteverdiho světskou tvorbu. Monteverdi důmyslně kombinuje tradiční polyfonii s prvky, které do ní vnáší ze svých

⁸⁴ ŠTĚDRŮŇ, M. *Claudio Monteverdi génius opery*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1985. S. 161.

madrigalů i operní tvorby. Z tohoto hlediska patří celé toto jeho dílo jednoznačně již do oblasti stylu „seconda prattica“.

Motety, z nichž tři jsou komponovány na erotickým nábojem lehce nabitě texty Šalamounovy *Písně písní*, jsou určeny sólistům s doprovodem continua. Již zmíněné techniky, využití i v sólových částech žalmů, zde nabývají daleko větších rozměrů a vyžadují od interpretů vysoký stupeň virtuozity. Naplněny florentským afektem a velkou mírou manýristické zdobnosti tak motety ještě více připomínají Monteverdiho sólové madrigaly a operní árie. V motetech pak také ještě více než v žalmech hraje úlohu text, který má na hudební strukturu zásadní vliv.

Uveďme si nyní příklad vyspělého způsobu práce s textem, jak jej Monteverdi dokázal využít i ve sféře duchovní hudby, na žalmu *Laudate pueri*.

6.1 Laudate pueri

Laudate pueri Dominum,
laudate nomen Domini.
Sit nomen Domini benedictum
ex hoc nunc et usque in saeculum.
A solis ortu usque ad occasum
laudabile nomen Domini.
Excelsus super omnes gentes Dominus
et super coelos gloria eius.
Qui sicut Dominus Deus noster,
qui in altis habitat
et humilia respicit in coelo et in terra?
Suscitans a terra inopem
et de stercore erigens pauperem.
Ut collocet eum cum principibus populi sui.
Qui habitare facit sterilem in domo
matrem filiorum laetantem.
Gloria Patri et Filio et Spiritui sancto
Sicut erat in principio et nunc et semper
Et in saecula saeculorum.
Amen.

Chvalte, služebníci, Pána,
chvalte jméno Páně
Jméno Páně buď požehnáno
nyní i navěky.
Od východu slunce až na západ
buď chváleno jméno Páně.
Pán je vyvýšen nad všemi národy
a jeho sláva je nad nebesy
Kdo je jako pán, náš Bůh,
jenž tak vysoko sídlí,
snižuje se, aby viděl na nebesa i na zemi?
Pozvedá ze země nemocné
a z mrvy napřimuje chudé,
aby je posadil vedle knížat svého lidu.
Neplodnou usazuje v domě
jako šťastnou matku synů.
Sláva otci i Synu i Duchu svatému
jako byla na začátku i nyní i vždycky.
Až na věky věků
Amen

V tomto žalmu pro šest sólistů, dva čtyřhlasé sbory a basso continuo se hudební struktura nechává unášet významem textu v největší míře. Text „Laudate pueri Dominum“ („Chvalte, služebníci, Pána“) je uveden imitační technikou, v níž Monteverdi rytmicky zpracovává vždy po dvojhlasích vedenou chorální melodii a její protivětu. Text tak postupně prochází všemi hlasy, jako by vyzýval lidi jednoho po druhém ke chvále Páně. Polyfonní úvod končí zopakováním textu ještě jednou v homofonii všech hlasů současně, čímž tato výzva získává na síle. Stejným způsobem je zpracován druhý verš „Laudate nomen Domini“ (Chvalte jméno Páně).

Následuje první sólová část. Společným rysem všech sólových částí této skladby je to, že jsou realizovány vždy třemi hlasy, z nichž jeden provádí chorální cantus firmus a druhé dva ho zdobí rytmizovanými melismaty. Cantus firmus ovšem není vždy svěřen tenoru, jak to bývá v polyfonní vokální tvorbě zvykem, ale prochází postupně různými hlasy, a to v souvislosti s významem textu, jak si na následujících řádcích doložíme. Text „sit nomen Domini benedictum ex hoc nunc et usque in saeculum“ („jméno Pána buď požehnáno nyní i navěky“) je uveden dvěma vrchními hlasy (cantus a sextus), které jsou vedeny v typicky monteverdiovském duchu těsných imitací, tečkovaného rytmu a homorytmických postupů v paralelních terciích. Hned v druhém taktu fráze se k nim přidává spodní tenor (kvintus), který přednáší melodii cantu firmu v dlouhých hodnotách. Důležité slovo „Dominum“ („Pána“) je pak zobrazeno nejdelší melismatickou pasáží v obou vrchních hlasech. Z bohatě rytmizované struktury také vystupuje na konci fráze v cantu klidné, rytmizace zbavené melisma na dalším zásadním slově „saeculum“ („na věky“), zatímco sextus se v tu chvíli setkává na dlouhých hodnotách s quintem. Na konci této textové pasáže tenor umlká, oba vrchní hlasy však pokračují dál s textem „a solis ortu usque ad occasum, laudabile nomen Domini“ („od východu slunce až na západ buď chváleno jméno Páně“). S cantem firmem se k nim připojí tentokrát alt.

Vrchní tři hlasy ještě neutichly, když do jejich souzvuku vpadne tenor a quintus s nástupem další fráze. Zhudebnění textu „Excelsus super omnes gentes Dominus et super coelos gloria eius“ (Pán je vyvýšen nad všemi národy a jeho sláva je nad nebesy“) je příkladem Monteverdiho typické zvukomalebné práce s textem. Dlouhý vzestupný běh v šestnáctinových hodnotách na prostřední slabice slova „excelsus“ („vyvýšený“), provedený oběma hlasy nastupujícími v těsné imitaci jasně ilustruje

význam tohoto slova. Melismatické plochy opět odrážejí důležitost slov. Slovo „coelus“ tak oba hlasy vykreslují melismatem v rychlých šestnáctinách, vedeným přes několik taktů. Podobně je vykresleno slovo „gloria“ („sláva“). Zatímco oba spodní hlasy pokračují ve zdobných imitačních postupech, „nade všemi“ se objeví cantus firmus v cantu. Monteverdi zde tedy pracuje nikoliv pouze se zvukomalbou jako takovou, ale také se symbolickým vyjádřením významu textu.

The image shows a musical score for Claudio Monteverdi's 'Laudate pueri' (Vespro della beata Vergine). The score is arranged in a system with eight vocal parts (Cantus, Sextus, Altus, Septimus, Tenor, Quintus, Bassus, Octavus) and a basso continuo line. The Cantus part is highlighted with a red box, showing a melismatic passage for the text 'Ex - cel - - sus su - per om nes gen - - te Do - - -'. The other parts show various musical textures, including imitative passages and a cantus firmus in the Cantus part.

Notová ukázka 15: Claudio Monteverdi – Laudate pueri (Vespro della beata Vergine), cantus „nade všemi“

Další text „Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat, et humilia respicit in coelo et in terra?“ (Kdo je jako pán, náš Bůh, jenž tak vysoko sídlí, snižuje se, aby viděl na nebesa i na zemi?“) je uveden na melodii cantu firmu v sextu, ke kterému se přidávají oba basy (první a druhý bassus). Opět zde najdeme velkou míru zvukomalby. Do „výšin“ stoupají oba basy v melismatické pasáži na první slabice slova „altis“. Ke zklidnění dochází na okamžik na textu „et humilia“ („snižuje se“), kdy basy v terciích zpívají sestupnou melodii, aby však opět rostlo napětí na vzrušenou imitaci

provedených postupně stoupajících pasážích na textu „respicit in coelo“ („shlíží na nebe“), kdy slovo „coelo“ („nebe“) je vrcholem melodie, která pak opět postupně klesá k „zemi“ na slově „terra“.

Následuje text „suscitans a terra inopem et de stercore erigens pauperem“ („pozvedá ze země nemocné a z mrvy napřimuje chudé“) a ke slovu se opět dostává sbor. Sedm hlasů náhle vstoupí na scénu v rychlém třídobém metru se vzrušenou vzestupnou homorytmicky realizovanou pasáží na textu „suscitans a terra“ („pozvedá ze země“). V tom se opět ve čtyřdobém metru zjeví cantus firmus, klidně přednesený altem, jenž je doprovázen čtyřmi nízkými hlasy v delších hodnotách na slovech prostřední části textové pasáže „inopem“ („nemocné“) a „et de stercore“ (z mrvy“). Najednou se opět vrací rychlé třídobé metrum a vzestupná pasáž tentokrát pouze ve čtyřhlase na slově „erigens“ („napřimuje“). Poslední slovo fráze „pauperem“ („chudé“) je pak předneseno ve znamení obnoveného klidu třemi hlasy, které se na poslední slabice setkají na notě g, kterou cítíme jako tonální centrum celé skladby.

Klidnou polyfonií ztvárněná textová pasáž „ut collocet eum cum principibus populi sui“ („aby je posadil vedle knížat svého lidu“) odráží myšlenku o velkorysosti našeho Pána. I zde jakoby mimochodem zazní odrecitovaný text jako cantus firmus v kvintu.

Monteverdi pak pokračuje v polyfonii, využívá však opět třídobého metra, tentokrát výrazně tanečního charakteru. Radostně tak zazní sdělení, že Bůh „neplodnou usazuje v domě jako šťastnou matku synů“ („qui habitare facit sterilem in domo matrem filiorum laetantem“).

Doxologie je zhudebněna obzvlášť zajímavým způsobem. Text „Gloria patri et filio“ je nejprve představen polyfonním vedením hlasů opět ve čtyřdobém metru, ale jako by Monteverdi náhle přehodnotil, jaké zacházení je pro tento text vhodnější, uvádí frázi znovu, tentokrát celou „Gloria patri et filio et Spiritui sancto“ („Sláva Otci i Synu i Duchu svatému“) ovšem v třídobém metru, které stejně jako v předchozích případech lépe vyhovuje deklamaci textu, jenž má v této části přirozený třídobý rytmus (Gloria Patri et Filio). Zároveň zde skladatel poprvé důsledně používá dvojsborovou techniku. Text nejdřív v homorytmickém čtyřhlase přednese jeden sbor, načež se jeho polovina ozve v sólovém provedení v kvintu jako chorální melodie. Následuje opět

homorytmický čtyřhlas druhého sboru, po němž kvintus přednese zbytek fráze. Zásadní věta je tak podána několikrát a velice srozumitelně.

V závěru skladby se Monteverdi na textu „Sicut erat in principio et nunc et semper“ („jako byla na začátku i nyní i vždycky“) vrací k motivu i způsobu zpracování, které použil na jejím samém začátku. Melodie cantu firmu je stejná, pouze jinak rytmizovaná a podobná je i protivěta. Text „et in saecula saeculorum, Amen“ (až na věky věků, Amen“) je pak krátce polyfonně rozveden.

Imitačně zpracované závěrečné „Amen“ není zhudebněno v mohutném zvuku všech hlasů, které se na konci sejdou v závěrečné kadenci, jak to bývá zvykem. Tečkovaný rytmus v melismatech v rámci čtyřdobého metra naopak navozuje lehkou taneční atmosféru a hlasy postupně umlkají, aby nechaly skladbu zakončit pouze dva tenory, které se sejdou i s continuum na finální notě g.

ZÁVĚR

Hudebně textovou analýzou žalmu *Laudate pueri* jsme zakončili práci o díle velké osobnosti hudebních dějin, Claudia Monteverdiho. Význam jeho tvorby tkví v objevení zcela nového hudebního jazyka, který se stává pojítkem mezi dvěma velkolepými epochami hudební historie, mezi renesancí a barokem. Zásadním prvkem, který ovlivňuje a do velké míry vede skladatelův způsob kompozice, výběr kompozičních technik a užití hudebně výrazových prostředků, je pak text. Hudba je v Monteverdiho díle zprostředkovatelem obsahu literárních předloh. Je nositelem nálad, stavů a emocí, které jsou v textu obsaženy. Monteverdi se chopil slov, frází a nakonec i charakterů, aby jim prostřednictvím bohaté škály hudebně-výrazových prostředků vdechnul život a ohromil posluchače explozí silných afektů.

