

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Diplomová práce

Petr Tříletý

Aplikace Gjerdingenovy analytické  
metody na sepulkra Jiřího Ignáce  
Linka

Application of Gjerdingen's Analytical Method on Sepulcros of  
Jiří Ignác Linek

Praha 2016

Vedoucí práce: Mgr. Marc Niubò, Ph.D.

*Chtěl bych moc poděkovat panu Marcu Niubò, jenž je fakt dobrý pedagog, jakož i maximálně vstřícný, zodpovědný a taky shovívavý vedoucí práce a vůbec prostě milej člověk. Netřeba říkat, že mu nelze klást žádnou zodpovědnost za nejružnější nesmysly, jichž jsem se zde stihl dopustit.*

*Sluší se dále, abych tu poděkoval svojí ženě Kateřině, která je úplně úžasná a bez jejíhož mentoringu bych nikdy nebyl dopsal žádné své závěrečné práce, a tak ani nebyl býval s to řádně zakončit žádné ze svých studií.*

*V tomto smyslu patří vřelý dík rovněž nejružnějším kámošům, a to ani nemluví o rozmanitých členech všemožných kruhů rodinných, a co teprve o blahosklonných šéfech a neméně krásných spoluzaměstancích z kavárny, kteří všichni mne mnoho a častokrát rozličným způsobem podporovali, jako že za mě například brali směny, když se blížil nějaký deadline  
a  
pod.*

*Nechtěl bych zapomenout zmínit, jak příjemná je studentovi při jeho práci ochota a vstřícnost pracovníků badatelských institucí, jako například paní Marie Šťastné z Českého muzea hudby nebo paní Zuzany Petráškové z Národní knihovny.*

*Můj kamarád Radek Ocelák po mně stihl před odevzdáním některé kousky přečíst a vylovil tak několik rybek z moře.*

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 1. července 2016

.....  
podpis

## **Klíčová slova**

hudební analýza, oratorium, sepolkro, Gjerdingen, galantní styl, Čechy, 18. století

## **Abstrakt**

Autor předkládané práce si klade za úkol prověřit použitelnost konceptu galantního stylu, jak je představen v pojednání Roberta Gjerdingena, *Music in the Galant Style*, 2007. Za hudební materiál, jež se chce pokusit pomocí zmíněného konceptu analyzovat, si vybírá tři dochovaná sepolkra bakovského kantora Jiřího Ignáce Linka (1725–1791). Důkladněji se zabývá též diplomovou prací Evy Tomandlové (1934–2010) z konce padesátých let, jejímž tématem byla řečená sepolkra. Při představování Gjerdingenova přístupu a jeho specifických možností si tak může vypomoci jeho porovnáním s metodou, kterou lze považovat za reprezentanta převládající analytické tradice.

## **Keywords**

music analysis, oratorio, sepolcro, Gjerdingen, the galant style, Bohemia, 18th century

## **Abstract**

The author of the thesis wants to examine the applicability of the concept of galant style as presented by Robert Gjerdingen in his treatise *Music in the Galant Style* (2007). As a musical material which he wants to analyze by using the mentioned concept he chooses three extant sepolcros by a schoolmaster from Bakov nad Jizerou Jiří Ignác Linek (1725–1791). Further, he deals with a thesis by Eva Tomandlová (1934–2010) written in the late 1950's that had these sepolcros as its subject. Thus, at presenting Gjerdingen's approach and its specific possibilities, the author can make use of comparison with a method which can be considered an exemplar of the prevailing analytical tradition.

# Obsah

|          |   |           |
|----------|---|-----------|
| <b>1</b> | <b>Úvod</b>   | <b>6</b>  |
| <b>2</b> | <b>Pojem „galantní styl“</b>                                  | <b>8</b>  |
| <b>3</b> | <b>Teorie a systematika Roberta Gjerdingena</b>               | <b>16</b> |
| 3.1      | Úvod . . . . .  | 16        |
| 3.2      | Teorie schémat . . . . .                                      | 19        |
| 3.3      | Přehled schémat . . . . .                                     | 27        |
| 3.3.1    | Romanesca . . . . .   | 27        |
| 3.3.2    | Prinner . . . . .   | 28        |
| 3.3.3    | Fonte . . . . .   | 30        |
| 3.3.4    | Monte . . . . .   | 31        |
| 3.3.5    | Do-Re-Mi . . . . .  | 32        |
| 3.3.6    | Meyer . . . . .   | 33        |
| 3.3.7    | Sol-Fa-Mi . . . . .   | 34        |
| 3.3.8    | Fenaroli . . . . .  | 35        |
| 3.3.9    | Indugio . . . . .   | 37        |
| 3.3.10   | Ponte . . . . .   | 38        |
| 3.3.11   | Quiescenza . . . . .  | 40        |
| 3.3.12   | Clausulae . . . . .   | 41        |
| 3.3.13   | High ♯ drop . . . . .   | 41        |
| 3.4      | Limity Gjerdingenovy nauky aneb výzvy k nové syntéze . . . .  | 42        |
| <b>4</b> | <b>Jiří Ignác Linek v bádání Evy Tomandlové</b>               | <b>46</b> |
| 4.1      | Jiří Ignác Linek (1725-1791) . . . . .                        | 47        |
| 4.2      | Tomandlové výklad hudební řeči Linkových sepolker . . . . .   | 48        |
| 4.3      | Kritické poznámky k Tomandlové a hledání skrytých předpokladů | 53        |
| <b>5</b> | <b>Analytická část</b>  | <b>59</b> |
| 5.1      | Úvod . . . . .  | 59        |
| 5.1.1    | Lhostejnost velké formy pro analýzu schémat . . . . .         | 59        |
| 5.1.2    | Pedálové prodlevy . . . . .                                   | 60        |
| 5.2      | Přehled oratorií a jejich čísel . . . . .                     | 61        |
| 5.3      | Analýza symfonií . . . . .                                    | 64        |
| 5.3.1    | Symfonie sepolkra „Ortel vyšel“ . . . . .                     | 64        |
| 5.3.2    | Srovnání symfonií . . . . .                                   | 69        |
| 5.4      | Analýza árií . . . . .  | 71        |
| 5.4.1    | J. I. Linek, <i>Ach nebesa nařičejte</i> . . . . .            | 71        |
| 5.4.2    | J. A. Hasse, <i>Come fra venti insani</i> . . . . .           | 77        |

|          |  |           |
|----------|--|-----------|
| 5.4.3    | F. X. Brixi, <i>Ego cum somo tam similis sim . . . . .</i> | 82        |
| <b>6</b> | <b>Závěry</b>  | <b>86</b> |
| <b>7</b> | <b>Bibliografie</b>  | <b>89</b> |

# 1 Úvod

V této práci jsem si položil za úkol důkladně se obeznámit s poměrně mladou publikací od Roberta Gjerdingena *Music in the Galant Style*<sup>1</sup> a přistoupit k ní jako k jakémusi prvnímu návrhu nové metody rozumění hudbě z období zhruba 1720–1780 a tuto metodu otestovat. Předpokladem pro tuto práci je, že je možné to, co Gjerdingen ve svém pětsetčtrnáctistránkovém pojednání předkládá a „učí“, vnímat jako do jisté míry ucelený a aplikovatelný systém. Ukazuje se, že to možné je.

Materiálem, na němž jsem se rozhodl použítelnost Gjerdingenova přístupu testovat, se stala tři sepolkra Jiřího Ignáce Linka (1725–1791), bakovského kantora.<sup>2</sup> Dvě okolnosti činí tento výběr zajímavým, a tak snad opodstatněným: Zaprvé byla o těchto sepolkrech už jedna diplomová práce napsána, v padesátých letech z pera Evy Mikanové, tehdy Tomandlové. Po zkušební aplikaci nové metody se nám tak ihned nabídne možnost jejího srovnání se starším přístupem. Zadruhé jde o hudební materiál, který sice svou proveniencí docela neodpovídá primární oblasti Gjerdingenova zájmu – hudbě provozované u dvora –, představuje nicméně typickou situaci horlivého přejímání stylových prvků z této oblasti, je jakýsi její dědic, a tak lze předpokládat, že i na něj bude možno Gjerdingenův koncept smysluplně uplatnit.

Před tím, než obrátím pozornost k výkladu tohoto konceptu galantního stylu, představím jakožto kontext, do nějž Gjerdingen jej vnáší, stručnou historii užívání samotného pojmu galantnosti jako hudebně-stylového určení. Tento termín v akademickém diskursu „udělal kariéru“ v rámci hledání vhodného pojmu, který by se mohl smysluplně týkat výše zmíněného období 1720–1780 takovým způsobem, aby nezamlžoval jeho svěbytný charakter, jako to například činí pojem „předklasicismu“, který toto období pojmenovává negativně, podle toho, čím ještě není. Vhodnost pojmu „galantní“ pro tento úkol sice není bezvýhradná, na základě argumentů snesených především Carlem Dahlhausem se nicméně jeho volba jeví jako rozumná.

V jistém smyslu budeme moci tvrdit, že Gjerdingen se svým novým uchopením tohoto pojmu posouvá míru, s níž tento pojem pozitivně vystihuje hudební styl „středního 18. století“, na novou úroveň. Jeho analýza hudební řeči se totiž chápe hudebních frází a způsobu nakládání s nimi, které jsou pro tuto dobu a její hudební řeč specifické. To je citelný rozdíl od dřívějších

---

<sup>1</sup>Oxford: University Press, 2007.

<sup>2</sup>Měl-li bych mluvit přesně a popravdě, faktická chronologie při rozmýšlení tématu práce začala u materiálu. Když jsem na semináři hudby 17. a 18. století zkusmo představoval kolegům prameny k těmto sepolkrům a sespartovanou ukázkou, vyšel z úst vedoucího práce, Marca Niubò, návrh zaměřit se v diplomové práci na analýzu těchto věcí jako reprezentantů galantního stylu, a sice za použití řečeného nedávného Gjerdingenova díla.

charakteristik této hudební řeči, které i když se chtěly vymanit z vnímání této periody jako období přechodu mezi barokem a klasicismem, stejně formulovaly některé podstatné odlišující znaky této řeči v termínech toho, co v ní na rozdíl od následující a částečně i předchozí periody nehraje tak důležitou roli – především tématicko-motivické práce.

V kapitole 4 obracím pozornost k vybraným třem sepolkrům, především ovšem zatím k jejich badatelskému kontextu, neboli k badatelské práci Evy Tomandlové, v níž nám jsou tato sepolkra zprostředkována. Podrobněji se pak zaměřuji na její kapitolu analyzující Linkovu hudební řeč a pokouším se vysledovat skryté i explicitní předpoklady jejího analytického aparátu a posoudit momenty, které se jeví jako styčné body s nástrojem Gjerdingenovým.

Kapitola 5 představuje konečně závěry a postřehy vzešlé z mých vlastních analýz sepolker, v nichž jsem se snažil držet se Gjerdingenem představené metody. Několik těchto analýz je zde pro ilustraci prezentováno. Ve stručnosti lze hlavní výsledky mých kritických pokusů tuto metodu použít shrnout tak, že se osvědčila a lze ji považovat za nástroj, jehož pojmosloví umožňuje formulovat množství cenných a přesných postřehů. Zároveň je nutno pamatovat, byť to může znít jako trivialita, že tato metoda nepostihuje veškeré momenty kompoziční faktury. To ovšem nevádí, neboť nic nebrání slučitelnosti tohoto nástroje s různými dalšími analytickými přístupy, což se tak jeví jako zcela žádoucí směr dalšího vývoje – syntéza, která v sobě obsáhne různé přístupy, které zohledňují různé současně působící kompoziční faktory, a to pokud možno včetně těch, vůči nimž se Gjerdingenovo zaměření pozornosti muselo v první fázi vymezit.



## 2 Pojem „galantní styl“

Na úvod se mi zdá výhodné pozastavit se u pojmu, který figuruje jako vymezující určení tématu v názvu knihy Roberta Gjerdingena: „galantní styl“. Pokusím se shrnout, jak a proč tento hudebně-historiografický koncept vznikl, jakými významy byl naplněn a v čem tkví jeho potenciál a s ním spojená i jeho rostoucí obliba jakožto termínu, pod nějž lze sdružit možný souhrn nosných znaků hudby z období zhruba od 1720 do 1780 – období, jež James Webster v jedné z programových statí periodika *Eighteenth-Century Music* navrhuje nazývat buď bezpříznačně „centrálním 18. stoletím“, anebo s příznakem „osvícenské-galantní“.<sup>3</sup>

Kategorie galantnosti se v hudebněvědném diskurzu objevuje jako návrh možné alternativy či doplnění stylových kategorií, skrze něž je možno nazírat hudební dějiny centrálního 18. století.<sup>4</sup> Jako nevyhovující a nedostatečná se v tomto směru ukazuje tradice, jež tyto dějiny štěpí mezi baroko a klasicismus a snažící se hudební projevy této doby vykázat jako projevy postupného přechodu mezi nimi, jako projevy doznívání prvního a předzvěsti druhého. Centrální 18. století se totiž po různých stránkách jeví dostatečně stylově svébytné a ohraničitelné od obou epoch, mezi nimiž by mělo být přechodem, a navíc též poněkud dlouhé. Jeho výklad jako pouhého přechodového či přípravného období se tak při zohlednění různých skutečností, na základě nichž badatelé v posledních desetiletích hovoří o jeho svébytném charakteru, jeví jako v mnoha ohledech neuspokojivý.