Na několika ukázkách jsme doložili, že i další skladatelé využívali v práci s textem zvukomalbu k zhudebnění jednotlivých slov a frází, stejně jako dokázali různými hudebními prostředky rozlišit odstíny nálad jednotlivých částí skladeb ještě před Monteverdim. Zájem o text a jeho zpracování není Monteverdiho „vynálezem“, ale spíše důsledkem historického vývoje, v němž ve druhé polovině 16. století přestává být v hudbě místo pro striktní objektivitu. V čem tedy spočívá výjimečnost Claudia Monteverdiho?

Pokud se vrátíme k rozboru skladeb Victorii, Lassa, Josquina či Farmera a srovnáme je s Monteverdiho díly, můžeme na tuto otázku nalézt odpověď. Skladby Monteverdiho předchůdců i současníků více či méně hýří zvukomalbou, autoři využívají odvážnější rytmické figury a směle se obracejí k homofonii, pokud je třeba nějakou pasáž v textu zvýraznit. Těsné imitace, navozující pocit neklidu a vzrušení, taneční rytmy, odpovídající povzneseným náladám, zvukomalba, s jejíž pomocí je možné vyjádřit jednotlivé slovo nebo větu, to všechno se v jejich tvorbě objevuje. Všichni však zůstávají stylem kompozice v mezích, které jim vytyčila dobová tradice. Vokální polyfonie s typicky frankovlámskou technikou imitace zůstává podřízená zásadním pravidlům své doby, frottola zůstává frottolou. Jsou to prvky práce s textem, které skladatelé ve svých skladbách využívají, aby je oživily a naplnili emocemi. Nikdo z nich však nepřekročí pomyslnou hranici, která dělí renesanční tvorbu, ve které je stále hlavním principem kompozice přísný řád, od světa barokní hudby plné neočekávaných

momentů, bohatého afektu a dramatičnosti. Text má v jejich tvorbě vliv na tvar skladby, nestrhává však celou formu.

Odvážná se na první pohled zdá být tvorba Clementa Janequina. Zvuky bitev, ptactva či pařížských ulic právem působí velmi moderním a inovativním dojmem. Janequin však sám tvoří slabiky a jejich skupiny, které svým zvukem co nejvíce odpovídají realitě toho, co chce zhudebnit. A je to pak právě zvuková kvalita těchto smyšlených slůvek, která dává celkovému vyznění skladeb programního zaměření onen punc neobvyklosti. Samozřejmě nemůžeme pominout práci s hudebně rétorickými figurami, melodií a rytmem. Stále však zůstáváme v mezích velmi standardní vokální polyfonie.

Monteverdiho však vede potřeba co nejvěrněji a nejsuggestivněji vyjádřit nejhlubší lidské emoce k postupnému porušování pravidel. Hranice, které jsou po dvě staletí ukotveny frankovlámskou školou, jsou mu malé, a Monteverdi má odvalu je překročit. Hledáním možností, jak vyjádřit hudbou obsah či význam slov se tento inovátor dostává až na hranici dobového vkusu, a leckdy i za ni. Mapuje prostor rétorických figur a přináší do hudby nové prvky. Používá disonance způsobem do té doby zakázaným, využívá zvukomalbu v nevídané míře a vnáší do kompozice také novou formu expresivity. Neustálé posouvání hranic směrem k subjektivitě hudby, která má znázorňovat vnitřní stav jedince, pak Monteverdiho vede od madrigalu k žánru, ve kterém má jeho smysl pro dramatickou linku větší možnost se uplatnit. Je to Monteverdiho touha po novém, omračujícím a dramatickém, co přispělo ke vzniku první opery, která je skutečným jevištním hudebně dramatickým dílem.

Na cestě k opeře čerpá Monteverdi inspiraci v díle florentské cameraty. Proč ale Camerata neuspěla ve svých snahách ovládnout hudební svět a protlačit doprovázenou monodii do povědomí široké hudební veřejnosti? Nebo se ptejme naopak. Jak je možné, že Monteverdi v tomto směru uspěl? I tuto odpověď v textu práce nacházíme. Zmínili jsme se o skladatelově výjimečné vlastnosti, a tou je umění syntézy. Právě tato dovednost je v jeho tvorbě klíčová. Zatímco florentská camerata naprosto kategoricky odmítá polyfonní styl kompozice a svým vědeckým přístupem vytváří spíše dramatické studie pro zasvěcené, Monteverdi se této jednostrannosti vyvaruje. Bere si to nejlepší od starých mistrů a dovedně prvky vokální polyfonie mistrně zkombinuje s novými odvážnými postupy. Tak vzniká hudební jazyk, který hudbu nasměruje vstříc

nové epoše. Odkaz Claudia Monteverdiho, jedné z nejvýznamnějších skladatelských osobností v dějinách evropské hudby.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

1. **ATLAS, A.W.** *Renaissance Music: Music in Western Europe, 1400 – 1600.* New York : W. W. Norton, 1998. 729 s. ISBN 0-393-97169-4
2. **BRAUN, W.** *Die Musik des 17. Jahrhunderts.* 1. vyd. Wiesbaden : Athenaion, 1981. 385 s. ISBN 3-7997-0746-8.
3. **BURROWS, J.** *Klasická hudba.* 1. vyd. Praha : Slovart, 2008. 528 s. ISBN 978-80-7391-060-0.
4. **ČERNUŠÁK, G.** *Dějiny evropské hudby.* 2. vyd. Praha : Panton, 1972. 528 s.
5. **DAHLHAUS, C.** *Musik des 15. und 16. Jahrhunderts.* 1. vyd. Laaber : Laaber, 2008. 668 s. ISBN 978-3-89007-667-6.
6. **FINSCHER, L. (ed.).** *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (Sachteil 9, Sy-Z).* 2. vyd. Kassel, Stuttgart : Bärenreiter, Metzler, 1998. 2540 s. ISBN 3-7618-1128-4, 3-476-41025-0.
7. **GAMMOND, P.** *Velcí skladatelé.* 1. vyd. Praha : Svojtka & Co., 2002. 208 s. ISBN 80-7237-590-3.
8. **GROOTE, I. M.** *Musik in italienischen Akademien.* 1. vyd. Laaber : Laaber, 2007. 453 s. ISBN 978-3-89007-681-2.
9. **HOPPIN, R. H.** *Hudba stredoveku.* 1. vyd. Bratislava : Hudobné centrum, 2007. 510 s. ISBN 978-80-88884-87-3.
10. **HRČKOVÁ, H.** *Dějiny hudby II., Renesance.* 1. vyd. Praha : Ikar, 2005. 296 s. ISBN 80-249-0615-5.
11. **JOHNSON, P.** *Dějiny renesance.* 1. vyd. Brno : Barrister & Principal, 2004. 149 s. ISBN 80-86598-68-3.
12. **KAČIC, L.** *Dějiny hudby. III., Baroko.* 1. vyd. Praha : Ikar, 2009. 384 s. ISBN 978-80-249-1266-0.
13. **Kolektiv autorů.** *Dějiny evropské civilizace I.* 2. vyd. Praha : Paseka, 1997. 367 s. ISBN 80-7185-099-3.
14. **KOUBA, J.** *ABC hudebních slohů – od raného středověku k W. A. Mozartovi.* 2. vyd. Praha : Supraphon, 1988. 253 s.

15. **LÜTTEKEN, L.** *Musik der Renaissance: Imagination und Wirklichkeit einer kulturellen Praxis*. 1. vyd. Kassel : Bärenreiter, 2011. 241 s. ISBN 978-3-7618-2056-8, 978-3-476-02381-0.
16. **MARINO, G.** *Polibky*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1974. 151 s.
17. **MAZUREK, J.** *Stručné dějiny evropské hudby*. 2. vyd. Ostrava : Montanex, 2000. 69 s. ISBN 80-85780-90-9.
18. **NAVRÁTIL, M.** *Dějiny hudby, Přehled evropských dějin hudby*. 2. vyd. Olomouc : Votobia, 2003. 367 s. ISBN 80-7220-143-3.
19. **OSTHOFF, W.** *Monteverdistudien: Das Dramatische Spätwerk Claudio Monteverdis*. 3. vyd. Tutzing : H. Schneider, 1960. 267 s.
20. **PALISCA, C.V.** *Baroque Music*. 1. vyd. Englewood Cliffs : Prentice Hall, 1968. 230 s.
21. **PASSUTH, L.** *Divino Claudio*. 1. vyd. Leipzig : Deutscher Verlag für Musik, 1982. 549 s.
22. **POKORNÝ, J. - VLADISLAV, J.** *Italská renesanční lyrika*. 2. vyd. Praha : SNKLHU, 1955. 183 s.
23. **RADEMACHER, J.** *Hudba*. 1. vyd. Praha : Computer Press, 2004. 192 s. ISBN 80-251-0281-5.
24. **SADIE, S. (ed.)**. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 11*. 1. vyd. Londýn : MacMillan, 1980. 877 s. ISBN 0-333-23111-2.
25. **SADIE, S. (ed.)**. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 12*. 1. vyd. Londýn : MacMillan, 1980. 880 s. ISBN 0-333-23111-2.
26. **SCHNIERER, M.** *Dějiny hudby*. 4. vyd. Brno : JAMU, 2007. 248 s. ISBN 80-86928-19-5.
27. **SCHÖNBERG, H.C.** *Životy velkých skladatelů*. 1. vyd. Praha : BB art, 2006. 695 s. ISBN: 80-7341-905-X.
28. **SMOLKA, J. & kolektiv** *Dějiny hudby*. 1. vyd. Praha : Togga, 2001. 657 s. ISBN 80-902912-0-1.
29. **SVOBODA, Č.** *Srovnávací analýza interpretace s důrazem na historický kontext a autentičnost provedení díla [rukopis] : rozbor různých realizací díla Claudia Monteverdiho "Vespro della Beata vergine" (1610)*. Diplomová práce, Praha : Univerzita Karlova v Praze, 2006. 94 s.

30. **SZABOLCSI, B.** *Dějiny hudby*. 1. vyd. Bratislava : Štátne hudobné nakladateľstvo, 1962. 452 s.
31. **ŠAFARÍK, J.** *Dějiny hudby. 1. díl, od počátků hudby do konce 18. století*. 1. vyd. Praha : Votobia, 2002. 409 s. ISBN 80-7220-126-3.
32. **ŠTĚDRŮ, M.** *Claudio Monteverdi génius opery*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1985. 224 s.
33. **TROJAN, J.** *Dějiny opery: tvůrci předloh, libretisté, skladatelé a jejich díla*. 1. vyd. Praha : Paseka, 2001. 482 s. ISBN 80-7185-348-8.
34. **WIESE, B., PERCOPO, E.** *Dějiny literatury italské. díl 1*. 1. vyd. Praha : J. Laichter, 1907. 194 s.