Snahy historiografů tuto tradici kriticky přehodnotit se nevyhýbají úkolu pokusit se vysvětlit, z jakých důvodů byla ona svébytnost v rámci této tradice přehlédnuta. Podle Carla Dahlhause se těmito důvody ukazují být některé postoje, můžeme se snad odvážit říci předsudky, hudebních historiků 19. a počátku 20. století neuvědoměle kořenící v třídní a nacionální ideologii: tato historiografie byla ideologicky buržoazně-nacionální, což předurčilo základní směřování její vůdčí historické teorie, na jejímž základě se rýsovaly i kontury příběhu hudebního vývoje – to se pak odrazilo v selekci a hodnocení dostupného materiálu a v určování jejich významu. V těchto podmínkách došlo k podhodnocení či upozadění významu dvorské opery – žánru, který patřil do prostředí aristokracie a svou povahou byl internacionální; a který se ovšem z dnešního pohledu pro 18. století jeví jako prominentní medium nesoucí ve své době hudební vývoj a platící pro i své současníky za vůbec nejvlastnější

<sup>3</sup>James WEBSTER. „The Eighteenth Century As a Music-historical Period?“ In: *Eighteenth-Century Music* 1.1 (břez. 2004), s. 47–60, s. 55.

<sup>4</sup>Poprvé uvádí tento pojem v tomto smyslu na scénu v r. 1924 Ernst BÜCKEN. „Der galante Stil: eine Skizze seiner Entwicklung“ in *Zeitschrift für Musikwissenschaft*. VI, 1923–4, s. 418–30.

doménu hudby.<sup>5</sup> Preferovaný modus psaní hudebních dějin spočíval zde ve vyprávění příběhů jejich heroů. (Při této poznámce upozorňuje Dahlhaus na to, že často slyšený odsudek této praxe s sebou obvykle nenese řešení otázky, čím – jakou jinou formou uspokojivého hudebně historického narativu – ji nahradit.)<sup>6</sup>

V postupné revizi této tradice a s ní spojené periodizace dochází jednak k posunu počátku diskutovaného období z roku 1750 – jehož přelomovost koincidující se smrtí hlavního hrdiny baroka J. S. Bacha se zavrhuje coby fiktivní<sup>7</sup> – do dvacátých let 18. století, jednak ke snaze dospět k pozitivnímu pojmovému určení, oproti negativně formulovanému „předklasicismu“ (*pre-Classicism, Vorklassik*).<sup>8</sup> Nabízí se vyzkoušet na tomto postu pojmová určení z jiných sfér kulturních dějin téhož období – galantní styl, rokoko, citovost (*Empfindsamkeit, sensibility*), *Sturm und Drang* –, k čemuž došlo<sup>9</sup> a z nichž se postupně jako nejslibnější a snad také nejméně problematický jeví právě galantní styl.

Souhrn charakteristik, do nichž lze onu svěbytnost, ohraničenost a vnitřní soudržnost centrálního 18. století klást, obsahuje následující: Při popisu hudební řeči lze v mnoha ohledech hovořit o zjednodušení<sup>10</sup> – v melodice a v konstrukci frází příklonem ke krátkým, lehce zhotovitelným a v poslechu uchopitelným frázím; v harmonii omezením množiny harmonických funkcí a především zvolněním harmonického rytmu, což umožnilo posluchači snáze se zorientovat v příslušné tonalitě; v sazbě příklonem k tzv. volné sazbě (*freier Satz*) na úkor dosud preferované sazby přísné; ve výrazu omezením patosu a vyhocené afektovanosti, snahou o přirozenost, nenucenost; v ornamentaci roztroušením ozdob v přiměřených odstupech narozdíl od vyplňování celých ploch figuracemi v barokní ornamentice.<sup>11</sup>

Mnohé z těchto znaků byly rozpoznány a reflektovány v dějinách hudebních stylů již dlouho před vyhodnocením potřeby radikálně se oprostit se od členění

---

<sup>5</sup>Carl DAHLHAUS. „Galanter Stil und freier Satz“. In: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*. Ed. Carl Dahlhaus. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Sv. Bd. 5. Laaber: Laaber, 1985, s. 24–32, s. 4.

<sup>6</sup>Tamtéž, s. 1.

<sup>7</sup>Tamtéž, s. 2. Na izolovanost J. S. Bacha od převládajících hudebních proudů po roce 1724 upozorňuje poprvé Jacques HANDSCHIN. *Musikgeschichte im Überblick*. Luzern, 1948.

<sup>8</sup>„to call the music of the great galant musicians pre-Classical is no more enlightening than to call George Gershwin pre-Rock or Elvis Presley pre-Hip-Hop.“ Robert GJERDINGEN. *Music in the Galant Style*. Oxford: University Press, 2007, s. 6–7

<sup>9</sup>DAHLHAUS, „Galanter Stil und freier Satz“, s. 1.

<sup>10</sup>WEBSTER, „The Eighteenth Century As a Music-historical Period?“, s. 54.

<sup>11</sup>DAHLHAUS, „Galanter Stil und freier Satz“, s. 30.

18. století na baroko a klasicismus<sup>12</sup>, s tím, že se, ať už s pojmenováním galantní styl nebo bez něj, začlenily právě pod hlavičku předklasicismu či raného klasicismu, a tak byly nahlíženy jako znaky stylu, jenž již progresivně směřoval ke své krystalické podobě ve vídeňském klasicismu konce 18. století.<sup>13</sup>

Jako další důležitou diferencí vymezující centrální 18. století od předchozího období, která se ve 20. letech explicitně ustavuje a následně si podržuje platnost, je systematická stylová rozrůzněnost jednak podle místa konání (kostel, divadlo, sál), jednak podle národa (italský, francouzský a „smíšený“ [německý]).<sup>14</sup> Z hlediska institucionálního zajištění hudby je možno říci, že se ve dvacátých letech v celé Evropě vyjma Francie upevňuje mezinárodní „systém“ dvorské opery<sup>15</sup>, skrze nějž se distribuuje opera seria coby prominentní doména nového hudebního stylu, která ve stejné době nabývá svého definitivního tvaru, který si po zbytek tohoto období podržuje.<sup>16</sup> Dominantním intelektuálním proudem se stává osvícenství, v oblasti estetiky a stylu se prosazuje dvojice ideálů neoklasicismu a galantnosti.<sup>17</sup>

Slovo „galantní“ je důležitým pojmem své doby – doby, kterou bychom jím chtěli označit –, navíc pojmem, který se od určité chvíle začal uplatňovat též ve spojitosti s hudbou. Dobovost termínu se jeví jako určité pozitivum, které přirozeně zapadá do všeobecné tendence současné historiografie důkladně se obeznamovat s diskurzí období a kultur, o nichž se bádá, a vycházet z nich, což může napomoci vyhnout se některým anachronickým nebo méně adekvátním výkladům – jedním z nichž se jeví být mimo jiné výše kritizovaná historiografická tradice 19. a počátku 20. století. Na výklad historie užívání pojmu „*galant*“ s ohledem na jeho průnik do hudební oblasti se soustředil především Daniel Hertz<sup>18</sup> a rovněž Wilhelm Seidel<sup>19</sup>. Slovo pochází ze sta-

---

<sup>12</sup>Tamtéž, s. 30.

<sup>13</sup>Tak např. William S. NEWMAN. *The Sonata in the Classic Era. The Second Volume of A History of the Sonata Idea*. 2. vyd. New York: The Norton Library, 1972, s. 4, 120–123, kde je řeč o galantním stylu a jeho znacích v rámci kapitoly o raném klasicismu.

<sup>14</sup>WEBSTER, „The Eighteenth Century As a Music-historical Period?“,

<sup>15</sup>Že lze stoprocentně klást důraz na dvorský charakter této opery a tohoto systému v různých ohledech, zpochybňuje a za pomoci příkladů diskutuje Daniel HEARTZ. *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720–1780*. New York: Norton, 2003, s. 1000–1003.

<sup>16</sup>WEBSTER, „The Eighteenth Century As a Music-historical Period?“, s. 54.

<sup>17</sup>James Webster hovoří o ideálech neoklasicismu a galantnosti jako o charakteristikách estetických a stylových, zatímco osvícenství je charakteristikou sféry intelektuální. (s. 54) Webster se zde kupodivu nevyjadřuje k Dahlhausově problematizaci přechodu pojmu galantnosti ze sféry společenské do sféry stylové. I proto se může jeho přiřazení jednotlivých konceptů jednotlivým nadřazeným sférám zdát nedostatečně vysvětleno.

<sup>18</sup>HEARTZ, *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720–1780*, Daniel HEARTZ. „Galant“. In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. 2. vyd. Sv. 9. Oxford et alii: Oxford University Press, 2001, s. 430–431.

<sup>19</sup>Wilhelm SEIDEL. „Galanter Stil“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.

rofrancouzského „*galer*“, „radovat se“<sup>20</sup>, „příjemně se rozptylovat“, „bavit se“<sup>21</sup>, význam odvozeného adjektiva a substantiva dostal v 15. století konotaci milostného vztahu a dvorného chování muže k ženě, kterou si slovo následně drželo jako hlavní význam. Další doložené významy jsou „udatný“, a ovšem také „lotr“.<sup>22</sup> V 17. a 18. století, kdy došlo též k pro nás klíčovému uplatnění slova ve spojitosti s hudbou, se jako *galant* či *galant homme* začal označovat člověk<sup>23</sup>, který se vyznal a pohyboval ve vybraných kruzích, schopný elegantně mluvit, obdařen vtípem a vkusem, zkušený a jistý v úsudku v oblasti umění.<sup>24</sup> Bylo-li následně adjektivum „galantní“ vztaženo na jiné objekty než na člověka, fungovalo takové užití jako estetické hodnocení, posouzení dané věci vzhledem k jeho patřičnosti v rámci takto nastíněné elitní kultury, jeho význam lze tedy dobře opsat jako „odpovídající vkusu galantního člověka“.<sup>25</sup> Tím jsou nastíněny základní významy, s nimiž lze dobře rozumět i hudebním titulům, v nichž se pojem poprvé uplatnil: Campra, *L'Europe galante* (1697), Rameau, *Les Indes galantes* (1735), Guillemain, *Sonates en quatuors, ou Conversations galantes et amusantes* (1743) Graun, *Le feste galanti* (1748).<sup>26</sup>

Důležitá se ovšem jeví též provenience pojmu, k níž se pojí původní vysoká kultura, v níž se pojem jako označení nového ideálu a způsobu života jí samé prosadil a na niž jako na určitou autoritu při svém dalším šíření rovněž do jisté míry odkazoval. Lze v něm pak tedy vnímat též významovou konotaci „odpovídající způsobům francouzského dvora“. V tomto smyslu se v dochované literatuře pojem jako do první oblasti prolomil do literární poetiky, a sice v pojednání *Die allerneuste Manier höflich und galant zu schreiben* (1702) C. F. Hunolda. Následné užití v podobném duchu u Johanna Matthesona *Das neu-eröffnete Orchestre, oder Universelle und gründliche Anleitung wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen* (1713) lze nahlížet jako paralelu Hunoldova návodu

---

*Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Ed. Ludwig Finscher. Kassel et alii: Bärenreiter, 1995, sl. 983–990.

<sup>20</sup>Tamtéž, s. 983.

<sup>21</sup>„Galant“. In: *Le Trésor de la Langue Française informatisé*. URL: [atilf.atilf.fr](http://atilf.atilf.fr).

<sup>22</sup>SEIDEL, „Galanter Stil“, s. 983.

<sup>23</sup>Jedno zda muž či žena, jak je doložitelné přinejmenším v díle Johanna Matthesona, HEARTZ, „Galant“,

<sup>24</sup>SEIDEL, „Galanter Stil“, s. 987.

<sup>25</sup>DAHLHAUS, „Galanter Stil und freier Satz“, s. 25; Na toto základní odvození významu poukazuje též Gjerdingen: [po vykreslení ideálních „galant men and women“] „Galant music, then, was music commissioned by galant men and women to entertain themselves as listeners, to educate and amuse themselves as amateur performers, and to bring glory to themselves as patrons of the wittiest, most charming, most sophisticated and fashionable music that money could buy.“ GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, s. 5.