Zdroj notových ukázek: http://www1.cpd1.org/wiki/index.php/Main_Page

PŘÍLOHY

SEZNAM NOTOVÝCH PŘÍLOH

Notová příloha 1: Carlo Gesualdo da Venosa – Moro, lasso, al mio duolo	1
Notová příloha 2: Tomás Luis de Victoria – Nigra sum sed formosa	5
Notová příloha 3: Josquin des Prez – El Grillo	10
Notová příloha 4: Clement Janequin – Le chant des oyseaux	13
Notová příloha 5: Orlando di Lasso – In hora ultima	37
Notová příloha 6: Fair Phyllis I saw	41
Notová příloha 7: Claudio Monteverdi – Non si levav' ancor l'alba novella.....	44
Notová příloha 8: Claudio Monteverdi – Sfogava con le stelle.....	50
Notová příloha 9: Claudio Monteverdi – T'amo mia vita	54
Notová příloha 10: Claudio Monteverdi – Hor chel ciel e la terra	57
Notová příloha 11: Claudio Monteverdi – Laudate pueri (Vespro della beata Vergine)...	71

SEZNAM HUDEBNÍCH UKÁZEK NA CD

Hudební ukázka 1: Carlo Gesualdo da Venosa – Moro, lasso, al mio duolo

- *Gesualdo: O Dolorosa Gioia Madrigali*, Concerto Italiano, Rinaldo Alessandrini, 2000

Hudební ukázka 2: Tomás Luis de Victoria – Nigra sum sed formosa

- *Victoria: Sacred Works*, Ensemble Plus Ultra, Michael Noone, 2001

Hudební ukázka 3: Josquin des Prez – El Grillo

- *Oh Flanders Free: Music of the Flemish Renaissance*, Capilla Flamenca, Dirk Snellings, 2000

Hudební ukázka 4: Clement Janequin – La Guerre

- *De Janequin aux Beatles*, King's Singers, 1993

Hudební ukázka 5: Clement Janequin – Le chant des oyseaux

- *Le Chant des Oyseaulx*, Ensemble Clément Janequin, Dominique Visse, 2013

Hudební ukázka 6: Orlando di Lasso – In hora ultima

- *Lassus: How Excellent Is Thy Name*, King's Singers, 1988

Hudební ukázka 7: Fair Phyllis I saw

- *Madrigal History Tour*, King's Singers, 1983

Hudební ukázka 8: Claudio Monteverdi – Non si levav' ancor l'alba novella

- *Monteverdi: Secondo Libro de Madrigali*, Concerto Italiano, Rinaldo Alessandrini, 1993

Hudební ukázka 9: Claudio Monteverdi – Sfogava con le stelle

- *Monteverdi: Quatro Libro dei Madrigali*, Concerto Italiano, Rinaldo Alessandrini, 1994

Hudební ukázka 10: Claudio Monteverdi – T'amo mia vita

- *Quinto Libro dei Madrigali*, The Consort of Musicke, Anthony Rooley, 1983

Hudební ukázka 11: Claudio Monteverdi – Hor chel ciel e la terra

- *Monteverdi: Madrigali Guerrieri et Amorosi*, La Capella Reial de Catalunya, Jordi Savall, 1994

Hudební ukázka 12: Claudio Monteverdi – Così sol d'una chiara fonte

- *Monteverdi: Madrigali Guerrieri et Amorosi*, La Capella Reial de Catalunya, Jordi Savall, 1994

Hudební ukázka 13: Claudio Monteverdi – Laudate pueri

- *Vespro Della Beata Vergine*, The Monteverdi choir, The English Baroque Soloists, John Eliot Gardiner, 1989

Moro, lasso, al mio duolo

Carlo Gesualdo da Venosa
(1560-1613)

5

Soprano I

Soprano II

Alto

Tenor

Bass

Practice

5

e chi mi può dar vi- ta,

Mo - ro, las - so, al mio duo - lo, E chi mi può dar vi- ta,

Mo - ro, las - so, al mio duo - lo, E

8 Mo - ro, las - so, al mio duo - lo, E chi mi

Mo - ro, las - so, al mio duo - lo,

Practice

Detailed description: This system contains the first five vocal staves and the piano accompaniment. Soprano I has a rest followed by a melodic line starting at measure 5. Soprano II, Alto, and Tenor (marked with an 8) all sing the same line: 'Mo - ro, las - so, al mio duo - lo, E chi mi può dar vi- ta,'. The Bass staff has a rest. The piano accompaniment consists of two staves with complex chromatic textures.

10

S

A

T

B

Practice

10

e chi mi può dar vi- ta, Ahi,

e chi mi può dar vi- ta,

chi mi può dar vi- ta, e chi mi può dar vi- ta, Ahi, che m'an -

8 può dar vi- ta, e chi mi può dar vi- ta, Ahi,

E chi mi può dar vi- ta, Ahi, che m'an -

Practice

Detailed description: This system contains the next five vocal staves and the piano accompaniment. Soprano (S) sings 'e chi mi può dar vi- ta, Ahi,'. Alto (A) sings 'e chi mi può dar vi- ta,'. Tenor (T, marked with an 8) and Bass (B) sing 'chi mi può dar vi- ta, e chi mi può dar vi- ta, Ahi, che m'an -'. The piano accompaniment continues with similar chromatic patterns.

15 20

S che m'an - ci - de e non vuol dar - mi ai - ta, e non vuol dar - mi ai - ta! Mo - ro,

A Ahi, che m'an - ci - de e non vuol dar - mi ai - ta, e non vuol dar - mi ai - ta! Mo - ro,

T ci - de e non vuol dar - mi ai - ta, e non vuol dar - mi ai - ta! Mo - ro,

B 8 che m'an - ci - de e non vuol dar - mi ai - ta, e non vuol dar - mi ai - ta! Mo - ro,

ci - de e non vuol dar - mi ai - ta, e non vuol dar - mi ai - ta!

25 30

S las - so, al mio duo - lo, E chi mi può dar vi -

A las - so, al mio duo - lo, E chi mi può dar vi - ta,

T 8 las - so, al mio duo - lo, E chi mi può dar vi - ta, e

B E chi mi può dar vi - ta, e chi

35

S ta, e chi mi può dar vi- ta, Ahi, che m'an -

A e chi mi può dar vi- ta, Ahi, che m'an -

T può dar vi- ta, Ahi, che m'an - ci -

B 8 chi mi può dar vi- ta, Ahi, che m'an -

mi può dar vi- ta, Ahi, che m'an - ci -

40 45

S ci-de e non vuol dar - mi ai-ta, e non vuol dar - mi ai-ta!

A ci-de e non vuol dar - mi ai-ta, e non vuol dar - mi ai-ta! O do- lo-ro -

T de e non vuol dar - mi ai-ta, e non vuol dar - mi ai-ta! O do- lo-ro -

B 8 ci-de e non vuol dar-mi ai- ta, e non vuol dar-mi ai- ta! O do-lo -

de e non vuol dar - mi ai-ta, e non vuol dar - mi ai-ta! O do-lo-ro -

50 55

S O do-lo-ro-sa sor-te, Chidarvi-tami può, ahi, mi dà morte,

A sa sor-te, O do-lo-ro-sa sor-te, Chidarvi-tami può, ahi, mi dà

T ro-sa sor-te, O do-lo-ro-sa sor-te, Chidarvi-tami può, ahi, mi dà mor-

B sa sor-te, Chidarvi-tami può,

60 65

S ahi, mi dà mor-te, ahi, ahi, mi dà mor-te!

A ahi, mi dà mor-te, ahi, mi dà mor-te, ahi, mi dà mor-te!

T mor-te, ahi, mi dà mor-te, ahi, mi dà mor-te, ahi, mi dà mor-te!

B te, ahi, mi dà mor-te, ahi, mi dà mor-te, ahi, mi dà mor-te!

ahi, mi dà mor-te, ahi, mi dà mor-te!

NIGRA SUM SED FORMOSA

de Beata Virgine

Transcripción: Samuel Rubio
(original en claves altas)

TOMÁS LUIS DE VICTORIA

Cantus I
Ni-gra sum sed for-mo-sa fi-li-a Je-ru-sa-lem id-e-

Cantus II
Ni-gra sum sed for-mo-sa fi-li-a Je-ru-sa-lem id-e-o di-le-

Altus
Ni-gra sum sed for-mo-sa fi-li-a Je-ru-sa-lem id-e-o di-le-xit me

Tenor I
id-e-o di-le-xit me, id-e-

Tenor II
Ni-gra sum sed for-mo-sa fi-li-a Je-ru-sa-lem id-e-o di-le-xit me rex,

Bassus
id-e-o di-le-xit me rex

o di-le-xit me rex, id-e-o di-le-xit me rex et in-tro-du-xit me in

xit me rex, id-e-o di-le-xit me rex, rex et in-tro-du-xit me

rex, id-e-o di-le-xit me, id-e-o di-le-xit me rex

o di-le-xit me, id-e-o di-le-xit me rex et in-tro-du-xit me

id-e-o di-le-xit me, id-e-o di-le-xit me rex

id-e-o di-le-xit me rex, id-e-o di-le-xit me rex

Editado con LilyPond

48

im - ber a - bi - it, im - ber a - bi - it et re - ces - sit, flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra no -
 -ber a - bi - it et re - ces - sit, flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra no -
 it, im - ber a - bi - it, im - ber a - bi - it et re - ces - sit, flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra no -
 8 - ber a - bi - it, im - ber a - bi - it et re - ces - sit, flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra no -
 8 im - ber a - bi - it et re - ces - sit,
 im - ber a - bi - it, im - ber a - bi - it et re - ces - sit,

55

-stra tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve - nit,
 -stra tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad - ve -
 stra, flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra no - stra, tem - pus pu - ta - ti -
 8 -stra, flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra no - stra, tem - pus pu - ta - ti - o - nis ad -
 8 flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra no - stra, tem -
 flo - res ap - pa - ru - e - runt in ter - ra no - stra, tem - pus pu - ta - ti - o - nis, tem -

Editado con LilyPond

El Grillo

Josquin des Prez

Cantus
El gril - lo, el gril-lo e buon can - to - re, Che tie-ne lon-go

Altus
El gril - lo, el gril-lo e buon can - to - re, Che tie-ne lon-go

Tenor
El gril - lo, el gril-lo e buon can - to - re, Che tie-ne lon-go

Bassus
El gril - lo, el gril-lo e buon can - to - re, Che tie-ne lon-go

7
ver - so. Dal-le be-ve gril-lo

ver - so. Dal-le be-ve gril-lo

ver - so. Dal-le be-ve gril-lo

ver - so. Dal-le be-ve gril-lo

14
can-ta dal-le, dal-le, be-ve, be-ve, gril-lo, gril-lo, can-ta. El gril-

can-ta dal-le, dal-le, be-ve, be-ve, gril-lo, gril-lo, can-ta. El gril-

can-ta dal-le, dal-le, be-ve, be-ve, gril-lo, gril-lo, can-ta. El gril-

can-ta dal-le, dal-le, be-ve, be-ve, gril-lo, gril-lo, can-ta. El gril-

19

- lo, el gril-lo e buon can - to - re, M anon fa co - me gl'al-tri uc-

- lo, el gril-lo e buon can - to - re, M anon fa co - me gl'al-tri uc-

- lo, el gril-lo e buon can - to - re, M anon fa co - me gl'al-tri uc-

- lo, el gril-lo e buon can - to - re, M anon fa co - me gl'al-tri uc-

24

- cel - li Co-me li han can-ta-to un po - co. Fan' de fat - to in al-tro

- cel - li Co-me li han can-ta-to un po - co. Fan' de fat - to in al-tro

- cel - li Co-me li han can-ta-to un po - co. Fan' de fat - to in al-tro

- cel - li Co-me li han can-ta-to un po - co. Fan' de fat - to in al-tro

29

lo - co Sem-pre el gril-lo sta pur sal - do, Quan - do la mag-

lo - co Sem-pre el gril-lo sta pur sal - do, Quan - do la mag-

lo - co Sem-pre el gril-lo sta pur sal - do, Quan - do la mag-

lo - co Sem-pre el gril-lo sta pur sal - do, Quan - do la mag-

34

- gior el cal-do, al - hor can - ta sol per a - mo-

- gior el cal-do, al - hor can - ta sol per a - mo-

- gior el cal-do, al - hor can - ta sol per a - mo-

- gior el cal-do, al - hor can - ta sol, al - hor can - ta sol, sol

40

re.

re.

re.

per a - mo - re.

Le Chant Des Oyseaux

Clément Janequin

Section une

Cantus
Re-veil-

Altus
Re-veil-ez vous, cueurs en - dor - mis, en - dor-

Tenor
Re-veil-ez vous, cueurs en - dor - mis,

Bassus

④

- ez vous, cueurs en-dor - mis, vous son - ne, Re - veil-ez

- mis, Le dieu d'a-mours vous son - ne,

Le dieu d'a - mours vous son - ne,

Re-veil-ez vous, cueurs

⑧

vous, Re - veil - ez vous, cueurs en - dor-

Re - veil - ez vous, cueurs en - dor - mis, Le

Re - veil - ez vous, cueurs en - dor - mis, Le dieu d'a-

en - dor - mis, cueurs en - dor - mis,

11

- mis, Le dieu d'a-mours vous son-
 dieu d'a-mours vous son-
 mours vous son - ne, Le dieu d'a-mours vous son-
 cueurs en - dor-mis, Le dieu d'a-mours vous son-

15

- ne,
 - ne. A ce pre-meir jour de may, oy-
 ne. A ce pre-meir jour de may, Oy-seaulx fe-rout mer-veil-
 - ne, A ce pre-meir jour de may, A ce

20

A ce pre-meir jour de may pour vous met-tre
 - seaulx fe-rout mer-veil-lez, pour vous met-tre hor d'es-may
 lez, Pour vous met-tre hor d'es-may De-stou-pez
 pre-meir jour de may, Pour vous met-tre hor d'es-may De-

24

hor d'es-may De-stou-peuz vos. o - reil les.
 De-stou-peuz vos. o - reil les. Et fa-ri-ra ri-ron,
 vos, Pour vous met-tre hor d'es - may De-stou-peuz vos o - reil - les. Et fa - ri -
 - stou-peuz vos o - reil - les, De - stou-peuz vos o - reil - les.