<sup>26</sup>HEARTZ, „Galant“,

v oblasti hudby.<sup>27</sup>

V úvodní kapitole k Musikgeschichte der 18. Jahrhunderts pojednal Carl Dahlhaus o problémech, jež lze v terminologickém zavedení konceptu galantnosti pro řečené období hudebních dějin spatřovat, jakož i o argumentaci, která umožňuje těmto problémům čelit a řečené pojmenování chápat jako dobře přijatelné a v mnohém ohledu funkční. Jako problém lze vnímat hned samotný přechod ze sféry společenské a případně estetické do sféry stylové, K tomu se přidává potíž s opožděním, které při srovnání jeho explicitního uplatnění pro hudbu, jež je nám vodítkem pro jeho použití při pojmenování hudebního stylu, a prosazením konceptu *galant homme* jako společenského ideálu činí dobré století.<sup>28</sup> Pokud přijmeme jako odvozený význam adjektiva „galantní“ „odpovídající vkusu galantního člověka“, jakým právem vyhradíme jeho stylově vázaný význam na určitý, a sice pozdní dějinný výsek fenoménu, který mezitím podléhal nejrůznějším proměnám? Společenské kruhy žijící a chovající se ve jménu ideálu *galant homme* si stihly během zhruba jeden a půl století trvající existence tohoto ideálu v různých oblastech umění oblíbit a odvrhnout jistě několik různých stylů.<sup>29</sup> Situaci navíc ztěžuje okolnost, která běžně začne provázet silná, prestižní slova určitého období spolu s jejich popularitou – přirozená tendence k jejich nadužívání s sebou přináší též zvažování, rozměňování jejich významu do leccos objímající škály, z níž je pak často nesnadné odůvodněně zpětně vyjímát nějaké pevnější jádro.

Jako estetickou konsekvenci, kterou lze celkem smysluplně vztáhnout k hudebnímu stylu centrálního 18. století a kterou lze přitom nazírat jako odvozenou z určitých principů fungujících i na původnější společensko-estetické úrovni významu pojmu, lze nazírat dvojí sebevymezení galantního ideálu: odklon od školometství, pedanterie, přílišné učenosti na straně jedné a od nevázanosti v projevu emocí, přílišné afektovanosti, patosu na straně druhé. Tomu lze v rovině hudebních preferencí pohodlně přiřadit odklon od kontrapunktu a přísné sazby ve prospěch sazby volné a volného nakládání s disonancí, jakož i umírnění ve vyjádření silných emocí s novým důrazem na nenucenost, přirozenost. Jak Dahlhaus upozorňuje, těmto kritériím by ovšem odpovídala již instrumentální hudba konce 17. století a počátku století 18. (loutnové kompozice Denise Gaultiera a klávesové François Couperina).<sup>30</sup> K reflexi oné estetické konsekvence pro hudbu došlo ovšem později – prvním literárním dokladem takového nazírání, u něhož lze usuzovat na rozsáhlejší vliv, je právě až Matthesonův *Das neu-eröffnete Orchestre*. Ten vychází v Lipsku, jež spolu s Hamburkem platí v této době za centra propagace galantního

---

<sup>27</sup>Tamtéž.

<sup>28</sup>DAHLHAUS, „Galanter Stil und freier Satz“, s. 24.

<sup>29</sup>Tamtéž, s. 25.

<sup>30</sup>Tamtéž, s. 26.

ideálu importovaného z Francie. Podle Dahlhause lze procesem tohoto importu odůvodnit jisté zpoždění dané jednak prostě geografickou vzdáleností, jednak pronikáním do odlišného stupně sociální vrstvy, do stavu měšťanského. S ohledem na tuto explicitní hudebněteoretickou tematizaci, která začíná systematictěji (takže je pro badatele též snáze detekovatelná) s galantním pojmem pracovat jako se stylovou kategorií, a která se vzhledem k opoždění za svou předchůdkyní ze společenské sféry začala vztahovat k vůči ní pozdějším, sobě samé současným hudebním projevům, je tedy podle Dahlhause možné a odůvodnitelné vybrat si hudbu, která začala být v rámci tohoto opoždění tímto pojmem systematicky nálepkována, jako referenční bod, k němuž můžeme tímto pojmem v užším smyslu odkazovat i my.<sup>31</sup> K tomuto cestování, jež musel pojem při své modifikaci ze společensko-estetického ideálu do teoreticky podchycené hudební konsekvence podstoupit, podává Dahlhaus ještě tři vysvětlující poznámky: (1) Je specificky německou tradicí, brát hudbu vážně tak, že se o ní neustále píše. (2) Není tak silná potřeba explicitně a písemně propagovat princip v kruzích, v nichž vznikl a v nichž se rozumí sám sebou. (3) Mattheson je jeden z prvních, kdo z Anglie přináší model městské publicistiky, a tak disponuje možností účinné literární formy pro úkol přivlastnění francouzsko-aristokratického ideálu měšťany německého hanzovního města.<sup>32</sup>

Podle Dahlhause odpovídá ovšem stylová proměna, kterou zaznamenává hudební tvorba po roce 1720 a která se vyznačuje již popsáním<sup>33</sup> zjednodušením různých stránek kompoziční techniky, dosti dobře zmíněným estetickým konsekvencím, a navíc jde podle něj o proměnu příliš radikální na to, aby se dala vysvětlit výlučně skrze hudbu samotnou – jako mimohudební oporu k jejímu pochopení lze tedy použít právě tyto vědomé konsekvence, jakož i další společenské okolnosti související se snahou vymezit se vůči barokní kultuře. Takovou okolností se mělo mimo jiné stát naplňování potřeby nenucené oduševnělé konverzace a rozjímání (*raisonnement*). Měla-li se předmětem takového rozjímání stát hudba, což bylo zcela na místě, ba vysloveně žádoucí na rozdíl od barokní hudební kultury, v níž jsou kompozičně-technická pravidla čistě záležitostí hudebníka-profesionála, posluchač je toliko vystaven jejich

---

<sup>31</sup>V tomto vysvětlení ovšem musíme přistoupit na ne zcela samozřejmý předpoklad, že tuto teoretickou reflexi smíme považovat za počátek nějaké tradice, nikoliv jako opožděný projev praxe, která tak jako tak už hodnou dobu funguje. Inu, že nějak fungovala na francouzském dvoře, z něžž je zřejmě do značné míry otevřeně přiznaným importem ideálu, ježž zde v novém prostředí hodlá propagovat, je asi v pořádku. Že ovšem dost možná ani zde (v Lipsku) v době svého vzniku nebyla proklamací naprostých novinek, nýbrž spíše písemným vyjádřením a ujasněním něčeho, co už zde probíhalo, podle mne poněkud snižuje Dahlhausovu argumentaci, která v níž jde o obhájení periodizačního předělu někdy po r. 1720.

<sup>32</sup>DAHLHAUS, „Galanter Stil und freier Satz“, s. 27.

<sup>33</sup>Viz s. 9

účinnu a zadavatel hudební zakázky toliko specifikuje tento požadovaný účín, o řemeslné prostředky, jimiž se ho dosahuje, se ovšem nezajímá; pak musela hudba těmto požadavkům do jisté míry vyjít vstříc, což učinila právě skrze řečená zjednodušení a odklony.<sup>34</sup>

Další věcí, kterou je nutno při zvažování rozsahu a adekvátnosti galantního pojmu pro hudebně stylový účel, je přetrvávání přísného stylu v sakrální hudbě. Mnohé stížnosti na korupci církevní hudby vlivem infiltrace moderních prvků z oblasti hudby profánní, díky nimž jsme o této infiltraci a možných v této souvislosti zaujímaných postojích současníků dnes informováni, nelze podle Dahlhause příliš přeceňovat, neboť nemění nic na skutečnosti, že byl přísný kontrapunktický sloh jakožto důstojná *prima prattica* pro oblast kostela a katedrály považován za normu po celé 18. století a ještě do století 19. Pak je otázkou, zda je legitimní usouvstažňovat ke galantnímu stylu, jenž se tak ukazuje v celkovém množství hudební tvorby jevem parciálním, celé hudebně dějinné období, v jejíž kultuře hraje církev i její hudba stále podstatnou roli. I zde dochází Dahlhaus k závěru, že to legitimní je, a sice z toho důvodu, že se hudba pro divadlo a hudba komorní přece jen těšily u svých současníků určitému privilegovanému postavení, pokud jde o to, co nazývali hudbou a na co se jejich estetické myšlení a hudební úsudky primárně orientovaly.<sup>35</sup>

Ze stručného shrnutí o dosavadním smýšlení o galantním stylu by nebylo vhodné vynechat cosi, co všichni o něm píšící badatelé považovali za potřebné komentovat, totiž jeho vztah k ideálu citovosti, který si v německojazyčné oblasti získává pozornost po polovině 18. století. Oproti naprosté většině autorů, kteří o *Epfindsamkeit* hovoří jako o určité odvozenině galantního stylu, jako o severoněmeckém dialektu mezinárodního galantního idiomu<sup>36</sup>, jako o vyhocení<sup>37</sup>, upozorňuje Dahlhaus na úhel pohledu, z něž lze oba nahlížet jako ideové protiklady: vyhocená citovost se neslučuje s galantní přirozeností a jejím zavržením patosu.

Závěrem této kapitoly je možno poukázat již k práci Roberta Gjerdingena, k jejímuž výkladu přistoupíme v následující kapitole. Zdá se mi, že přes nemalé množství literatury a výsledků bádání, jež se o galantním stylu nastřádaly, bylo lze spatřovat jistou podstatnou mezeru v dosud nabídnutých možnostech, jak k němu přistupovat. Mezeru, která dobře vynikne v porovnání s úrovní bádání dvou okolních hudebních období – čemuž lze samozřejmě dobře rozumět vzhledem k nesrovnatelnému rozdílu ve věku a institucionálních silách badatelských tradic zaměřených na tato období a (v tomto porovnání) teprve nově se formující tradice bádání o galantním stylu, nicméně

<sup>34</sup>DAHLHAUS, „Galanter Stil und freier Satz“, s. 30.

<sup>35</sup>Tamtéž, s. 31.

<sup>36</sup>HEARTZ, „Galant“,

<sup>37</sup>NEWMAN, *The Sonata in the Classic Era*, s. 123.

šlo, jak věřím, o vsutku silný nedostatek: Nedošlo k důkladnějšímu výkladu hudební řeči a jejích principů, alespoň ne k takovému, který by přesahoval odstavec shrnující čistě základní, dobře ověřitelná pozorování jejích znaků, namnoze formulovaných jako odlišností od oněch časově sousedících (a případně paralelně běžících) stylů. Jinými slovy, pro tento styl nebyla nabídnuta analytická teorie, která by umožňovala systematické porozumění kompozičně technickým stránkám jeho hudebních projevů. Vídeňský klasicismus je naproti tomu vlastní a snad nejpůvodnější materií oboru hudební analýzy. Rovněž pro barokní hudbu existují nástroje, jimiž je možno smysluplně rozklíčovat hudební významy mnohých jejích projevů.<sup>38</sup> Na některé stránky galantní hudební řeči lze evidentně bez problémů užít aparáty, které máme odjinud, a o některých půjde bez velké ztráty na výpovědi hovořit v termínech onoho zjednodušení kompozičně technických prostředků – tak například tonální či modulační plán věty bude jistě možné přehledně analyzovat nejinak, než se to činí jinde, a nakládání s touto stránkou hudební řeči půjde dobře porovnávat a případně ověřit tezi o zjednodušení; volné nakládání s disonancí, méně svázanosti kontrapunktickými pravidly, snižování počtu hlasů – to jsou další snad dobře porovnatelné aspekty. Čím se tedy ovšem skladatelé řídí, co jsou jejich nová pravidla, a řídí se nějakými pravidly například ony „lehké, nenáročné, krátkodeché melodické fráze“, lze nějak rozumět jejich vnitřní strukturu a jejich vzájemným vztahům ve větším uskupení? Ukazuje-li se, že se tematicko-motivická práce uplatňuje v těchto skladbách jen v omezené míře, a sice snad jako určitý element napomáhající sjednocení skladby, nikoliv však jako formotvorný a fakturu skladby určující princip, čeho jiného se můžeme v analýze a potažmo ve snaze o rozumějící poslech této hudby držet?

*Music in the Galant Style* Roberta Gjerdingena klade právě tyto otázky a nabízí na ně velmi slibné odpovědi, a tak se v tomto ohledu jeví jako zaplnění této podstatné mezery, jež se nacházela v dosavadní množině stylově analytických teorií, jako naplnění této postupně uvědomované potřeby.

---

<sup>38</sup>Ovšem zřejmě jsou to nástroje omezené – tam, kde analýzu nejde vést skrze rozpoznávání uplatnění pravidel kontrapunktické práce, ani sledováním motivické práce, ani, což už zřejmě vůbec není tak jistá půda, hledáním projevů afektové teorie, se rovněž můžeme ocitnout v úzkých.



## 3 Teorie a systematika Roberta Gjerdingena

### 3.1 Úvod

V této kapitole se snažím vyložit intence a teze Gjerdingenova spisu. Jde o poněkud delší a podrobnější zastavení, které však považuji za nutné i přínosné. Je artikulací mého čtení Gjerdingena, a kladu-li si ve své práci za úkol mimo jiné zhodnotit přesvědčivost a použitelnost Gjerdingenova systému, pak obsah této kapitoly je zevrubným sepsáním a vysvětlením toho, k čemu budu jako ke Gjerdingenovu systému nadále referovat.

V knize *Music in the Galant Style* si Robert Gjerdingen položil za cíl zmapovat a přehledně představit nejfrekventovanější prvky hudební kompozice centrálního 18. století.<sup>39</sup> Soustředí se přitom především na pravidelnosti ve vzájemném uspořádání melodické linky a bassa continua. Tyto rozpoznané pravidelnosti Gjerdingen pojmenovává a znázorňuje v jejich abstraktní podobě. Ve svém souhrnu se tyto vyabstrahované pravidelnosti – Gjerdingen je nazývá schémata – mohou stát komplexním analytickým nástrojem a zároveň klíčem k poučenému vnímání hudby vzešlé z řečeného období. Gjerdingen se opírá o koncept galantnosti jakožto pozitivního pojmového určení stylu této hudby (oproti méně vypovídajícímu chápání období v termínech baroka a klasicismu)<sup>40</sup> i jako určení širších společenských tendencí tohoto období. Předložený katalog hudební frazeologie je tak příspěvkem, který se snaží přísněji skrze hudební řeč a její analýzu definovat galantní styl.

Robert Gjerdingen zahajuje svůj spis poukazem na postřehy kulturního historika Norberta Eliase o významu „způsobů“, „mravů“, *manners, des manieres*, komplexních pravidel společenského chování ve šlechtickém prostředí. Elias zastává tezi, že šlechtická etiketa se všemi svými nuancemi, přesto že by se mohla dnešnímu pozorovateli jevit jako pouhá vnější forma, vnější projev čehosi, co by mělo být pravým principem fungování dané společnosti, je při podrobnějším historickém pohledu od tohoto domnělého, tak či onak chápaného základu tak nesnadno oddělitelná, a především tak silnou roli hrající v životní zkušenosti oné společnosti, že je nutno přehodnotit předpoklad její druhotnosti a podřadnosti.

Gjerdingen aplikuje Eliasovu argumentaci na svou sféru bádání, čímž mimojiné směřuje k odůvodnění své analytické metody. Co se dnešnímu pozorovateli (posluchači) může na daném historickém fenoménu jevit jako pouze vnější, okrajové, mimo podstatu věci, a co také na něm případně vůbec neregistruje, mohlo ve svém původním prostředí hrát roli zásadního, ba vůbec nejdůležitějšího prizmatu strukturujícího běžnou zkušenost s tímto

---

<sup>39</sup>K Websterovu pojmu centrálního 18. století viz s. 8 této práce.

<sup>40</sup>GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, 5n.

fenomémem.

„Je možné, že skladatelé osmnáctého století měli jiný hudební slovník a používali jej k jiným účelům? Mohli mít jako ‚hlavní předmět pozornosti‘ osvojení si hudebních způsobů . . . s účelem dodat svým dílům ‚plného lesku‘? Mohlo rozpoznání hodnoty prestiže ‚svrchované elegance‘ v hudebním chování vyžadovat, aby člověk ‚zevrubně pozoroval‘ odlišnosti a ‚zavedené modely‘, k nimž jsme se přes uplynulá staletí stali méně citlivými?“<sup>41</sup>

Pomocí abstrakce hudebních schémat se Gjerdingen snaží tohoto hudebního slovníku vědecky zmocnit. Z nastíněné Gjerdingenovy argumentace ovšem vyplývá, že taková typizace se dotýká přímo podstaty galantního stylu, a tedy nikoliv, jak by se snad mohlo zdát, nějaké jeho druhořadé stránky. Jinými slovy kompozice pro skladatele galantní hudby spočívala, do značné míry dokonce plně uvědomněle, v umném svládnutí těchto typických hudebních obrátů či situací a stejně tak recepce – samozřejmě to platí především o poučené recepci, ale ta, jak také Gjerdingen dokládá, se vyžadovala a lze ji vnímat jako běžný přístup k hudbě v daném prostředí – tyto obraty a situace jakožto typy rozpoznávala a případně jejich kompoziční svládnutí hodnotila.

Aby Gjerdingen čtenáři lépe zpřítomnil povahu tohoto stavu a těchto paradigmat panujících v hudební kompozici a recepci, přirovnává je ke stavům a paradigmatům, jež v 18. století panovaly v jiných oblastech lidské činnosti. Již jsme zaznamenali srovnání s dvorskou etiketou a jejím komplexním rámcem významů spojených s tím či oním gestem, oslovením, prvkem oděvu, zasedacím pořádkem a td., čili s jejím zažitým thesaurem společenských projevů, odlišným od našeho současného. Dalším a specifičtějším příměrem je srovnání s *commedia dell'arte*. Základním opěrným bodem ve výuce hereckého umění–řemesla zde bylo memorování standardních situací, zápletek, standardních způsobů jejich řetězení, jakož i standardních frází, žertů a obrátů, jež se pojily k různým funkcím, které mohly v představení naplnit, nebo k různým typům postav. Souhrn těchto prvků, tento „receptář“, byl obvykle skutečně knihou, zvanou v italštině *zibaldone*, rukopisem ve vlastnictví toho či onoho hereckého klanu či rodiny. K „improvizovanému“ provedení hry pak hereckému ansámblu vybaveného takovými naučeným repertoárem stavebních kamenů stačil hrubý skeletový scénář ve formě výčtu scén s jednovětým či heslovitým popisem událostí, jež se v nich mají udát.<sup>42</sup>

<sup>41</sup>Tamtéž, s. 4. Obraty vsazené Gjerdingenem do uvozovek referují k totožným obrátům užitým v pasáži z dopisu hraběte Chesterfielda, již Gjerdingen cituje na samém počátku knihy a jež se ovšem týká řečených dvorských mravů.

<sup>42</sup>Tamtéž, s. 8.

Gjerdingen poukazuje na překvapivé shody mezi povahami této praxe a praxe hudební. Též v kompozici galantní skladby bylo mnoho jejích stránek, odpovídajících různým stránkám improvizovaných komedií, standardizováno – jednotlivé naučené hudební fráze a pasáže jakožto možné stavební kameny, kategorizované podle možných funkcí, jež mohou ve skladbě plnit; pravidla jejich řetězení, respektive celé typy průběhů skladeb; standardní afekty a nálady.<sup>43</sup> A stejně tak také výuka kompozice spočívala ve vstřebání této zásoby stavebních kamenů a způsobů jejich užití. Notové cvičebnice instrumentalistů se dokonce mnohde nazývaly *zibaldone*, tak jako jejich divadelní protějšky.<sup>44</sup> A podobně jako konkrétní provedení jednotlivých jen hrubě určených scén a odvíjení jednotlivých dialogů spočívala v okamžitém duchapřítomném uplatnění a kombinaci naučených modelů, tak se také od hudebníka vyžadovalo, aby notovou partituru, jakožto pouhý hrubý scénář sledu standardních událostí, v daném okamžiku konkrétně vyřešil použitím své invence a – naučené zásoby standardních způsobů a prvků pojících se k těmto událostem.

„Understanding the way in which the actors of *commedia dell'arte* fashioned scintillating and seemingly spontaneous theater from presentations of stock characters performing stock “business” can serve as model for understanding how galant composers made music. The multi-act play becomes the multimovement sonata or multipart aria. The stock characters become the stock moods or “affections.” And the stock comic business — the memorized speeches, dialogues, and well-practiced physical comedy — find analogues in the repertory of stock musical phrases or passages: musical schemata. A galant musical score was like a scenario in that it often provided only a bare notation of the sequence of schemata, with the graces, ornaments, and elegant variation left to the skilled performer.“

Gjerdingenova práce se do značné míry opírá o to, že výuka hudebníků měla právě takovouto povahu. Důležitými prameny, z nichž Gjerdingen vychází a z nichž pocházejí mnohé hudební ukázky, které provází jeho výklad, jsou tak především různé dochované hudební *zibaldones*, obsahující množství příkladových číslovaných či nečíslovaných basů (tzv. *partimenti*) nebo melodií (tzv. *solfeggi*), dále též teoretické traktáty o hudbě či o kompozici. Díky tomu, že Gjerdingen i ve chvílích, kdy nepředkládá doslovnou reprodukci a interpretaci poučky nějakého z těchto pramenů, k nim však i ve svých vlastních závěrech a zobecněních přihlíží a drží se jejich intencí, si jeho typologie schémat, nabízená

---

<sup>43</sup>Tamtéž, s. 9.

<sup>44</sup>Tamtéž, s. 10.

jako paradigma přístupu (poslechu či analýzy) k dotyčné hudbě, může klást nárok přiblížení se k paradigmátům původním a vyvarovat se anachronických závěrů, které by snáze mohly ohrožovat samostatnou analýzu omezenou na hotové dochované skladby.

### 3.2 Teorie schémat

Jak se postupně ukazuje, Gjerdingenův klíčový pojem schématu v sobě sdružuje několik významových momentů. Bylo zde hovořeno o (1) pravidelně se objevujících a analyticky abstrahovatelných skladebných jednotkách galantních hudebních děl, nyní byly zmíněny (2) *partimenti* a *solfeggia* jako doložitelné elementy hudební výuky. Obé nanejvýš úzce souvisí, nicméně není zcela identické, se (3) vzorci kompozičního uvažování, ať už uvědomělými či podvědomými. Předpokladem, jež zřejmě není třeba zásadně rozporovat, zde je, že ony výukové elementy volně přechází do sféry kompozičního uvažování. Zároveň se dá říci, že když dnes analyzujeme, vnímáme svou činnost jistou měrou jako odhalování autorského záměru. Významová sféra (3) se tak jeví jako jakési pojíčko mezi (2) a (1). O něco opatrněji se konečně formuluje intuice, že se vzorce podobné kompozičním uplatňovaly při (4) vnímání, v aktivních vnímacích procesech v hlavách posluchačů.<sup>45</sup> Přinejmenším všechny tyto momenty se zatím zdá pojem schématu zastřešovat.

Gjerdingen tomuto pojmu věnuje patřičnou pozornost v přípravném zamýšlení nad jeho teoretickým zakotvením. Vychází z tradice užívání tohoto termínu v obecnějším epistemologickém významu, který sahá ke Kantovi a odkazuje k tomu, co lze široce označit také jako mentální reprezentace či kategorie a co sdílí význam s dalšími pojmy z dějin filozofie a později psychologie: forma, idea, ideální typ, rodinná podobnost, archetyp, prototyp, esence, přirozený typ.<sup>46</sup> Gjerdingen se krátce pozastavuje u tohoto filozoficko-psychologického pozadí:

Velice podstatnou, ne-li nejpodstatnější, schopností a aktivitou, pomocí jíž se lidský intelekt zorientovává v rozličnosti smyslového světa a pomocí jíž si jej v poznávacím procesu opanovává, je právě utváření kategorií, schémat, jimiž je neustálý smyslový tok nějakým způsobem utřídován a opatřován významy. Že k tomu dochází, se zdá být bez diskuze, avšak poměrně palčivou otázkou, s níž se valná část evropské filozofické tradice snaží vypořádat, bylo

---

<sup>45</sup>Zcela pravděpodobně se tato teze jeví v případě, že byl posluchačem hudby jiný řečeným způsobem vzdělaný hudebník. Do jisté míry se však prvky tohoto vzdělání mohly dostávat a dostávaly i mnohému laikovy, neboť hudební vzdělání se řadilo k uznávaným a nezanedbatelným šlechtickým „soft-skills“. Zda se tytéž či podobné vzorce utvářejí též u pravidelných posluchačů, jež vyslovená hudební výuka minula, je složitější otázkou.

<sup>46</sup>GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, s. 10.

a je, *jak*: jak to intelekt dělá, jakým způsobem své kategorie zakládá, a tudíž také, jak přesně lze pochopit jejich charakter, a tak v posledku také, jak přesně je intelekt uplatňuje a případně přetváří.<sup>47</sup>

Gjerdingen vyzdvihuje z aktuálních psychologických diskusí, které se snaží tyto otázky zodpovědět, tři modely: Vytvoření *protoypu* abstrakcí shodných rysů z podobných příkladů; přijetí určitého konkrétního *exempláře* za referenční bod, za příklad tak typický, že platí za typ sám; utváření *teorií* o světě – o věcech a jejich významech.