29

Et fa - ri -
 Et fa - ri - ra - ri - ron,
 - ra ri-ron, fa - ri - ra - ri - ron, fe - re - ly, io - ly, Et
 Fa - ri - ra ri-ron, et fa - ri - ra - ri - ron, fe - re - ly, io - ly,

32

- ra ri-ron, fa - ri - ra - ri - ron, fe - re - ly io - ly, io -
 fa - ri - ra - ri - ron, fe - re - ly io - ly, io - ly, fe - re - ly, io - ly, io -
 fa - ri - ra ri - ron, fe - re - ly, io - ly, io - ly,
 io - ly, io - ly, fe - re - ly, io - ly, io - ly, fe - re - ly, io - ly, io - ly, fe - re - ly, io - ly.

34

ly, io-ly, io-ly, io-ly, Et

- ly, fe-re-ly, io-ly, io-ly, fe-re-ly, io-ly, io-

io-ly, fe-re-ly, io-ly, fe-re-ly, io-ly, io-ly,

- ly, io-ly, io-ly, io-ly, io-

36

fa - ri-ra ri-ron, fa-ri - ra-ri - ron, fe-re-ly io-ly, Vous se-rez tous en

- ly, io-ly, io-ly, fe-re-ly, io-ly.

fe-re-ly, io-ly, io-ly, fe-re-ly, io-ly, io-ly, io-ly, io-ly,

- ly, io-ly, fe-re-ly, io-ly, io-ly, io-ly,

39

ioy - e - mis, Vous se-rez tous en ioy-e - mis, Car la sai

Vous se-rez tous en ioy - e - mis, Car la sai-son est

Vous se-rez tous en ioy - e - mis, Car la sai - son est bon-

43

son est bon - ne, Vous se rez tous, Vous se rez
 bon - ne, Vous se-rez tous, en ioy - e -
 - ne, Vous se-rez tous en ioy - e - mis,
 Vous se-rez tous en ioy - e - mis, en ioy - e

47

tous en ioy-e - mis, Car la sai son est bon-
 - mis, Car la sai-son est bon-
 Car la sai - son est bon - ne, Car la sai - son est bon-
 - mis, en ioy - e - mis, Car la sai-son est bon-

52

Section deux

- ne.
 - ne. Vous or-rez, a - mon ad-vis, U-
 ne. Vous or - rez, a - mon ad - vis, U - ne dul - ce mu - si-
 - ne. Vous or-rez, a - mon ad - vis, U - ne

57

Vous or-rez, a - mon ad - vts, Que fe - ra le
 - ne dul - ce mu - si - que, Que fe - ra le roy mau - vis,
 que, Que fe - ra le roy mau - vis, Le merle aus -
 dul - ce mu - si - que, Que fe - ra le roy mau - vis, D'u -

61

roy mau-vis, D'u-ne voix au-ten-ti que Ty,
 D'u - ne voix au-ten - ti que Ty, ty, py-ty, py-
 - si ster-nel se-ra par mi D'u-ne voix au - ten - ti - que Ty, ty, py - ty,
 - ne voix au-ten - ti - que, D'u - ne voix au-ten - ti -

66

ty, ty, ty, ty, ty, py - ty, chou,
 - ty, chou - ty, thou - ty thout - y, chout - ty, thout - y, thout -
 ty, ty, ty, ty, ty, py - ty,
 - que. Ty, thou - ty, thou - ty, chou -

68

chou, chou, chou, chou - ty, thou-
 - y, chout - ty, thout - y, thout - y,
 ty, ty, py - ty, py - ty, ty,
 - ty, thou - ty, thou - ty, que di tu ty, ty, py - ty,

70

- ty thout - y, thout - y, thout - y, chout - ty, Tot
 chout - ty, thout - y, thout - y, chout - ty, thout - y, thout -
 chou - ty, thou - ty thout - y, chout - ty, thout - y, thout - y, thout -
 tu, ty, que di tu que di tu di que di

72

que di tu que di tu
 - y, tu, di, tu, di, Le pe - tit san - son - net, Le pi -
 y, tu di que di ti que di tu,
 tu que di tu que di tu, Le pe - tit san - son -

74

Le pi - tit mi - gnon, Le pi - tit mi -
 - tit mi - gnon, pe - tit - te, Le pi - tit mi - gnon, Quest la
 Le pe - tit mi - gnon, Sain -
 - net de Pa - ris.

76

- gnon, Sain - cte te - ste Dieu! Sain -
 bas, pas - se, pas - se vil - lain! Sain - cte te - ste
 - cte te - ste Dieu! pe - tit - te
 Sain - cte te - ste Dieu!

78

- cte te - ste Dieu! Sain - cte te - ste Dieu! Il est
 Dieu! Quio, Quio, Le pe - tit mi - gnon, Tost, tost, tost, au ser - mon, Le
 Le pe - tit mi - gnon, Il est temps, il est temps,
 Quest la vas pas - se vil - lain! San - son - net de Pa -

80

temps, temps, d'a - ler boi re, Il est temps, temps, Au ser - mon,
 pe - tit san - son - net, din, dan, din, dan, Sus ma dame mes -
 Guil - ke - met - te, Co - li - net - te, il est temps, temps,
 - ris, sai - ge cour - tois et bien a - pris, Il est

82

ma mai - stresse. A Saint Tro - tin voir
 - se Sain - cte ca - quet - te Qui ca -
 temps, d'a - ler boi - re il est
 temps, que di tu il est temps, que di

83

Saint Ro - bin Le doux mu - se - quin, Le doux mu - se - quin,
 - quet - te. Ri - re et gau - dir c'es mon de - vis,
 temps, temps, temps, Ri - re et gau - dir c'es
 tu san - son - net de Pa - ris. Ri - re et gau - dir c'es

85

Ri-re et gau-dir c'es mon de-vis, Cha-cun s'i ha-ban-don-
 c'es mon de-vis, Cha-cun s'i ha-ban-don-
 mon de-vis, Cha-cun s'i ha-ban-don-
 mon de-vis,

89

- ne, Ri-re et gau-dir, Ri-re et gau-
 - ne, Ri-re et gau-dir c'es mon de-
 - ne, Ri-re et gau-dir c'es mon de-vis,
 Ri-re et gau-dir c'es mon de-vis, c'es mon de-

92

- dir c'es mon de-vis, Cha-cun s'i ha-ban-don-
 - vis, Cha-cun s'i ha-ban-don-
 Cha-cun s'i ha-ban-don - ne. Cha-cun s'i
 - vis, c'es mon de-vis, Cha-cun s'i ha-ban-

96 **Section trois**

ne.
ne. Ros-si-gnol du-
ha-ban-don - ne. Ros - si - gnol du-bois io - ly, A - qui le
- don - ne. Ros-si-gnol du - bois io - ly,

101

Pour vous met-tre hors d'en-nuy,
- bois io-ly, A - qui le voix re - son - ne, Pour vous met - tre
voix re - son - ne, Pour vous met-tre hors d'en-
A - qui le voix re - son - ne, Pour vous met - tre

105

Pour vous met-tre hors d'en-nuy, Vos-tre gor - ge iar - gon-
hors d'en - nuy, Vos - tre gor - ge iar - gon-
nuy, Vos - tre gor - ge, Pour vous met-tre hors d'en - nuy, Vos - tre gor-
hors d'en - nuy, Vos - tre gor - ge iar - gon - ne, Vos-

109

ne:
 - ne: Frian, frian, frian, frian, frian, frian, frian, frian,
 ge iar - gon - ne: Tar, tar, tar, tar, tar, tar,
 - tre gor - ge iar - gon-

111

Frian, Frian, frian, frian, frian, frian, frian, frian,
 frian, frian, frian, frian, frian, ti-
 tu, ve - le - cy, ve - le - cy,
 - ne:

112

teo tu, tu, tu tu, tu, tu, tu,
 - cun, ti - cun, ti - cun, ti - cun, ti - cun, ti - cun, qui - la-
 Frian, frain, frain, frain, frain, frain, frain, frain, tu, tu, tu,

114

co - qui, co - qui, co - qui, co - qui, tu,
 - ra, qui - la - ra, qui - la - ra, fe - re - ly, fy, fy, tu,
 tu, tu, tu, co - qui, co - qui, co - qui,
 Teo,

116

oy, oy, ty, oy, ty, oy, ty, oy,
 tu, tu,
 co - qui, fi, ti, fi, ti, qui - la - ra, qui - la - ra, qui - la - ra, qui -
 frian, frian, frian, frian, tar, tar, tar, tar, Tu,

118

ty, trrr, tu,
 tu, qui - la - ra, qui - la -
 la - ra, qui - la - ra, ti - cun, ti - cun, ti - cun, ti - cun, ti - cun, ti -
 tar, tu, quio, tar, quio, tar, quio, tar, qui - la - ra, qui - la - ra,

120

huit, huit, huit, huit, huit, huit,
 - ra, te - o, te - o, te - o, te - o, te - o, te - o, te - o,
 cun, oy, ty, oy, ty, oy, ty, oy, ty, tu,
 Tu, Tu,

123

teo, teo, teo, teo, teo, teo, teo, teo, teo, frian, frian, frian, frian, frian, frian,
 te - o, te - o, tar, oy, ty, oy, ty, oy, ty, oy,
 tu, tu, tu, tu,

125

frian, ty-cun, ty-cun, tur - ry, tur - ry, tur - ry, tur - ry, qui - by,
 ty, trrr, qui-la-ra, qui-la - ra,
 et huit, huit, huit, huit, qui-la-
 quio, quio, quio, quio, quio, quio, quio, quio,

127

tu, tu,

ra, ti - cun, ti - cun, ti - cun, co - qui, co - qui, co-

tar, tar, tar, tar, tar, fou - quet, fou - quet, qu - bi, qui - bi,

129

tu, tu, tu, tu, tu, fou-quet, fou - qet fi, ti, fi, ti, frian, frian, frian,

tu, fou-quet, fou-quet, fi, ti, fi, ti, frian, frian, frian, frian, tu - ri, tu-

qui, co - qui, huit, huit, huit,

Tu, Tu,

131

frian, fi, ti, trrr, huit, huit, huit, huit,

- ri, tu, tu, tu, tu, tu, oy, ty, oy,

huit, huit, huit, qui - la - ra, qui - la - ra, fi, ti, fi, tu-

quio, quio, quio, quio, quio, ve - le - cy, ve - le -

133

tar, tar, tar, tar, tar, tar, tar, tar, tar, trrr, oy, ty, oy,
 ty, tu - ri, tu - ri, ti - cun, ti - cun, fe - re - ly, fi, ti, trrr,
 ri, tu - ri, qui - bi, qui - bi, qui - bi, qui - la - ra, frrr, tar,
 - cy, huit, huit, huit, huit, tar, tar, tar, tar, tar,

135

ty, trrr, tu - ri, tu - ri, qrrr, tu - ri, tu - ri, qrrr, fi ti, fi
 oy, ty, oy, ty, trrr, tu - ri, tu - ri, vrrr, tu - ri, tu - ri, vrrr,
 tar, tar, tar, trrr, tu - ri, tu - ri, qrrr, qui - bi, qui - bi, vrrr, fi,
 trrr, tu - ri, tu - ri, qrrr, qu - bi, qui - bi, vrrr, fi - ti, fi - ti,

138

ti, frrr, fou - quet, fou - quet, frrr, frian, frian, frian,
 fou - quet, fou - quet, frrr, frian, frian, frian, frian, frrr,
 ti, fi, ti, frrr, fou - quet, fou - quet, frrr, frain,
 frrr, fou - quet, fou - quet, frrr, frian, frian, frian, frian, co -

140

frian, frrr, fui-ez, re-
 fui - ez, re-gretz, pleurs et sou - ci, pleurs et sou-
 frain, frain, frain, frrr, et fui - ez, re - gretz, pleurs et sou-ci,
 - qui, co - qui, co-qui, qui-bi, qui-la - ra, qui-la-ra, qui-la-ra,

143

- gretz, pleurs et sou - ci, Car la sai - son l'ou-don - ne, fui - ez, re-
 - ci, Car la sai-son l'ou - don - ne,
 Car la sai - son l'ou - don - ne,
 fui-ez, re-gretz, pleurs

147

- gretz, fui-ez, re - gretz, pleurs et sou - ci, Car la sai-
 fui - ez, re-gretz, pleurs et sou - ci, Car la sai-son l'ou-
 fui-ez, re-gretz, pleurs et sou-ci, Car la sai - son l'ou-
 et sou - ci, pleurs et sou - ci, pleurs

151 Section quatre

- son l'ou - don ne.
 - don ne.
 - ne, Car la sai - son l'ou - don - ne. A - rie -
 et sou - ci, Car la sai - son l'ou - don - ne. A - rie - re mai -

156

A - rie - re mai -
 A - rie - re mai - stre cou - cou. Sor - tez de no cha -
 - re mai - stre cou - cou. Sor - tez de no cha - pit - re.
 - stre cou - cou. Sor - tez de no cha - pit -

160

- stre cou - cou. Cha - cun vous donne au bi - bou
 - pit - re. Cha - cun vous donne au bi - bou car vous n'e -
 Cha - cun vous donne au bi - bou car vous n'e - stes. Cha - cun
 - re. Cha - cun vous donne au bi - bou, car vous n'e - stes q'un

164

car vous n'e - stes q'un trai stre, Cou -
 - stes q'un trai - stre, Cou - cou, cou - cou,
 vous donne au bi - bou car vous n'e - stes q'un trai - stre, Cou - cou,
 trai - stre, Car vous n'e - stes q'un trai - stre,

168

- cou, cou - cou, cou - cou, cou - cou, cou -
 cou - cou, cou - cou, cou - cou, cou - cou, cou - cou,
 cou - cou, cou - cou, cou - cou, cou - cou,
 Cou - que, cou - que,

172

- cou, cou - cou, cou - cou, cou - cou, cou - cou,
 cou - cou, cou - cou, cou - cou, cou - cou, cou - cou, cou - cou, cou - cou,
 cou - cou, cou - cou, cou - cou, cou -
 cou - que, cou - que, cou - que, cou - que, cou -

176

cou - cou, cou - cou, cou - cou, cou - cou,
 cou - cou, cou - cou, cou-cou, cou - cou, cou, cou-cou, cou-
 cou, cou-cou, cou-cou, cou-cou, cou-
 - que, cou-que, cou-que, cou-que, cou-que, cou-que, cou-

179

cou - cou, cou - cou, cou, cou - cou, cou-
 - cou, cou - cou, cou, cou, cou - cou, cou-
 cou, cou - cou, cou, cou - cou, cou - cou, cou - cou, cou-
 - que, cou - que, cou - que - cou, cou - cou - que, cou-

181

- cou, cou - cou, cou - cou, cou - cou, cou - cou, cou - cou,
 - cou, cou, cou - cou, cou - cou, cou - cou, cou - cou,
 cou, cou - cou, cou, cou - cou, cou, cou - cou, cou - cou, cou - cou, cou,
 - que, cou - cou - que, cou - cou, cou - cou - cou, cou-

183

Par - tra - i - son, en cha - cun - nid, Pon - dez sans quon vous son -
 cou, cou - cou, cou - cou, Par - tra - i - son, en cha - cun -
 cou - cou, cou - cou, cou - cou, cou, cou - cou,
 - cou,

185

ne, Par - tra - i - son, en cha - cun - nid,
 - nid, Pon - dez sans quon vous son - ne, Par - tra - i - son, en
 Par - tra - i - son, en cha - cun - nid,
 Par - tra - i - son, en cha - cun -

188

Par - tra -
 cha - cun - nid,
 Par - tra - i - son, en cha - cun - nid, Pon - dez sans quon vous son -
 - nid, Pon - dez sans quon vous son -

190

- i - son, en cha - cun - nid, Pon - dez sans quon vous son-
 Par - tra - i - son, en cha - cun - nid, Pon - dez sans quon vous son-
 ne, sans quon vous son - ne, Re - veil - lez

192

ne,
 ne, Re - veil - lez vous, cueurs
 vous, cueurs en - dor - mis,
 ne. Re - veil - lez vous, cueurs en - dor - mis, cueurs

195

Re - veil - lez vous, cueurs en - dor -
 en - dor - mis, cueurs en - dor - mis, Le
 Re - veil - lez vous, cueurs en - dor - mis, Le dieu d'a-
 en - dor - mis, re - veil - lez vous,

198

- mis, Le dieu d'a - mours vous son - ne, Re - veil - lez
 dieu d'a - mours vous son - ne,
 mours vous son - ne,
 Re - veil - lez vous, cueurs

201

vous, Re - veil - lez vous, cueurs en - dor -
 Re - veil - lez vous, cueurs en - dor - mis, Le
 Re - veil - lez vous, cueurs en - dor - mis, Le dieu d'a -
 en - dor - mis, cueurs en - dor - mis,

204

- mis, Le dieu d'a - mours vous son -
 dieu d'a - mours vous son -
 mours vous son - ne, Le dieu d'a - mours vous son -
 cueurs en - dor - mis, Le dieu d'a - mours vous son -

208

- ne.
- ne.
- ne.
- ne.

In hora ultima

Orlando di Lasso
1530 - 1594

Musical score for the first system of 'In hora ultima'. The score is for six voices: Cantus, Sexta vox, Altus, Tenor, Quinta vox, and Bassus. The lyrics are: In ho - ra ul - ti - ma, ul - ti - ma, in ho - ra ul - ti - ma, ul - ti - ma, in ho - ra ul - ti - ma, ul - ti - ma.

Musical score for the second system of 'In hora ultima'. The score is for six voices: Cantus, Sexta vox, Altus, Tenor, Quinta vox, and Bassus. The lyrics are: in ho - ra ul - ti - ma, in ho - ra, in ho - ra, ul - ti - ma, in ho - ra ul - ti - ma, in ho - ra ul - ti - ma, in ho - ra ul - ti - ma, in ho - ra ul - ti - ma, in ho - ra ul - ti - ma, in ho - ra ul - ti - ma, in ho - ra ul - ti - ma, in ho - ra ul - ti - ma.

Copyright © 2011 by the Choral Public Domain Library (<http://www.cpd.org>).
Edition may be freely distributed, duplicated, performed, or recorded
Revision 1.0, 2013-01-12 by Gerd Eichler

13

per - i - bunt om-ni-a, per - i - bunt om-ni-a, tu - - ba, tu - - ba,
 per - i - bunt om-ni-a, per - i - bunt om-ni-a, tu - - ba, tu - - ba,
 per - i - bunt om-ni-a, per - i - bunt om-ni-a, tu - - ba, tu - - ba, tu - - bam tu - - ba,
 per - i - bunt om-ni-a, per - i - bunt om-ni-a, tu - - ba, tu - - ba, tu - - ba, tu - - ba,
 per - i - bunt om-ni-a, per - i - bunt om-ni-a, tu - - ba, tu - - ba, tu - - ba, tu - - ba,
 per - i - bunt om-ni-a, per - i - bunt om-ni-a, tu - - ba, tu - - ba,

17

tu - - ba, ti - bi - a, ti - bi - a, & cy - - tha-ra, & cy - - tha-ra &
 tu - - ba, ti - bi - a, ti - bi - a, & cy - - tha-ra, & cy - - tha-ra, &
 tu - - ba ti - bi - a, ti - bi - a & cy - - tha-ra, & cy - - tha-ra, &
 tu - - ba ti - bi - a, ti - bi - a & cy - - tha-ra, &
 tu - - ba, ti - bi - a, & cy - - tha-ra, &
 tu - - ba, ti - bi - a, & cy - - tha-ra, &

21

cy - tha - ra, jo - - - - - cus, ri -

& cy - tha - ra, jo - - - - - cus, ri -

cy - - - tha - ra, jo - - - - - cus, ri -

cy - - - tha - ra, jo - - - - - cus, ri - - - - - sus,

cy - - - tha - ra, ri - - - - - sus,

cy - - - tha - ra, ri - - - - - sus,

25

- - - - - sus sal - - - tus, sal - - - tus, sal - - - tus

- - - - - sus sal - - - tus sal - - - tus, sal - - - tus,

- - - - - sus, sal - - - tus, sal - - - tus, sal -

sal - - - tus, sal - - - tus, sal -

sal - - - tus, sal - - - tus, (h)

sal - - - tus, sal -

28

can - - - tus, can - tus, can - - tus, can - tus, can - - - tus, & dis - can - tus, can - - - tus, can - - - tus, & dis - can - tus, & dis - can - tus, can - - - tus, sal - tus can - tus, can - - - tus, can - tus, can - - - tus, - tus, can - - - tus, &

31

- tus & dis-can - tus, can - - tus & dis - can-tus, can - tus & dis can - tus. - tus & dis-can - tus, can - tus, can - - tus & dis - can - tus. can - tus, can - tus, can - - tus & dis - can - tus. dis-can - tus, & dis - can - tus, can - - tus, can - tus & dis - can - tus. can - tus & dis-can - tus, & dis - can - tus, & dis - can - tus. - dis - can - tus, can - - tus &, can - - tus & dis-can - tus.

Fair Phyllis I Saw

John Farmer

Cantus
Fair Phyl-lis I saw sit-ting all a - lone, Feed-ing her flock near

Altus
Feed-ing her flock near

Tenor
Feed-ing her flock near

Bassus
Feed-ing her flock near

6
to the mount - ain - side. Fair -side The shep - herds knew not, they

to the mount - ain - side. -side The shep - herds

to the mount - ain - side. -side

to the mount - ain - side. -side

10
knew not whi - ther she was gone

knew not whi - ther she was gone But

The shep - herds knew not, they knew not whi - ther she was gone

The shep - herds knew not whi - ther she was gone

13

2

But af-ter her lo - ver, her lo - ver, But af-ter her lo-ver
 af-ter her lo - ver, her lo - ver, But af-ter her lo-ver
 But af-ter her lo - ver, her lo - ver, But af-ter her
 But af-ter her lo - ver, her lo - ver, But af-ter her

17

A - myn - tas hied. Up and
 A - myn - tas hied. Up and down,
 lo - ver A - myn - tas hied. Up and down he wan - dered, up and

20

lo - ver A - myn - tas hied. Up and down he wan-
 down he wan-dered, up and down he wan-dered, up and
 up and down he wan-dered, up and down he wan - dered, up
 down, up and down he wan-dered, up and down he wan-dered,
 - dered, he wan - dered, up

24

down he wan-dered, up and down he wan-dered, up and down
 and down he wan-dered, up and down he wan-
 up and down he wan-dered, up and down he wan-dered,
 and down he

27

he wan - dered, whilst she was miss-ing. When
 - dered, he wan - dered, whilst she was miss-ing. When
 up and down he wan - dered, whilst she was miss-ing. When

31

wan - dered, whilst she was miss-ing. When
 he found her, O, then they
 he found her, O, then they fell a - kiss-ing O, then they
 he found her, O, then they fell a - kiss-ing, O, then they

37

he found her, O, then they fell a - kiss-ing, O, then they
 fell a - kiss - ing, a - kiss - ing, O, then they fell a - kiss - ing,
 fell a - kiss - ing, a - kiss - ing, O, then they fell a - kiss - ing,
 fell a - kiss - ing, a - kiss-ing, O, then they fell a - kiss-ing, up and down he

43

fell a - kiss-ing, a - kiss-ing, O, then they fell a - kiss - ing, up and
 -kiss - ing.
 -kiss - ing.
 -kiss - ing.
 -kiss - ing.
 -kiss - ing.