„*Schema* ist thus a shorthand for a packet of knowledge, be it an abstracted prototype, a well-learned exemple, a theory intuited about the nature of things an their meanings, or just the attunement af a cluster of cortical neurons to some regularity in the environement. Knowing relevant schemata allowes one to make useful comparisons, or as the saying goes, to avoid ‘comparing apples with oranges.’“<sup>48</sup>

Zde je podle mne poněkud zjendodušující, že Gjerdingen vyslovuje poslední větu v bezprostřední návaznosti na to, co předchází, jako obecné tvrzení. V mnoha případech a dokonce i tam, kde se člověk / lidská mysl vypořádává opět s produkty (mj.) duševní aktivity člověka, totiž nelze vždy snadno říct, že některá schémata jsou relevantní a jiná ne. Je zcela obvyklé, že se pro jeden fenomén vyskytují mnohá různá čtení, která mohou být diametrálně odlišná, mezi nimiž nicméně nelze snadno hierarchizovat podle jejich správnosti, míry relevance. Gjerdingen pokračuje:

„Experts in particular subject may distinguish more relevant schemata than non-experts. Becoming acquainted with a repertory of galant musical schemata can thus lead to a greater awareness of subtle differences in galant music. The music may seem to develop more meaning.“

To vše se mi nezdá být řečeno úplně přesně – dosud Gjerdingen na úvod hovořil o schématech jako o mentálních reprezentacích, jež si každý jednotlivý člověk vytváří pro orientaci ve světě. Nyní říká, že „obeznámenost s galantními hudebními schématy“ může umožnit hlubší vhled, lepší porozumění této hudbě. To je citelný posun ve významu, v jakém se tu slovo „schéma“ používá.

---

<sup>47</sup>Tamtéž, s. 10. Též s. 13: „As past generations of philosophers and the present generation of cognitive psychologists have been at pains to point out, a complex mental category is something more than a fixed list of defining features.“

<sup>48</sup>Tamtéž, s. 11.

Domnívám se, že zde byla ve výkladu učiněna příliš rychlá a nevyslovená zkratka mezi tím, že si schémata ať už tím, či oním způsobem utváří jednotlivci vždy, jako nutnou podmínku své orientace ve světě, a tím, že tato schémata může sdílet určitá lidská komunita – což je úplně nová a neméně komplexní problematika, byť dost pravděpodobně navazující na předchozí –, přičemž se pak zdá smysluplné vést argument, že pro porozumění této komunitě nebo konkrétním sférám jejich činností, zvyků, rituálů či způsobů jednání je užitečné a žádoucí zabývat se též původními schématy, jimiž tato komunita v příslušné oblasti operovala, a zvážit potenciál jejich začlenění do našeho vlastního souboru schémat, jimiž si my k fenoménům vzešlým z této komunity zjednáваме přístup. Přes to, co se mi zde jeví jako drobná metodologická nepřesnost, je poměrně zřejmé, že Gjerdingen má na mysli právě toto, když najednou z jeho výroků vyplývá, že některá schémata jsou pro nějaký okruh fenoménů *relevantní* a jiná zřejmě být nemusí. Autor i nadále příležitostně osciluje mezi těmito dvěma, jak se domnívám, odlišnými úrovněmi pojmu schématu, obchází se to však bez důsledků pro jeho teorii a ostatně i pro porozumění textu.

Ještě před tím, než představí způsob, jakým hodlá jednotlivá schémata, jež jsou podle něj relevantní pro galantní hudbu, definovat, poukazuje Gjerdingen obecně na obtíže a úskalí, která se pojí s jakýmikoliv snahami tohoto typu, totiž se snahami zvnitřelá schémata, která psychických procesech fungují zpravidla neuvědomněle, o to však komplexnějším způsobem, v reflexi podchytit a přesně popsat.

„Defining a schema can be difficult. There are both temptations to oversystematize . . . and to oversimplify. Our perceptions are far more fluid and richly nuanced than our ability to describe those perceptions in words.“<sup>49</sup>

Tento problém ilustruje na příkladu možných přístupů z dějin literární teorie k systematizaci pohádek podle různých klíčů, které využívají stereotypů, jež se v pohádkách vyskytují. Gjerdingen představuje několik konkrétních ukázek ze zahájení různých pohádek a několik přístupů, jimiž lze tato zahájení, mezi nimiž fenomenálně pocítujeme jakýsi příbuzenský vztah, subsumovat pod společnou kategorii – abstrahovat společné schéma, jež leží v jejich základu. Jak se ihned ukazuje, mnoho těchto systematik troskotá na tom, že by se zdají být použitelné a výstižné pro některé případy, jiné z kategorie buď vypadnou, nebo je při nich aplikace systematiky očividně násilná a vede spíše ke zmatení než k poodhalení podstatných znaků. Jak Gjerdingen diagnostikuje, společnou

---

<sup>49</sup>Tamtéž, s. 11.

chybou těchto teorií, jež si zde pro znázornění problému vybral, je, že se snaží převést komplexní fenomény na jediného jmenovatele.

„These approaches, however interesting they may be, all suffer from the defect of attempting to reduce complex phenomena to single essences.“<sup>50</sup>

Avšak ani podstatně komplexnější přístupy, které Gjerdingen představuje a které předpokládají různé úrovně analýzy, se nezdaří být zcela věrny tomu a zcela vyčerpávat to, co jakožto schéma fenomenálně zakoušíme. Gjerdingen shrnuje poučení, jež je možno si z těchto pozorování odnést, v několika bodech. (1) Jednotliví reprezentanti schématu nemusí nutně obsahovat všechny rysy, jimiž je schéma definováno. (2) Schéma může mít rysy, které nejsou zjevné z něho samého, ve smyslu pozitivně formulovaných prvků, jež se v něm objevují. Mohou to být například rysy, jež mají charakter absence nějakého prvku oproti jeho častějšímu výskytu v příkladech v rámci širší kategorie. (3) Definující rysy mohou specifikovat též časové umístění a jiné relační atributy. U schémat odvíjejících se v čase to typicky mohou být prvky či atributy pojící se více či méně pevně k určité časové fázi průběhu schématu. (4) Koncept pevně daných úrovní struktury schématu představuje přílišné zjednodušení. Gjerdingen zdůrazňuje, že toto platí obzvláště v případě schémat odvíjejících se v čase.<sup>51</sup> Problém zjednodušení zde spočívá v tom, že fenomenálně zakoušená aplikace schématu jej může v různých ohledech uvažovat v rámci celku, v němž se objevuje, jako vůči tomuto celku nadřazené či podřazené, a to bez nutnosti jasné hierarchizace těchto ohledů.

„First, it suggests that individual exemplars of a schema may not contain all the features that define the schema. Second, it demonstrates that a schema may have defining features that are not overt, in the sense of articulated words or phrases. Third, it indicates that defining features may specify a temporal location or other relational attributes. And fourth, it leads to the conclusion that the notion of levels of structure is an oversimplification.“<sup>52</sup>

Stejně komplexní situace, jakou tak Gjerdingen pomocí příkladu nastínil, panuje podle něj též v případě hudebních schémat. Analogicky k ukázkám z pohádek prezentuje několik basových linek zahájení vět z flétnových sonát Pietra Locatelliho, Op. 2, jež na první pohled či poslech sdílejí několik strukturních prvků. Nabízí se skrze ně nějak formulovat obecné schéma. Některé

---

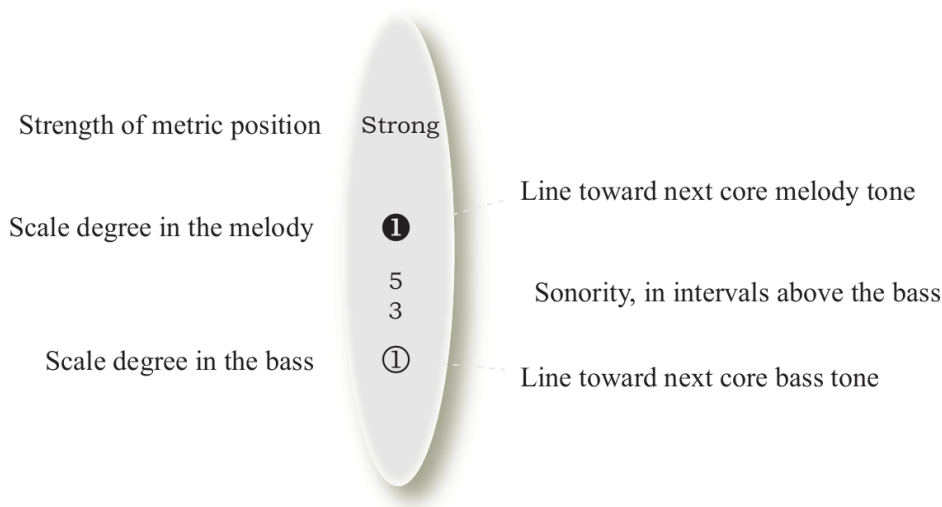
<sup>50</sup>Tamtéž, s. 12.

<sup>51</sup>Tamtéž, s. 13. „Yet neither [of the models, that assume different levels of analysis] is the last word in defining a schema, especially a schema that unfolds in time.“

<sup>52</sup>Tamtéž, s. 13.

strukturní prvky lze pozorovat s naprostou pravidelností, jiné v ojedinělých případech chybí, nejsou tedy zřemě nezbytným prvkem celkového schématu. Některé rysy, aby bylo možno uvažovat je jako rysy společné, je nutno formulovat volněji než jiné, v Gjerdingenově příkladu jde o prvek sestupných tónů, který se na rozdíl od některých jiných, zřetelnějších společných prvků, neváže pevně k určitému časovému umístění a i jeho vnitřní průběh „nelícuje“, nezůstává ve všech případech totožný, je jednak časově různě rozvržen, jednak v některých případech proložen dalšími tóny.

„Locatelli’s basses exhibit numerous other similarities and differences. But more factors would need to be brought into the discussion before one could begin to clarify how these individual basses drew upon ‘compulsory figures’ known to Locatelli and other galant composers. For Locatelli and his musical colleagues, the frame of reference was the musical experience of their entire lives, not solely the sonatas of Opus 2.“<sup>53</sup>



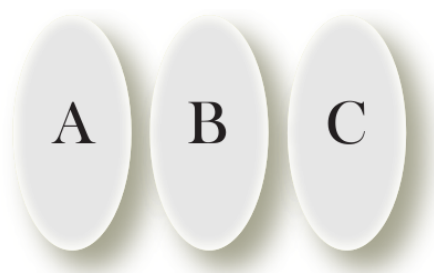
Obrázek 1: Obecné zobrazení události

Na tuto rozpoznanou komplexnost a pestrost způsobů, jakými se mohou různé typy schémat coby schémata konstituovat, reaguje Gjerdingen snahou připravit si pro jejich uchopování a představování dostatečně pružné a volné definiční pole. Jako jeho důležitou součást zavádí metodu grafického znázornění schématu, v níž se zobrazují řetězce událostí (*events*), jež dělají dané

<sup>53</sup>Tamtéž, s. 15.



schéma daným schématem. Typickou událostí, jak ukazuje obrázek 1, je zde výskyt určitých tónů – stupňů příslušné tonality – ve vrchním melodickém hlasu a (zároveň) určitých tónů v basu. Dalšími zachycenými atributy jsou harmonizace basu a váha doby. Dále Gjerdingen zavádí pojem fáze (*stage*), úseku, jehož charakterizace může a nemusí být dostatečně vyčerpána danou událostí. Jinak řečeno, zatímco u některých schémat lze řečeným způsobem zachycené události považovat za vyčerpávající charakteristiku úseku a řetězec událostí tak chápat i jako odpovídající časovému průběhu schématu, jinde může být událost toliko významným bodem většího úseku. Viz znázornění těchto dvou možností na obrázcích 2 a 3. Posledně jmenované je případem zejména stručnějších kadencí, jež lze funkcí přirovnat k interpunkčním znaménkům oddělujícím úsek, naznačujícím jeho konec.<sup>54</sup> Grafických možností, jež se rýsují na obrázku 3, však Gjerdingen při formulování schémat vpořádku nevyužívá, jejich myšlenka se však uplatní při zvýrazňování schémat v rozbořech konkrétních ukázek.



Obrázek 2: Následnost událostí koincidujících s úseky



Obrázek 3: Následnost úseků, v nichž události figurují

Pokud ještě jednou a ve zkratce shrneme tuto teoretickou průpravu, v níž

<sup>54</sup>Tamtéž, s. 22.

Gjerdingen zakotvuje klíčové pojmy svého spisu: Gjerdingenovi jde o pochopení a předvedení jakýchsi obecných pojmů. V obecných pojmech coby lidské rozumové bytosti vždy již od přirozenosti myslíme, avšak pochopit přesně, co jsou a jak fungují, není tak docela snadné. Gjerdingen chce ve své knize konkrétně představit hudební obecné pojmy, o nichž má za to, že byly vlastní hudebnímu myšlení galantního stylu, ale mohly být docela dobře v následujících dějinách hudebního myšlení zapomenuty. Tím pomáhá k osvojení sice ne autentického – což je utopie –, ale snad alespoň k autentickému poněkud přiblíženého způsobu chápání a vnímání hudby, kterou galantní styl přinesl.

Gjerdingenovu knihu lze číst na dvou základních úrovních. Zaprvé je návodem k poslechu, jakousi učebnicí nabízející pravidla ke čtení a rozumění hudby galantního stylu.