Non si levava ancor

Claudio Monteverdi
1567 - 1643

Prima parte

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

Non si le - vav' an - cor l'al -

Non si le - vav' an - cor, non si le - vav' an - cor l'al -

Non si le - vav' an - cor l'al - ba novel - - la

Non si

7

ba no - vel - - la, non si le - vav' an - cor l'al - ba no - vel - la

ba no - vel - la, Non si le - vav' an -

Non si le - vav' an - cor l'al - ba no - vel - -

l'al - ba no - vel - la, Ne - spie -

le - vav' an - cor,

13

Ne spie - ga - - van - - le piu - me

cor, ne - spie - ga - - van le piu -

la, Ne spie - ga - van le piu - me, Gl'au - gel - li al no - vo lu -

ga - - van - le piu - me Gl'au - gel - li al no - vo

Ne spie - ga - - van - le

Copyright © 2010 by the Choral Public Domain Library (<http://www.cpd.org>).
Edition may be freely distributed, duplicated, performed, or recorded
Revision 2.1, 2012-12-13 by Gerd Eichler

19

G'lau - gel - li al no - vo lu - me
 - me G'lau-gel - li al no - vo lu - - - me, Ma fiam - me -
 - me G'lau - gel - li al no - vo lu - me, Ma
 lu - me Ma fiam - me-gia -
 piu - me G'lau-gell' al no - vo lu - me,

25

Ma fiam - me-gia-va l'a - mo-ro - sa stel - la
 gia - - va l'a-mo - ro - sa stel - la,
 fiam - me-gia-va l'a - mo-ro-sa stel - - la, l'a - mo - ro - sa stel - la,
 - va l'a - mo-ro - sa stel - la, Ma fiam - me-gia-va l'a - mo - ro-sa stel - la
 Ma fiam - me - gia - - va l'a - mo-ro - sa stel - la,

31

Quand' i duo va-ghi e leg - gia-drett' a - man - ti
 Quand' i duo va-ghi e leg - gia-drett' a - man - ti, Quand' i duo va-ghi e leg - gia - drett' a - man -
 Quand' i duo va-ghi e leg - gia - drett' a - man -
 E leg - gia - drett' a - man -

36

(h)

Ch'u - na fe - li - ce not - te, chu - na fe - li - ce not - te, ag - giun - se in - se -

ti, Ch'u - na fe - li - ce not - te, ag - giun - se in - se -

(h)

ti, Ch'u - na fe - li - ce not - te, chu - na fe - li - ce not - te, ag - giun - se in - se - me,

ti, ch'u - na fe - li - ce not - te ag - guins' in - se -

ch'u - na fe - li - ce not - te, ag - guins' in - se -

39

me, Com' A - can - to si vol - ge in va - ri gi - ri, si volg' in va - ri gi - ri, Com' A -

me, Com' A - can - to si vo - ge in va - ri gi - - ri, Com' A -

me, Com' A - can - to si vol - ge in va - ri gi - ri, Com' A - can - to si vol - ge in va - ri

me, Com' A - can - to si vol - ge in va - ri gi - ri, Com' A - can - to si

me, Com' A - can - to si vol - ge in va - ri gi - ri, Com' A -

47

can - to si volg' in va - ri gi - - ri, Di - vi - se il no - vo ra - -

can - to si volg' in va - ri gi - ri, Di - vi - se il no - vo il no - vo rag -

gi - ri, Di - vi - se il no - vo rag - -

vol - ge in va - ri gi - ri, Di - vi - se il no - vo ra - - gio il no - vo rag -

can - to si volg' in va - ri gi - ri, Di - vi - se il no - vo rag -

54

gio; e il dol - ci pian - ti, Nel

gio; e il dol - ci pian - ti,

gio e il dol - ci pian - ti,

gio, e il dol - ci pian - ti, Nel l'ac - co -

gio, Nel l'ac - co - glien - ze e -

62

l'ac - co glien - z'e - stre - me, Me - sco - la - van con ba -

Nel l'ac - co glien - z'e - stre - me, Me - sco - la -

Nel l'ac - co glien - ze'e - stre - me, Me - sco - la - van con ba -

glien - ze e - stre - me, Nel l'ac - co - glien - ze e - stre - me,

stre - me, Nel l'ac - co - glien - ze e - stre - me, Me - sco - la -

72

ci, Me - sco - la - van, Me - sco - la - van con ba - ci, & con so - spi - ri, Mille ar - den -

van con ba ci, con ba - ci, & con so - spi - ri, & con so - spi - ri,

ci, Me - sco - la - van con ba - ci, & con so - spi - ri, & con so - spi -

Me - sco - la - van con ba - ci, & con so - spi - ri, & con so - spi - ri,

van con ba - ci, Mille ar - den -

80

- ti pen-sier mil - le de - si - ri, Mille ar - den - ti pen-sier mil - le de - si - ri
 Mille ar - den - ti pen - sier mil - le de - si - ri, mil - le - de - si - ri, mil
 ri, mil - le de - si - ri mil
 Mil - le ar - den - ti, Mill' ar - den - ti pen-sier, mil
 - ti pen-sier mil - le de - si - ri Mille ar - den - ti pen-sier, mil -

86

Mil-le vo - glie non pa - - ghe In quel-le lu - ci va - ghe, In quel - le
 le - de - si - ri, In quel - le lu - - ci va - - ghe,
 le de - si - ri, Mil-le vo - glie non pa - ghe, Mil - le vo - glie non
 le de - si - ri, in quel-le lu - ci va - ghe, Mil-le vo -
 le de - si - ri, Mil-le vo - glie non pa - ghe

92

lu - ci va - - ghe, In quel-le lu-ci va - ghe, Sco -
 Mil-le vo - glie non pa - - ghe, In quel-le lu-ci va - ghe
 pa - ghe, in quel-le lu - ci va - - ghe, Sco-pria quest'
 - glie non pa-ghe in quel-le lu-ci va - ghe, Sco-pria quest'
 in quel - le lu - ci va - ghe,

98

pria quest' al - ma Sco - pria quest' al - ma in - na - mo rat' e quel - la, Sco - pria quest' al - ma in - na - mo - ra - ta e quel - Sco - pria quest' al - ma in - na - mo - ra - ta e quel -

104

Sco - pria quest' al - ma, al - ma, Sco - pria quest' alm' in - na - mo - sco - pria quest' al - ma in - na - mo - ra - ta e quel - la, ma Sco - pria quest' al - ma, quest al - la, sco - pria

111

in - nam - o - ra - ta e quel - la, e quel - la. ra - ta e quel - la, in - na - mo - ra - ta e quel - la. Sco - pria quest' alm' in - na - mo - ra - ta e quel - la. ma in - na - mo - ra - ta e quel - la. quest' alm' in - na - mo - ra - ta e quel - la.

Sfogava con le stelle

Claudio Monteverdi
1567 - 1643

Canto
 Sfogava con le stel - - le Un in-fer - no d'a-mo - re sotto notturno
 Quinto
 Sfogava con le stel - - le Un in-fer - no d'a-mo - re sotto notturno
 Alto
 Sfogava con le stel - - le Un in-fer - no d'a-mo - re sotto notturno
 Tenore
 Sfogava con le stel - - le Un in-fer - no d'a-mo - re sot - to notturno
 Basso
 Sfogava con le stel - - le Un in-fer - no d'a-mo - re sotto notturno

7
 ciel il suo do - lo - re. E dicea fis - - so in lo - ro O,
 ciel il suo do - lo - re. E dicea fis - - so in lo - ro: O,
 ciel il suo do - lo - re. E dicea fis - - so in lo - ro: O,
 ciel il suo do - lo - re. E dicea fis - - so in lo - ro: O,
 ciel il suo do - lo - re. E dicea fis - - so in lo - ro: O,

Copyright © 2013 by the Choral Public Domain Library (<http://www.cpd.org>).
Edition may be freely distributed, duplicated, performed, or recorded
Revision 1.0, 2013-01-30 by Gerd Eichler

*) Falsobordone

*) Falsobordone: Deklamation in hoher Tenorstimme

16

o i - ma - gi - mi bel - le.

o i - ma - gi - mi bel - le.

o i - ma - gi - mi bel - le.

o i - ma - gi - mi bel - le.

o i - ma - gi - mi bel - le.

21

O imagini bel - le de l'i-dol mio ch'a - do - ro. Sì

O imagini bel - le de l'i-dol mio ch'a - do - ro. Sì

O imagini bel - le de l'i-dol mio ch'a - do - ro. Sì

O imagini bel - le de l'i-dol mio ch'a - do - ro.

O imagini bel - le de l'i-dol mio ch'a - do - ro. Sì

26

com' a me mo - stra-te, Men - tre co-si splen - de-te, la sua ra - ra bel -

com' a me mo - stra-te, Men - tre co-si splen - de-te, la sua ra - ra bel -

com' a me mo - stra-te, Men - tre co-si splen - de-te,

Si com' a me mo - stra-te, Men - tre co-si splen - de-te, men - tre co-si splen -

com' a me mo - stra-te, Men - tre co-si splen - de-te,

33

ta-te, Co-si mo - stra - - st'a lei-i i vi - - vi ar- do - - ri

ta-te, Co-si mo - stra - - st'a lei-i i vi - - vi ar- do - - ri

La sua ra - ra bel - ta-te, Co-si mo - strast' a lei-i

de-te, La sua ra - ra bel - ta-te, co - si mo - strast' a

la sua ra - ra bel - ta-te, Co-si mo - strast' a lei-i

41

mie - i. La fareste col vostr' aureo sembiante Pie - to -

mie - i. La fareste col vostr' aureo sembiante Pie - to -

i vi - vi ar - do - - ri mie - i. La fareste col vostr' aureo sembiante Pie - to -

lei - i I vi - vi ar - do - ri mie - i. La fareste col vostr' aureo sembiante Pie - to -

i vi - - vi ar - do - ri mie - i. La fareste col vostr' aureo sembiante Pie - to -

47

sa, la fa - re - ste col vostr'aureo sembiante Pie - to - sa, pie - to - sa, si, pie - to - sa, si,

sa, la fa - re - ste col vostr'aureo sembiante Pie - to - sa, pie - to - sa, si, pie - to - sa, si,

sa, la fa - re - ste col vostr'aureo sembiante Pie - to - sa, pie - to - sa, si, pie - to - sa, si,

sa; la fa - re - ste col vostr'aureo sembiante Pie - to - sa, pie - to - sa, pie - to - sa, si,

sa, la fa - re - ste col vostr'aureo sembiante Pie - to - sa, pie - to - sa, si,

T'amo, mia vita

Quinto libro de madrigali

Giovanni Battista Guarini (1538 – 1612)

Claudio Monteverdi (1567 – 1643)

Canto T'A- «T'a - mo, mia vi - ta»

Quinto A-

Alto La la mia cara vi-ta, la mia cara vi-ta,

Tenore La la mia cara vi-ta, la mia cara vi-ta,

Basso La la mia cara vi-ta, la mia cara vi-ta,

B. c.

7

«T'a - mo, mia vi - ta»

la mia ca-ra vi-ta dol-ce men-te mi di - ce, e in que-sta so - la si so - a -

la mia ca-ra vi-ta dol-ce men-te mi di - ce, e in que-sta so - la si so - a -

la mia ca-ra vi-ta dol-ce men-te mi di - ce, e in que-sta so - la si so - a -

13

ve pa-ro - la, e in que-sta so - la si so - a - ve pa-ro - la par che tra - sfor - mi lie - ta -

ve pa - ro - la, e in que-sta so - la si so - a - ve pa - ro - la par che tra - sfor - mi lie - ta -

ve pa - ro - la, e in que-sta so - la si so - a - ve pa-ro - la par che tra - sfor - mi lie - ta -

19

«T'a-mo, mia vi-ta, t'a - - - - - mo, mia
men-te il co - re, per far - me - ne si - gno - re.
men-te il co - re, per far - me - ne si - gno - re.
men-te il co - re, per far - me - ne si - gno - re.

25

vi - ta» «T'a - - mo, mia vi - ta»
O vo - ce, vo-ce di dol-cez-za e di di-
O vo - ce, vo-ce di dol - cez-za e di di-let - to, vo-ce di dol-cez-za e di di-
O vo - ce, vo-ce di dol - cez-za e di di-let - to, vo-ce di dol-cez-za e di di-

31

let - to! Pren-di-la to - sto_a-mo-re; stam-pa-la nel mio pet-to. Spi - ri so - lo per lei, spi -
let - to! Pren-di-la to - sto_a-mo-re; stam-pa-la nel mio pet-to. Spi - ri so - lo per lei, spi -
let - to! Pren-di-la to - sto_a - mo - re; stam-pa-la nel mio pet-to. Spi - ri so - lo per lei, spi -

Hor che'l ciel

Ottavo libro di madrigali (1638)

Francesco Petrarca (1304 – 1374), Canzoniere
Prima parte

Claudio Monteverdi (1567 – 1643)

Violino I

Violino I

Soprano
a - a''
HOR Hor che'l ciel e la ter - ra e'l ven - to ta - ce e le fe-re e gl'au-gel-li

Quinto
a - f''
HOR Hor che'l ciel e la ter - ra e'l ven - to ta - ce e le fe-re e gl'au-gel-li

Alto
g - a'
HOR Hor che'l ciel e la ter - ra e'l ven - to ta - ce e le fe-re e gl'au-gel-li

Tenore I
A - g'
HOR Hor che'l ciel e la ter - ra e'l ven - to ta - ce e le fe-re e gl'au-gel-li

Tenore II
A - g'
HOR Hor che'l ciel e la ter - ra e'l ven - to ta - ce e le fe-re e gl'au-gel-li

Basso
D - d'
HOR Hor che'l ciel e la ter - ra e'l ven - to ta - ce e le fe-re e gl'au-gel-li

B. c.

9

il son-no af - fre - na not - te il car-ro stel la - to in gi - ro me - na e nel suo let-to il

il son-no af - fre - na not - te il car-ro stel la - to in gi - ro me - na e nel suo let-to il

il son-no af - fre - na not - te il car-ro stel la - to in gi - ro me - na e nel suo let-to il

il son-no af - fre - na not - te il car-ro stel la - to in gi - ro me - na e nel suo let-to il

il son-no af - fre - na not - te il car-ro stel la - to in gi - ro me - na e nel suo let-to il

il son-no af - fre - na not - te il car-ro stel la - to in gi - ro me - na e nel suo let-to il

19

mar senz' on - da gia - ce. Veglio, *ve-glio*, pen-so, ar-do, pian - go,

mar senz' on - da gia - ce. Veglio, *ve-glio*, pen-so, ar-do, pian - go,

mar senz' on - da gia - ce. Veglio, *ve-glio*, pen-so, ar-do, pian - go

mar senz' on - da gia - ce. Veglio, *ve-glio*, pen-so, ar-do, pian - go

mar senz' on - da gia - ce.

30

Veglio, *ve-glio*, *ve-glio*, *ve-glio*, *ve-glio*,

e chi mi sfa-ce, chi mi sfa-ce, chi mi sface sempre m'è innan-zi per mia dol - ce pe-na, sem pre, sem pre m'è innan -

e chi mi sfa-ce, chi mi sfa-ce, chi mi sface sempre m'è innan-zi per mia dol - ce pe-na, sem pre, sem pre m'è innan -

Veglio, *ve-glio*, *ve-glio*, *ve-glio*,

35

pen-so, ar-do, pian -

pen-so, ar-do, pian -

pen-so, ar-do, pian -

zi, sem-pre m'è in nan - zi per mia dol-ce pe-na, chi mi sfa - ce sem-pre m'è in - nan-zi per mia dol-ce pe -

zi, sem-pre m'è in nan - zi per mia dol-ce pe-na, chi mi sfa - ce sem-pre m'è in - nan-zi per mia dol-ce pe -

pen-so, ar-do, pian -

41

- go, pian - - go e chi mi sfa - ce sem - pre m'è in - nan-zi per mia

go, pian - - go e chi mi sfa - ce sem - pre m'è in - nan-zi per mia

go, pian go e chi mi sfa - ce sem - pre m'è in - nan - zi per mia

na, ve-glio, ve-glio, pen-so, ar-do, pian - go e chi mi sfa - ce sem - pre m'è in - nan - zi per mia

na,

go

49

dol - ce pe - na, e chi mi sfa - ce sem - pre m'è in - nan - zi per mia dol - ce pe - na:

dol - ce pe - na, e chi mi sfa - ce sem - pre m'è in - nan - zi per mia dol - ce pe - na:

dol - ce pe - na, e chi mi sfa - ce sem - pre m'è in - nan - zi per mia dol - ce pe - na:

dol - ce pe - na, e chi mi sfa - ce sem - pre m'è in - nan - zi per mia dol - ce pe - na:

e chi mi sfa - ce sem - pre m'è in - nan - zi per mia dol - ce pe - na:

e chi mi sfa - ce sem - pre m'è in - nan - zi per mia dol - ce pe - na:

59

Guerr' è il mio sta - to,

Guerr' è il mio sta - to, guerra, guerra,

Guerr' è il mio sta - to,

Guerra, guerra, guer - ra,

Guerr' è il mio sta - to,

Guerr' è il mio sta - to, guerra, guerra, guerra, guerra, guerra, guerra, guerra, guerra, guer - ra,

64

guerra, guer - ra, guer - ra, guerr' è il mio sta - to, guerr' è il mio sta - to d'i-ra e di duol piena; e
 guer - ra, guerr' è il mio sta - to, guerr' è il mio sta - to d'i - ra e di duol piena; e
 guerr' è il mio sta - to, guerr' è il mio sta - to, guerr' è il mio sta - to d'i-ra e di duol piena; e
 guerr' è il mio sta - to, guerr' è il mio sta - to, guerr' è il mio sta - to d'i-ra e di duol piena; e
 guerr' è il mio sta - to d'i - ra, guerr' è il mio sta - to d'i-ra e di duol piena;
 guerr' è il mio sta - to d'i - ra, guerr' è il mio sta - to d'i-ra e di duol piena;

69

sol di lei pen - san - do ho qual-che pa - ce. Guer-ra, guer-ra, guer-ra, guer-ra,
 sol di lei pen - san - do ho qual-che pa - ce. Guer-ra, guer-ra,
 sol di lei pen - san - do ho qual-che pa - ce.
 sol di lei pen - san - do ho qual-che pa - ce. Guerr' è il mio

[5]#

77

guer-ra, guer-ra, guer-ra, guer-ra, guer - ra, guerr' è il mio

guer-ra, guer-ra, guer-ra, guer-ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guerr' è il mio

Guer-ra, guer-ra, guer-ra, guer-ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra,

sta - - to, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra,

Guer-ra, guer-ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra,

Guerr' è il mio sta - - to

80

sta - to, guer-ra, guer-ra, guer-ra, guer-ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra, guer - ra,

sta - - to, guerr' è il mio sta - - to,

guer-ra, guer-ra, guer-ra, guer-ra, guer-ra, guer-ra, guer-ra, guer-ra, guer - ra,

guer-ra, guer-ra, guer-ra, guer-ra, guer - ra, guerr' è il mio sta - to

guerr' è il mio sta - - to, guerr' è il mio

d'i - ra, guer-ra, guer-ra, guer-ra, guer-ra, guer-ra, guer-ra, guer-ra, guer - ra, guerr' è il mio sta - to,

83

guerr' è il miosta - to d'i - ra, guerr' è il mio sta - to d'i - ra e di duol pie - na, e
 guerr' è il mio sta - to d'i - ra, guerr' è il miosta - to d'i - ra e di duol,
 guerr' è il miosta - to, guer - ra, guer - ra, guerr' è il mio sta - to d'i - ra e
 d'i - ra, guerr' è il mio sta - to d'i - ra, guer - ra, guerr' è il mio sta - to d'i - ra e
 sta - to d'i - ra, guerr' è il miosta - to d'i - ra, guer - ra, guerr' è il miosta - to
 guer - ra, guer - ra, guerr' è il miosta - to d'i - ra, guerr' è il mio sta - to d'i - ra e

87

di duol pie - na; e sol di lei pen - san-do ho qual - che pa - ce.
 di duol pie - na; e sol di lei pen - san-do ho qualche pa - - ce.
 di duol pie - na; e sol di lei pen - san-do ho qual - che pa - - ce.
 di duol pie - na; e sol di lei pen - san-do ho qual - che pa - ce.
 d'ira e di duol pie - na; e sol di lei pen - san-do ho qualche pa - - ce.
 di duol pie - na; e sol di lei pen - san-do ho qualche pa - - ce.

8
Seconda parte

Co-sì sol d'u-na chia-ra fon-te vi - va mo - ve il dol - ce e l'a - ma - ro ond' io mi

Mo -

7

Co-sì sol d'u-na chia-ra fon-te vi - va, co-sì sol d'u-na

Co-sì sol d'u-na chia - ra, co-sì sol d'u-na

- ve il dol - - ce e l'a-ma - ro ond' io mi pa - - - sco, co-sì sol d'u-na

pa - sco, mo - - ve il dol - - ce e l'a - ma - ro, co-sì sol d'u-na

Mo - ve il dol - ce e l'a - ma - - ro ond' io mi pa - sco, co-sì sol d'u-na

Co-sì sol d'u-na chia - ra

12

chia-ra fon-te vi - va
 chia-ra fon-te vi - va
 chia-ra fon-te vi - va u-na man
 chia-ra fon-te vi - va mo - ve il dol - ce e l'a-
 chia-ra fon-te vi - va mo - ve il dol - ce e l'a-ma - ro ond' io mi pa - sco
 fon - te vi - va mo - ve il dol - ce e l'a-ma - ro ond' io mi pa - sco,

18

mo - ve il dol - ce e l'a-ma - ro ond' io mi pa - sco
 mo - ve il dol - ce e l'a - ma - ro ond' io mi pa - sco
 so - la mi ri-sa - na e pun-ge, mo - ve il
 ma - ro ond' io mi pa - sco
 u-na man so - la mi ri - sa - na, u-na man
 mo - ve il dol - ce e l'a-

22

mo - ve il dol - ce e l'a - ma - ro ond' io mi pa -

dol - ce e l'a - ma - ro ond' io mi pa - sco u - na man so - la mi ri - sa - na e

u - na man so - la mi ri - sa - na, mo - ve il dol - ce e l'a - ma - ro ond' io mi

so - la mi ri - sa - na e pun - ge, mo - ve il

ma - ro ond' io mi pa - sco

26

sco u - na man so - la mi ri - sa - na, u - na man so - la mi ri - sa - na e pun -

u - na man so - la mi ri - sa - na e pun - ge, u - na man so - la mi ri - sa - na e pun -

pun - ge, u - na man so - la mi ri - sa - na e pun -

pa - sco, u - na man so - la mi ri - sa - na e pun -

dol - ce e l'a - ma - ro ond' io mi pa - sco u - na man so - la mi ri - sa - na e pun -

u - na man so - la mi ri - sa - na e pun -

31

ge. E perche il mio morir non giun - ga a ri - va

ge. E perche il mio morir non giun - ga a ri - va

ge. E perche il mio morir non giun - ga a ri - va mil - le, mil - le vol - te il di mo - ro,

ge. mil - le, mil - le vol - te il di

ge. mil - le, mil - le vol - te il di mo - - ro,

ge.