„What *can* be done is to provide an option for the modern listener, a method for developing a historically informed mode of listening to galant music. This other mode, to be sure, is conjectural and not necessarily superior. Like ‘authentic’ performance, it is a modern reconstruction of an imagined past. But this conjectured galant mode of listening is nonetheless intriguing and well supported by the writings and practices of eighteenth-century musicians.“<sup>55</sup>

Zadruhé je, vzhledem k tomu, že představuje sumarizaci originálního výzkumu a nikoliv jen kompilaci výzkumů již jinde prezentovaných, příspěvkem k dějinám hudebního myšlení. O tomto aspektu své práce hovoří Gjerdingen jako o „archeologii prvků galantního hudebního chování“<sup>56</sup>, a jeho centrální tezí na tomto poli je, že schémata užívaná v tomto čtení odpovídají schématům dobovým.

„The overriding theory behind my presentation of these schemata is that they formed one of the cores of a galant musician’s *zibaldone*, his well-learned repertory of musical business, and that in the social setting of a galant court these schemata formed an aural medium of exchange between aristocratic patrons and their musical artisans.“<sup>57</sup>

„Though this book is primarily about the musical patterns taught to and used by galant composers, the discussions inevitably raise questions about past modes of listening. If, for instance, a

---

<sup>55</sup>Tamtéž, s. 19.

<sup>56</sup>„An archaeology of galant musical behaviors“ tamtéž, s. 16.

<sup>57</sup>Tamtéž, s. 15.

galant composer studied a particular repertory of patterns from an early age and employed them in his compositions for decades, would those patterns not resonate in him when he heard them in compositions by others? Would these acts of recognition not affect his experience of music? If he and his fellow composers shared nearly the same repertory of schemata, would the repeated presentation of those patterns not affect their patrons' experiences too? If these schemata constituted a musical medium of exchange between court artisans and their patrons, did this aesthetic commerce not in some way depend on at least a general recognition of these patterns by many of the courtiers? Did familiarity with the normal presentation of these schemata not determine standards for judging musical propriety, invention, and taste?<sup>58</sup>

Nadto nabízí Gjerdingen na této úrovni vědeckého příspěvku průběžně jednak cenné postřehy o vývoji užívání některých konkrétních schémat, jednak některé zajímavé teoretické teze o vývoji hudebního myšlení týkající se zejména přechodu z galantního do klasického. Jsou to teze hypotézy, která přesahuje pouhou reflexi proměny schémat v jiná. Rád bych se u ní pozastavil, než přejdu k představení jednotlivých schémat.

Galantní hudba dvorské společnosti byla do větší míry založena na práci se schématy jakožto v této společnosti rozšířenými uvědomělými pojmy hudebního diskurzu. Obeznamnost s těmito pojmy je esenciální pro docenění fines, jichž se skladatel-hudebník ve svém používání těchto pojmů dopouští. Postupně se prosazující společnost buržoazní a hudba její, hudba pro ni, hudba fungující v jiném ekonomickém kontextu a hraná pro jiné obecenstvo, zaznamenává podle Gjerdingena poměrně příkrý rozchod s tímto typem práce. Galantní schémata sice ještě nějakou dobu přežívají jako stále použitelné relikty, gros kompoziční techniky se ovšem přesouvá k budování tématicko–motivických vazeb v rámci díla. Dílo pro rozumějící poslech tak, zjednodušeně řečeno, nevyžaduje tak rozsáhlý repertoár naposlouchaných pojmů, je více seberefrenční, takže mu lze více rozumět z něho samého. Gjerdingen tak konstruuje vývojovou hypotézu, kterou lze v hrubých obrysech formulovat tak, že zatímco se dvorská hudba 18. století pojí se schématickým kompozičním uvažováním (schématickým úzce ve smyslu „založeným na práci se schématy hudební řeči“, jak jim rozumíme v této kapitole), komerční hudba od konce 18. století toto uvažování postupně opouští ve prospěch zaměření na vnitřní provázanost díla.

„... one can see a stylistic progression in which musical meaning

---

<sup>58</sup>Tamtéž, s. 16.

becomes more internal to the single work. That is, whereas a courtly audience could be expected to understand an Indugio whenever and wherever it occurred, one senses that Wanhal was giving his more bourgeoisie audience internal clues to the schema's meaning. . . . The meaning of each extension can be inferred from the internal evidence of its corresponding model, and thus someone without extensive musical experience of the courtly style could still get the point of the Indugio."<sup>59</sup>

### 3.3 Přehled schémat

V této kapitole předkládám základní seznam schémat, jež Gjerdingen pojmenovává a definuje. U každého schématu podávám vysvětlení jeho názvu – pouze několik názvů přebírá Gjerdingen z dobové terminologie, většinu schémat pojmenovává sám buď podle osobností, nebo podle jejich funkce či charakteru, imituje tak povahu terminologie dobové. Pokud neuvedu jinak, půjde o pojmenování Gjerdingenem vymyšlené. Dále udávám jeho obvyklou funkci, již lze zpravidla z valné části formulovat jako obvyklé umístění daného stavebního kamene v rámci některého nadřazeného celku a jako vztah ke kamenům sousedním v tomto umístění. Tam, kde Gjerdingen naznačuje možnosti diachronního uchopení vývoje nakládání s daným schématem, předkládám tyto u příslušného schématu rovněž. Kde Gjerdingen považuje některé podtypy či odvozeniny daného schématu za hodny vlastní tematizace, poukazuji i na tyto. Konečně příkládám další poznámky, které se pojí k danému schématu a mohou mít hodnotu i pro analýzy v následujících kapitolách, do této kategorie případně zařazuji i své osobní postřehy ke Gjerdingenovu výkladu tohoto schématu.

Tato podkapitola vychází z mých vlastních poznámek z knihy, kopíruje ovšem zákonitě do značné míry její stejně zaměřený Appendix A – Schema Prototypes.<sup>60</sup>

#### 3.3.1 Romanesca

Kapitola 2, s. 45–60

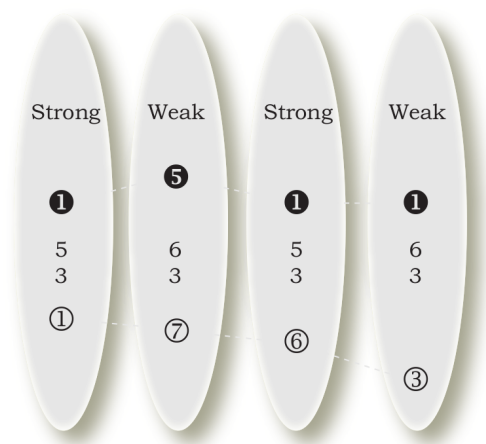
**Pojmenování:** Pochází z italského hudebního diskursu 16. století.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup>Tamtéž, s. 282.

<sup>60</sup>Tamtéž, s. 453–464.

<sup>61</sup>Tamtéž, s. 27.



Obrázek 4: Zobrazení romanesky

**Obvyklá funkce:** Zahajovací fráze, *opening gambit*, velmi obvyklá v pomalejších větách.

**Historické zasazení:** Schéma lze vnímat jako výsledek snahy harmonizovat stupňovitě klesající melodii a vyhnout se přitom paralelním kvintám.<sup>62</sup> Varianta se skoky v basu je typičtější pro 17. stol., varianta se sestupným basem zase pro 18. století.<sup>63</sup> Preferovaným typem galantních skladatelů je kompromis mezi těmito dvěma s basem ①–⑦–⑥–③. Ten se ustaluje v první polovině 18. století.<sup>64</sup>

**Varianty:** (1) Varianta s kvartovými skoky v basu ①–⑤–⑥–③–④ (–①). (2) Varianta se sestupným basem ①–⑦–⑥–⑤–④ (–③).

**Další poznámky:** Melodie klade důraz na ① a ⑤, přičemž jejich uspořádání je variabilní.

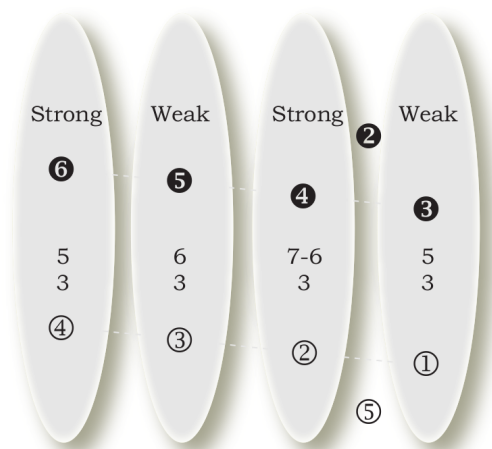
### 3.3.2 Prinner

Kapitola 3, s. 45–60

<sup>62</sup>Tamtéž, s. 27.

<sup>63</sup>Tamtéž, s. 32.

<sup>64</sup>Tamtéž, s. 39.



Obrázek 5: Znázornění prinneru

**Pojmenování:** Podle hudebního mistra Jacoba Prinnera (1624–1694), autora pedagogického spisu *Musicalischer Sliissl* (1677). V něm J. Prinner formuluje kontrapunktická pravidla pro vedení hlasů nad různými basovými linkami. Gjerdingen z těchto cvičení vyjímá a jako schéma „prinner“ pojmenovává jeden způsob harmonizace a vedení melodického hlasu nad čtyřmi sestupnými kroky.

**Obvyklá funkce:** Jde o vůbec nejčastější schéma s funkcí odpovědi na úvodní frázi. Vhodnost pro tuto funkci je dána tím, že se schéma počíná v subdominantní poloze, což je jakýsi úkrok z typicky tónicky stabilizované úvodní fráze, a vrací se do polohy tóniky, případně s možností ihned polovičně kadencovat do dominanty. Možnost modulace do dominanty, která se může dít buď zahájením prinneru na dosavadní tónice nebo poloviční kadencí ihned po dokončení prinneru nedomulujícího, je rovněž jeho důležitou funkcí. Rozsáhlejší prinnery, často s padajícími kvintami v basu, slouží též jako drobné mezivěty, spojovací úseky.<sup>65</sup>

**Historické zasazení:** Nejfrekventovanější od dvacátých do sedmdesátých let 18. století. Jeho použití jako odpovědi na úvodní frázi je indikátorem italského učení.<sup>66</sup>

<sup>65</sup>Moje interpretace, Gjerdingen takto nikde neříká.

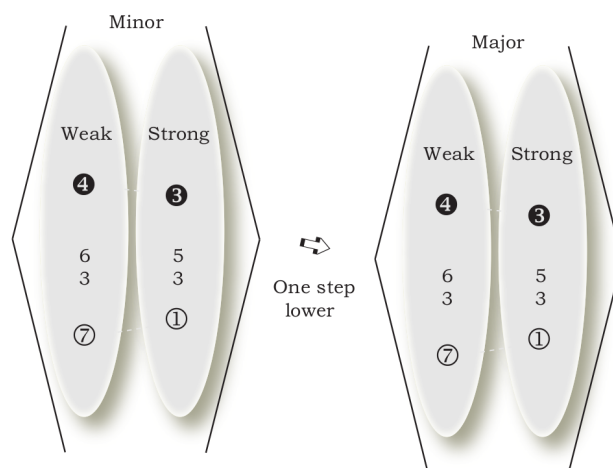
<sup>66</sup>GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, s. 455.

**Varianty:** (1) Varianta uplatňující imitační navázání hlavního hlasu na melodii  $\textcircled{6}-\textcircled{5}-\textcircled{4}-\textcircled{3}$  v basu. (2) Neúplná podoba „pre-kadenčního“ užití schématu, kdy po prvních dvou událostech již následuje kadence. (3) Kadenční typ, kdy se prinnerový sestup v melodii podkládá basem  $\textcircled{4}-\textcircled{5}-\textcircled{1}$ . (4) Typ s padajícími kvintami v basu, kdy je každá událost předznamenána o kvintu vyšším stupněm v basu:  $\textcircled{1}-\textcircled{4}-\textcircled{7}-\textcircled{3}-\textcircled{6}-\textcircled{2}-\textcircled{5}-\textcircled{1}$ . (5) Podle funkce je záhodno rozlišovat mezi modulujícím prinnerem, beroucím si za svůj  $\textcircled{6}\textcircled{4}$  počátek dosavadní  $\textcircled{6}\textcircled{1}$ , a prinnerem nemodulujícím.

**Další poznámky:** Čtyři vyobrazené události mohou být rovnoměrně časově rozprostřené, nebo může být třetí z nich rozšířená, nebo si mohou odpovídat po párech.

### 3.3.3 Fonte

Kapitola 4, s. 61–72



Obrázek 6: Znázornění fonte

**Pojmenování:** Gjerdingen přebírá z traktátu Josepha Riepela *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst...*, 1755, názvy pro trojici schémat fonte, monte a ponte. It. „pramen“.

**Obvyklá funkce:** Fonte znamená krátké vybočení do mollové tóniny druhého stupně a návrat do tóniky. V drobné formě, např. menuetu, může zahajovat druhý díl, v rozsáhlejších pak sehrát roli vybočující epizody.<sup>67</sup>

<sup>67</sup>Tamtéž, s. 456.