37

mil - le, mil - le vol - te il di mo - ro,

mil - le, mil - le vol - te il di mo - - ro,

e mil - le, mil - le na -

mo - - ro e mil - le, mil - le na - sco, e mil - le, mil - le na -

mo - ro e mil - le, mil - le na -

mil - le, mil - le vol - te il di mo - ro,

42

mo - ro, e per-che il mio mo-rir non giun - ga a ri - va

mo - ro, e per-che il mio mo-rir non giun - ga a ri - va

sco, e per-che il mio mo-rir non giun-ga a ri - va mil-le, mil-le vol-te il di

sco, e per-che il mio mo-rir non giun-ga a ri - va

sco, e per-che il mio mo-rir non giun-ga a ri - va mil-le, mil-le vol-te il di

mo - ro, e per-che il mio mo-rir non giun - ga a ri - va

48

mille, mil-le volte il di mo - ro, mille, mil-le volte il di

mille, mil-le volte il di mo - ro e mille, mil-le na - sco, mille, mil-le volte il di

mo - ro, mille, mil-le volte il di mo - ro e mille, mil-le na -

mille, mil-le volte il di mo - ro, mille, mil-le volte il di mo - ro,

mo - ro, mille, mil-le volte il di, mille, mil-le volte il di mo - ro

mille, mil-le volte il di mo - ro e mille, mil-le na - sco,

53

mo - ro, mo - ro, mo - ro e mil-le, mil-le na - sco,
 mo - ro, mo - ro, mo - ro e mil-le, mil-le na - sco,
 sco, mo - ro e mil-le, mil-le na - sco,
 mil-le, mil-le volte il di mo - ro, mo - ro e mil-le, mil-le na -
 e mil-le, mil-le na - sco, mo - ro, mo - ro e mil-le, mil-le na -
 mil-le, mil-le volte il di mo - ro e mil-le, mil-le na -

60

e mil-le, mil-le na - sco, e mil-le, mil-le na - sco;
 e mil-le, mil-le na - sco, e mil-le, mil-le na - sco;
 e mil-le, mil-le na - sco, e mil-le, mil-le na - sco;
 sco, e mil-le, mil-le na - sco;
 sco, e mil-le, mil-le na - sco; tan - to da la sa - lu - te mi - a son lun -
 sco, e mil-le, mil-le na - sco;

67

tan - to da la sa - lu - te mi - a
 tan - to da la sa - lu - te mi - a
 tan - to da la sa - lu - te mi - a
 tan - to da la sa - lu - te mi - a
 ge, tan - to da la sa - lu - te mi - a
 tan - to da la sa - lu - te mi - a

[5]# [5]# [5]# # # # #

76

son lun - ge.
 son lun - ge.
 son lun - ge, son lun - ge.
 son lun - ge, son lun - ge.
 son lun - ge, son lun - ge, son lun - ge.
 son lun - ge.

#

10

Cantus
 lau - da-te no - men Do - mi - ni, lau - da-te no - men Do - - mi-

Sextus
 lau - da-te no - men Do - - - - - mi-

Altus
 no - men Do - mi - ni, lau - da-te no - men Do - mi -

Septimus
 - ni, lau - da-te no - men Do - - mi-

Tenor
 no - men Do - - mi - ni, lau - da-te no - men Do - - mi-

Quintus
 - ni, lau - da-te no - men - - Do - mi-

Bassus
 lau - da-te no - men Do - - mi - ni, lau - da-te no - - men Do - mi -

Octavus
 lau - da-te no - men, lau - da-te no - men Do - - mi-

14 Solo

Cantus
 - ni. Sit no - men Do - - - - - mi - ni be -

Sextus
 - ni. Sit no - men Do - - - - - mi - ni

Altus
 - ni.

Septimus
 - ni.

Tenor
 - ni.

Quintus
 - ni. Sit no - men Do - - mi - ni be - ne - dic - -

Bassus
 - ni.

Octavus
 - ni.

25

Cantus
- ni.

Sextus
- ni.

Altus
- sum: lau - da - - - bi - - le no - men Do - mi -

Septimus

Tenor
Ex - cel - - - sus su - per om - nes gen - tes Do - - mi -

Quintus
Ex - cel - - - sus su - per om - nes gen - tes Do - - - mi -

Bassus

Octavus

27

Cantus
Ex - cel - - sus su - per om nes gen - - te Do - - -

Sextus

Altus
- ni.

Septimus

Tenor
- nus: et su - per coe - -

Quintus
- nus: et su - per coe - -

Bassus

Octavus

38 Tutti

Cantus

Sextus
si - cut Do - mi - nus De - us no - ster qui in

Altus

Septimus

Tenor

Quintus

Bassus
Quis si - cut Do - mi - nus De - - - us no - -

Octavus
Quis si - cut Do - mi - nus De - us no - - - - -

39

Cantus

Sextus
al - tis ha - - bi - tat: et hu - mi - li - a re - spi - cit in

Altus

Septimus

Tenor

Quintus

Bassus
- - - - - ster qui in

Octavus
- - - - - ster qui in al - - - - -

42

Cantus

Sextus
coe - lo et in ter - ra.

Altus

Septimus

Tenor

Quintus

Bassus
al - - - - - tis ha - bi - tat: et hu - mi - li - a re - spicit in coelo re - spicit in

Octavus
- - - - - tis ha - bi - tat: et hu - mi - li - a re - spicit in coelo re - spicit in coelo et in

47

Cantus
Su - sci - tansu - sci - tansu - sci - tansa ter - ra

Sextus
Su - sci - tansu - sci - tansu - sci - tansa ter - ra

Altus
Su - sci

Septimus
Su - sci - tansu - sci - tansu - sci - tansa ter - ra

Tenor
Su - sci - tansu - sci - tansu - sci - tansa ter - ra

Quintus
Su - sci - tans, su - sci - tansa ter - ra

Bassus
coelo et in ter - - - - - ra. Su - sci - tansu - sci - tansu - sci - tansa ter - ra

Octavus
ter - - - - - ra. Su - sci - tansu - sci - tansu - sci - tansa ter - ra

♩ = 480

64

Cantus
- lo - cet e um cum prin - ci - pi - bus: cum prin - ci - pi -

Sextus
- cet e um cum prin - ci - pi - bus: cum prin - ci - pi -

Altus
- cet e um cum prin - ci - pi - bus: cum prin - ci - pi - bus

Septimus
- cet e um cum prin - ci - pi - bus: cum prin - ci - pi - bus po - pu -

Tenor
- cet e um cum prin - ci - pi - bus: cum prin - ci - pi - bus

Quintus
- bus cum prin - ci - pi - bus po - pu - li su - i.

Bassus
- cet e um cum prin - ci - pi - bus: cum prin - ci - pi -

Octavus
- cet e um prin - ci - pi - bus: cum prin - ci - pi -

70

Cantus
- bus po - pu - li su - i. Qui ha - bi - ta - re

Sextus
- bus po - pu - li su - i. Qui ha - bi - ta - re

Altus
po - pu - li su - i. Qui ha - bi - ta - re fa - cit

Septimus
- li su - i. Qui ha - bi - ta - re fa - cit

Tenor
po - pu - li su - i. Qui ha - bi - ta - re

Quintus
Qui ha - bi - ta - re fa - cit ste - ri - lem

Bassus
- bus po - pu - li su - i.

Octavus
- bus po - pu - li su - i. Qui ha - bi - ta - re fa - cit ste - ri - lem in

76

Cantus
 fa - cit ste - ri - lem, fa - cit ste - ri - lem in do - - mo:

Sextus
 fa - cit ste - ri - lem, fa - cit ste - ri - lem in do - - mo:

Altus
 ste - ri - lem, fa - cit ste - ri - lem in do - - mo:

Septimus
 ste - ri - lem in do - mo, ste - ri - lem in do - - mo:

Tenor
 fa - cit ste - ri - lem in do - mo: ma - trem fi - li - o - - rum lae - tan -

Quintus
 qui ha - bi - ta - re fa - cit ste - ri - lem in do - mo: ma - trem fi - li

Bassus
 Qui ha - bi - ta - re fa - cit ste - ri - lem in do - - mo:

Octavus
 do - - mo, fa - cit ste - ri - lem in do - - mo: ma - trem fi - li

80

Cantus
 ma - trem fi - li - o - rum lae - tan - - tem, ma - trem fi - li - o - rum, fi - li

Sextus
 ma - trem fi - li - o - rum lae - tan - tem, ma - trem fi - li - o - - rum, fi - li

Altus
 ma - trem fi - li - o - rum lae - tan - - tem, ma - trem fi - li - o - -

Septimus
 ma - trem fi - li - o - rum lae - tan - - tem, ma - trem fi - li - o - rum lae -

Tenor
 - tem, ma - trem fi - li - o - rum lae - tan - - tem, ma - trem fi - li - o - rum, ma - trem fi - li

Quintus
 - o - rum lae - tan - - tem, ma - trem fi - li - o - rum lae - tan - tem, ma - trem fi - li

Bassus
 ma - trem fi - li - o - rum lae - tan - tem, fi - - li -

Octavus
 - o - rum lae - tan - - tem, lae - tan - - tem lae - tan - - tem, ma - trem fi - li

84

Cantus
- o - rum lae - tan - tem. Glori - a Pa - tri et Fi - li - o,

Sextus
- o - rum lae - tan - tem. Glori - a Pa - tri et Fi - li - o, glo - ri - a Pa - tri et

Altus
- rum lae - tan - tem. Glori - a pa - tri et Fi - li - o. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o,

Septimus
- tan - tem. Glori - a Pa - tri et Fi - li - o, glo - ri - a Pa - tri et

Tenor
- o - rum lae - tan - tem. Glori - a Pa - tri et Fi - li - o,

Quintus
- o - rum lae - tan - tem. Glori - a Pa - tri et Fi - li - o, glo - ri - a Pa - tri et

Bassus
- o - rum lae - tan - tem. Glori - a Pa - tri et Fi - li - o,

Octavus
- o - rum lae - tan - tem. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, glo - ri - a Pa - tri et

90

Cantus

Sextus
Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

Altus

Septimus
Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto.

Tenor

Quintus
Fi - li - o, et Spi - ri - tu - i San - cto, glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o,

Bassus

Octavus
Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - cto.

96

Cantus
glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o, et Spi-ri-tu - i San - cto.

Sextus

Altus
glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o, et Spi-ri-tu - i San - cto.

Septimus

Tenor
glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o, et Spi-ri-tu - i San - cto.

Quintus
et Spi - ri - tu -

Bassus
glo-ri-a Pa-tri et Fi-li-o, et Spi-ri-tu - i San - cto.

Octavus

102

Cantus
Si - cut e - rat in prin-ci-pi-o et nunæt

Sextus
Si - cut e - rat in prin-ci-pi-o et nunæt

Altus
Si - cut e - rat in prin - ci-pi-o et nunæt sem - per, si - cut e - rat in prin-ci-pi-o et nunæt

Septimus
Si - cut e - rat in prin-ci-pi-o et nunæt

Tenor
Si - cut e - rat in prin-ci-pi-o et nunæt

Quintus
- i San - cto. Si - cut e - rat in prin - ci-pi-o et nunæt sem - per, in prin-ci-pi-o et nunæt

Bassus
in prin-ci-pi-o et nunæt

Octavus
Si - cut e - rat in prin-ci-pi-o et nunæt

107

Cantus
sem - - per, et in se-cu-la se-cu-lo -

Sextus
sem - - per, et in se-cu-la se-cu-lo -

Altus
sem - - per, et in se-cu-la se-cu-lo - rum A - - men, et in se-cu-la se-cu-lo -

Septimus
sem - - per, et in se-cu-la se-cu-lo - rum A - - men et in se-cu-la se-cu-lo - rum A -

Tenor
sem - - per, et in se-cu-la se-cu-lo - rum A - - men, et in se-cu-la se-cu-lo -

Quintus
sem - - per, et in se-cu-la se-cu-lo - rum A - - men, et in se-cu-la se-cu-lo - rum A -

Bassus
sem - - per, et in se-cu-la se-cu-lo -

Octavus
sem - - per, et in se-cu-la se-cu-lo -

112

Cantus
- - rum A - men, A -

Sextus
- - rum A - men, A -

Altus
- rum A - men,

Septimus
- - - - - men, A

Tenor
- rum A - - - - men,

Quintus
- - - - - men,

Bassus
- - rum A - men, A - - - - a

Octavus
- - rum A - men, A - - - - -

118

Cantus

Sextus

Altus

Septimus

Tenor

Quintus

Bassus

Octavus

119

Cantus

Sextus

Altus

Septimus

Tenor

Quintus

Bassus

Octavus

men.

men.

men.