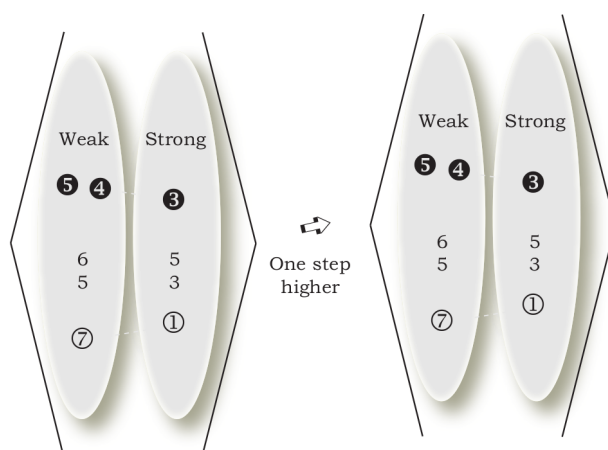
**Historické zasazení:** Užíváno po celé 18. století.

**Varianty:** (1) Fonte s vyměněnými melodickými linkami basu a vrchního hlasu.

**Další poznámky:** Před tím, než se skončí na dyádě ④–③ (na kadenci zvané „čárka“, , uplatňuje melodie často stupňovitý sestup, zvláště častý je melodický obrys počínající se na ⑥. Při prvním zaznění je tento ⑥ v rámci mollové tóniny druhého stupně chromaticky snižený, při zaznění o stupeň níže bývá zpravidla diatonický. Užití ⑥ $\flat$  i při druhém, „durovém“ zaznění si Riepel všímá jako možné, avšak nefavorizované zvláštnosti, takový tón nazývá pak vzhledem k jeho mollovému charakteru v jinak durovém kontextu hermafroditním.

### 3.3.4 Monte

Kapitola 7, s. 89–106



Obrázek 7: Znázornění monte

**Pojmenování:** Z traktátu Josepha Riepela *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst...* It. „hora“.

**Obvyklá funkce:** Podobně jako Fonte může být použito jako počátek druhého nebo dalšího dílu nějaké malé formy.<sup>68</sup> Může připravovat nástup důležité kadence.<sup>69</sup>

<sup>68</sup>Tamtéž, s. 89.

<sup>69</sup>Tamtéž, s. 458.



**Historické zasazení:** V průběhu 18. století se postupně upouští od užívání monte ke vzdálenějším modulacím, založeným na dalším a dalším opakováním sekvence vždy o stupeň výše. Ustaluje se tak schéma o dvou párech událostí, jak je lze vidět na znázornění, které zpravidla spočívají na subdominantě a dominantě.

**Varianty:** (1) Rozšíření o postup o další stupeň nebo stupně výše. (2) diatonický typ, který ⑦ nechromatizuje a nemění jej tak nutně na citlivý tón následujícího akordu, navíc jemu příslušnou událost harmonizuje jako 6, nikoliv 6/5. Jde o starší typ, který umožňuje stoupání spodního a vrchního hlasu tak, že jejich rozfázování předejde paralelním kvintám. (3) Diatonické „Monte Principale“ s charakteristickou kvintakordovou zvukovostí založenou na důsledném vedení basu po základních tónech vzniklé harmonie. Bas střídavě stoupá o kvartu a klesá o tercii. (4) „Monte Romanesca“ kde bas střídavě stoupá o kvintu a klesá o kvartu. Gjerdingen poukazuje na příbuznost s romanescou, neboť schéma začíná stejně. Je otázkou, zda tento typ vůbec uvažovat jako variantu monte, neboť se vytrácí mnoho z toho, co charakterizuje převažující typ i ostatní varianty, především harmonický spoj páru, který lze vždy vidět ne-li jako spoj lokální dominanty s lokální tónikou, pak alespoň jako jeho náznak. Proto i Gjerdingen uvádí, že by tento typ mohl být považován za samostatné schéma nebo jako varianta romanescy.<sup>70</sup>

**Další poznámky:** Oproti fonte, s nímž je nápadně příbuzné, je při monte běžnějším jevem přidání třetího (a případně čtvrtého, pátého) páru událostí o další stupeň výše, byť jak bylo řečeno, tato praxe v průběhu století ustupovala do pozadí. Dalším rozdílem je slabší určenost tónorodu lokálních tónik jednotlivých párů – u fonte je vždy první pár moll, druhý dur.<sup>71</sup> Gjerdingen postřehuje, že podle Riepelova traktátu není vhodné opakovat sekvenci doslovně, zatímco ve skladatelské praxi se tak děje zcela běžně.

### 3.3.5 Do-Re-Mi

Kapitola 6, s. 77–88

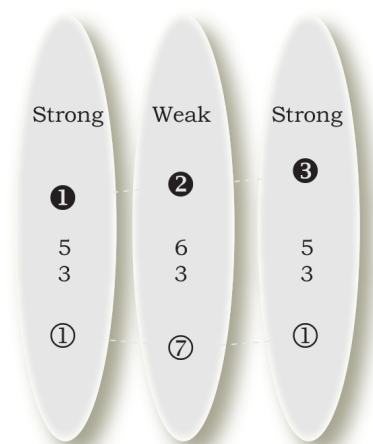
**Pojmenování:** Podle melodie vrchního hlasu nebo basu.

**Obvyklá funkce:** Podobně jako romanesca stojí velmi často jako úvodní fráze.

---

<sup>70</sup>Tamtéž, s. 99.

<sup>71</sup>Tamtéž, s. 90.



Obrázek 8: Znázornění do-re-mi

**Historické zasazení:** Hojně užíváno po celé 18. století.

**Varianty:** (1) Varianta dvou spárovaných dvojic událostí „do-re“ „re-mi“. (2) Do-re-mi prokládané nápadnými odskoky na spodní **5** („Adeste fideles“).

**Další poznámky:** Vrchní melodie **1–2–3** může stát v basu a basové **1–7–1** naopak ve vrchní melodii.

### 3.3.6 Meyer

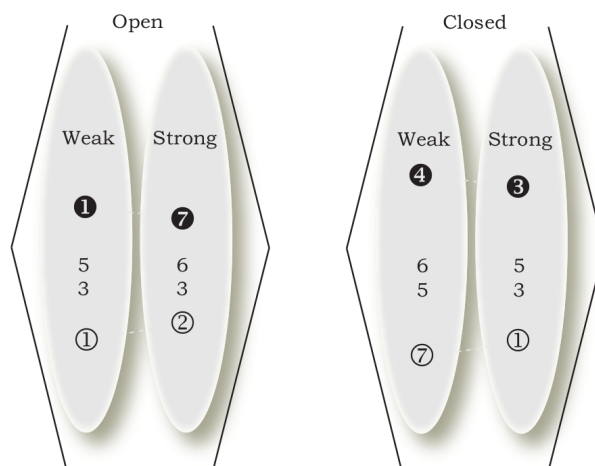
Kapitola 9, s. 111–128

**Pojmenování:** Podle jednoho z Gjerdingenových učitelů, Leonarda B. Meyera (1918–), který na tuto frázi upozornil.<sup>72</sup>

**Obvyklá funkce:** Často zastává roli důležitého tématu.

**Historické zasazení:** Nejpoužívanější v období od šedesátých do osmdesátých let. V ranějších fázích má melodie tendenci omezovat se na základní

<sup>72</sup>Leonard B. MEYER a Burton S. ROSNER. „Melodic Processes and the Perception of Music“. In: *The Psychology of Music*. Ed. Diana Deutsch. New York: Academic Press, 1982, s. 317–41.



Obrázek 9: Znázornění meyeru

znázorněné tóny, v pozdějších rozsáhlejších zástupcích tohoto typu představuje znázorněná dvojice událostí pouze krátké okamžiky interpunkce v rámci bohatě zdobených melodických figurací.<sup>73</sup>

**Varianty:** 1) Jupiter s melodií ①–②–④–③, který sdílí úvodní diádu s doremi. 2) Pastorella s melodií ③–②–④–③, typicky s duetovým hlasem v tercii. 3) Aprile s melodií ①–⑦–②–①, jakoby duetový hlas pastorelly.

**Další poznámky:** Varianty jupiter a pastorella mají podle Gjerdingena v něčem blíže k párovému doremi. Rozdíl v tom, zda melodie ve druhé události postupuje na ② nebo ⑦, vnímá jako podstatný. Leonard Meyer sdružoval schémata pastorelly a meyeru do zastřešující kategorie „changing-note archetype“.

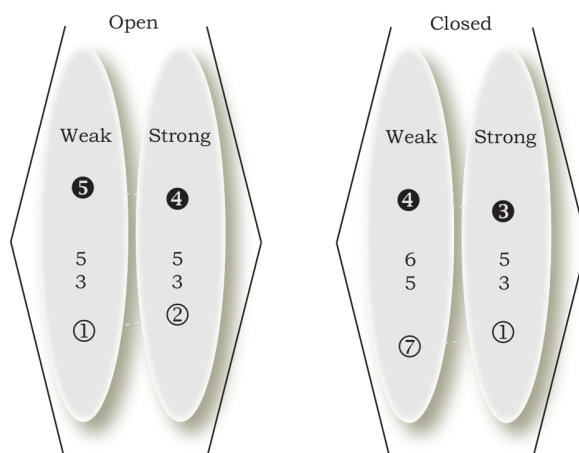
### 3.3.7 Sol-Fa-Mi

Kapitola 18, s. 253–262

**Pojmenování:** Podle melodie vrchního hlasu.

**Obvyklá funkce:** Nabízí se srovnání s do-re-mi. Snad protože je svým charakterem poněkud méně rozhodné, nachází sol-fa-mi uplatnění jako úvodní

<sup>73</sup>GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, s. 459.



Obrázek 10: Znázornění sol-fa-mi

fráze spíše u pomalejších vět, ve větách rychlých se pak může objevit jako vedlejší téma.<sup>74</sup>

**Historické zasazení:** Nejhojněji užíváno mezi padesátými a devadesátými lety 18. století.<sup>75</sup> Vyvíjí se ve stejné době, kdy se u do-re-mi stává běžným čtyřfázový typ do-re re-mi. Narozdíl od do-re-mi se sol-fa-mi takřka nevyskytuje v holé třífázové podobě.<sup>76</sup>

**Varianty:** (1) Varianta, která ve druhé události podržuje v basu ①, jenž je harmonizován sekundakordem a následně ve třetí události rozveden do ⑦. Jde tak o průtah 2 rozvedený do 3.<sup>77</sup> (2) Chromaticky zdobená varianta, příbuzná s chromatickým fonte, s melodií ⑤–♭④ . . . ④–③.<sup>78</sup> (3)

**Další poznámky:** Nápadný je příbuzenský vztah k fonte, jež se sol-fa-mi sdílí globální melodií ⑤–④–③.

### 3.3.8 Fenaroli

Kapitola 16, s. 225–241

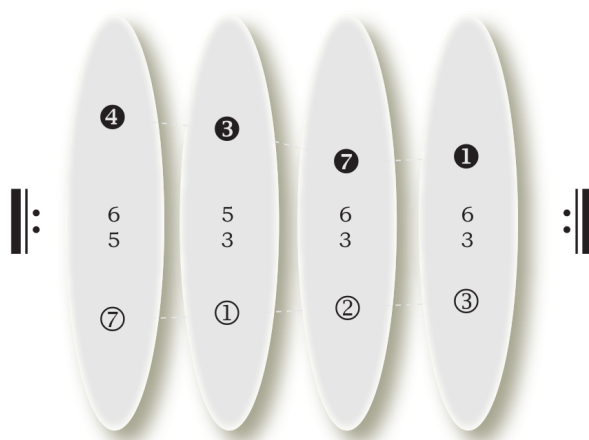
<sup>74</sup>Tamtéž, s. 463.

<sup>75</sup>Tamtéž, s. 463.

<sup>76</sup>Tamtéž, s. 254.

<sup>77</sup>Tamtéž, s. 260n.

<sup>78</sup>Tamtéž, s. 259.



Obrázek 11: Znázornění fenaroli

**Pojmenování:** Nazváno po Fedelem Fenarolim (1730–1818), autoru významné učebnice *Partimenti* asi ze 70. let 18. století.

**Obvyklá funkce:** Často následuje po modulaci do dominantní tóniny. Mnohdy jej tak lze v rámci tématické analýzy identifikovat jako druhé téma sonátové formy.<sup>79</sup>

**Historické zasazení:** Možnost stát ve funkci úvodní fráze je příznakem dřívější praxe – 30. a 40. léta – a postupně mizí.<sup>80</sup>

**Varianty:** (1) Uplatnění Duranteova protihlasu ⑤–④–③–①–⑦–⑤–①–③ v rytmickém poměru 2:1 vůči znázorněné basové lince. Tento protihlas může sám stát ve funkci basu. (2) ② v basu může být nahrazeno ④. Výsledkem je zdůraznění citlivých půltónů a jejich rozvedení a navíc kánonový charakter obou melodií. (3) Stejně tak může být kánon založen na nahrazení ② za ④.

**Další poznámky:** Jak naznačeno ve znázornění, schéma bývá zpravidla repetováno. Běžný je vrchní či vnitřní hlas pedálově zadržen na ⑤. Váha dob je ve znázornění úmyslně neurčitá, těžká doba může padnout na první stejně jako na druhou událost. Schéma může též pohodlně stát jako dílčí

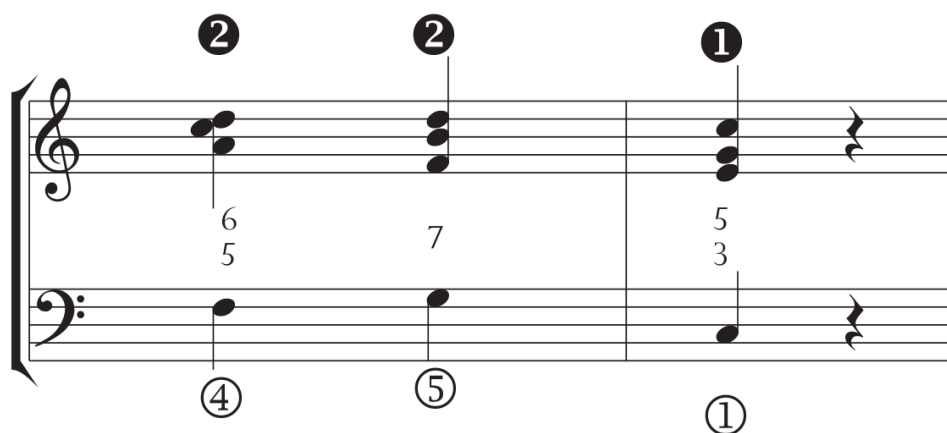
<sup>79</sup>Tamtéž, s. 462. Viz též s. 228, kde Gjerdingen klade možnou souvislost tohoto uplatnění schématu s výrokem Joela Lestera o „cyklické kvalitě druhých témat“ s jejich pravidelným střídáním tóniky a dominanty.

<sup>80</sup>Tamtéž, s. 227.

jednotka rozsáhlejšího schématu jako třeba monte či fonte, rozšiřuje v této funkci elementární schéma comma.

### Prodlevy

Následující tři schémata lze vnímat jako svého druhu zádrže, pozastavení nad prodlevou v basu. Gjerdingen nabízí jako zjednodušenou pomůcku pro představu o specifické zvukovosti každého z nich jejich zasazení do prosté kadence – viz obrázek 12. Basový stupeň a harmonická sonorita schématu indugio odpovídá prvnímu akordu, druhému lze přiřadit ponte a třetímu quiescenzu.<sup>81</sup>



Obrázek 12: Tříakordová kadence

### 3.3.9 Indugio

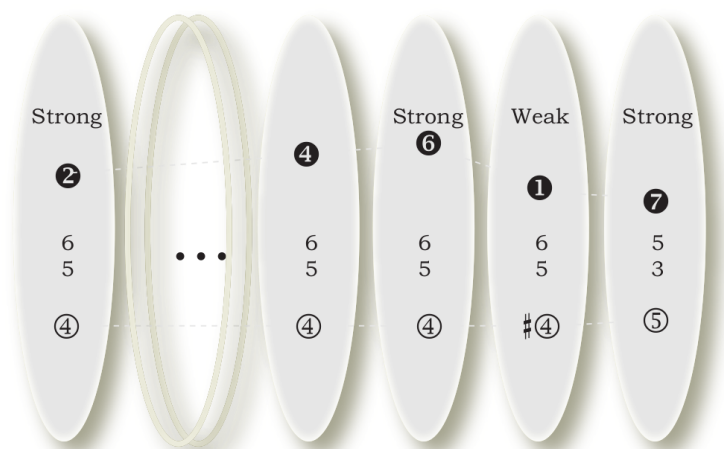
Kapitola 20, s. 273–283

**Pojmenování:** It. „prodleva“, „otálení“, „váhání“, „odklad“.

**Obvyklá funkce:** Jde o zdržení se na ④ před ⑤, nejobvykleji v rámci sbíhavé kadence, která do něj postupuje.

**Historické zasazení:** V 1. pol. 18. stol. je ještě neobvyklá, ve 2. pol. se stává klišé.

<sup>81</sup>Tamtéž, s. 274.



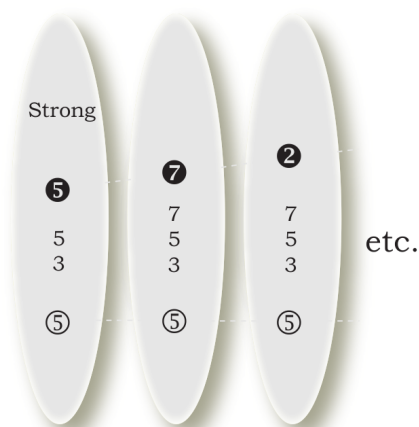
Obrázek 13: Znázornění indugio

**Varianty:** V basu se může uplatnit průchod přes ⑤ na ⑥ a zpět.

**Další poznámky:** V melodii obvykle zdůrazněn ②, případně též ④ a ⑥, k nimž se často předpojuje či jako střídavý tón zapojuje nižší půltón.

### 3.3.10 Ponte

Kapitola 14, s. 197–216



Obrázek 14: Znázornění ponte

**Pojmenování:** Z traktátu Josepha Riepela *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*. . . It. „most“.

**Obvyklá funkce:** Po části, která se odehrála v tónině dominanty (případně v jiné vedlejší tónině<sup>82</sup>), učinit modulaci zpět do tóniny tóniky. V Riepelově traktátu jde o jednu ze tří možností (fonte, monte, ponte), kterou je v tomto smyslu možno zařadit typicky na začátek druhého dílu menuetu.

**Historické zasazení:** Ve druhé polovině století jej lze obecněji vnímat jako jednu z technik oddalování, budování napětí před důležitým nástupem či návratem.<sup>83</sup>

**Varianty:** Typ se sestupnou melodií ⑤-④-③-②.

**Další poznámky:** Bas opakuje ⑤, případně jde přímo o pedálovou prodlěvu. Harmonicky se uplatňuje dominantní septakord, často se rozvinuvší z původního neutrálního kvintakordu, jež lze případně na lehkých dobách střídát akordem tónickým.

Jak bylo řečeno, ponte může sdílet úkol přechodu mezi dvěma díly nějaké skladby s fonte a monte, s nimiž tvoří trojici možností jak tento úkol ve skladbě řešit. Zatímco u fonte a monte jde o nějaký druh sekvence, pojící se zpravidla tonálně s určitým stupněm a transponované při opakování o jeden stupeň buď dolů nebo nahoru, při ponte jde o setrvání na jednom stupni, a sice na tom, který se s ohledem na doznivší kadenci z oblasti před (pomyslnou) dvojčárkou jeví jako ④, s ohledem na pokračování již jako ⑤. K ambivalenci tonality a především k jejímu přechodu z globálního V. stupně zpět na I., do hlavní tóniny, dochází pak jednak prostě už samotným posluchačovým očekáváním takového procesu po dvojčárce, jednak postupným stoupáním vrchní melodie, na kteréžto cestě je v určitý moment dosaženo malé septimy, která prozrazuje, že harmonická funkce právě probíhající zádrže je dominantní.

Zachytit specifické rysy schématu ponte činí Gjerdingenovi v porovnání s ostatními schématy největší potíže. V jemu věnované kapitole reprodukuje v úplnosti všechny Riepelem udané příklady tohoto schématu, aby konstatoval, že s každým dalším příkladem vnáší Riepel vždy nové obohacující prvky a způsoby řešení, o nichž by na základě předchozího výkladu vůbec jako o možnostech neuvažoval. Nicméně, pokud mohu soudit, žádný z těchto příkladů se naznačené definici schématu vysloveně nevzpěčuje, a tak ji vnímám jako zcela použitelnou a v zásadě neproblematickou.

---

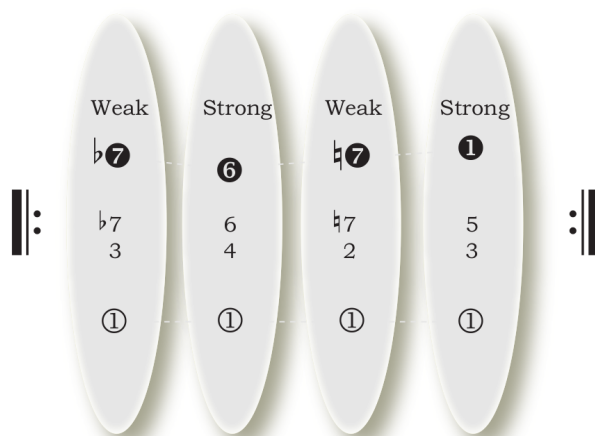
<sup>82</sup>Tamtéž, s. 207-208.

<sup>83</sup>Tamtéž, s. 461.



### 3.3.11 Quiescenza

Kapitola 13, s. 181–196



Obrázek 15: Znázornění quiescenzy

**Pojmenování:** It. „stav klidu“, „inaktivita“

**Obvyklá funkce:** Setrvání na tonice po významnější kadenci. Též možné a historicky spíše dřívější je její užití jako úvodní fráze<sup>84</sup>, v tom případě obvykle není repetovaná.<sup>85</sup> Nejběžnější od šedesátých do devadesátých let 18. století, a to zvláště ve Vídni a Paříži.<sup>86</sup> Naproti tomu se neobjevuje tak často v partimentech neapolských konzervatoří, které na její úkor preferují pedálovou prodlevu na předposledním ⑤, např. Cadenza Doppia.<sup>87</sup>

**Historické zasazení:** V polovině století se ustaluje jako standardní schéma používané spíše pro závěrečné než otevírací formule.<sup>88</sup>

**Varianty:** Diatonický typ se stoupající melodií ⑤–⑥–⑦–①.

<sup>84</sup>Tamtéž, s. 183.

<sup>85</sup>Tamtéž, s. 460.

<sup>86</sup>Tamtéž, s. 460.

<sup>87</sup>Tamtéž, s. 183.

<sup>88</sup>Tamtéž, s. 183.

### 3.3.12 Clausulae

Samostatnou souhrnnou kapitolu 11, s. 139–176 věnuje Gjerdingen schémátům, jež lze označit jako kadence, závěry, lat. *clausulae*. Systematizuje je po vzoru výmarského varhaníka Johanna Gottfrieda Walthera (1684–1748) do čtyř skupin podle melodie basu, která může korespondovat s jedním ze čtyř hlasů vzorové perfektní autentické kadence (viz obr. 16) Tato systematika podle něj odpovídá dobovému chápání, více zaměřenému na melodický průběh jednotlivých hlasů, lépe než historicky pozdější a dnes v našem prostředí při výuce hudební teorie běžně vyučované dělení kladoucí důraz primárně na aspekt harmonie. Závěry s basovým postupem ⑤–① nazývá *clausulae perfectissimae*, ⑦–① se podle příslušného hlasu nazývají *clausulae cantizans*, ②–① *c. tenorizans* a konečně ④–③ *c. altizans*.<sup>89</sup>

The image shows a musical score for a clausula formalis perfectissima in 2/2 time. It features four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano part begins with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The Alto part begins with a half note E4, followed by a half note D4, and then a half note C4. The Tenor part begins with a half note G3, followed by a half note F3, and then a half note E3. The Bass part begins with a half note C3, followed by a half note B2, and then a half note A2. The score is annotated with figured bass notation: ⑦ for Soprano, ④ for Alto, ② for Tenor, and ⑤ for Bass. The final cadence is marked with ① for each part.

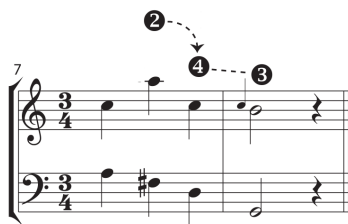
Obrázek 16: *Clausula formalis perfectissima* podle J. G. Walthera.

Do svého výčtu tato schémata nezahrnuji a zájemce odkazuji na řečenou kapitolu.

### 3.3.13 High ② drop

Jako perličku na závěr tohoto výčtu přidávám prvek, na nějž Gjerdingen často poukazuje jako na nezanedbatelné klišé galantní melodiky. *High ② drop* neboli „spuštění z vysokého druhého stupně“ může sloužit jako zkrášlení postupu ④–③ libovolné commy v rámci většího schématu – prinneru, solfami, fonte a podobně.

<sup>89</sup>Tamtéž, s. 140.



Obrázek 17: Příklad *high 2 drop*.

### 3.4 Limity Gjerdingenovy nauky aneb výzvy k nové syntéze

Gjerdingenova teorie, která se zakládá na určité práci s thesaurem hudebních frází, není vševysvětlující. Má své limity. To se na jednu stranu může zdát samozřejmé, toto zdání by nás však nemělo odradit od pokud možno přesného stanovení těchto limitů a od upozornění alespoň na některé – patrně zdaleka ne všechny – stránky, vlastnosti a okolnosti hudební řeči, jež tato teorie nechává nevysvětleny. Po tomto uvědomění je na místě se zamyslet nad poměrným významem a důležitostí těchto momentů a v návaznosti na to znovu vyhodnotit význam teorie jako takové.

Některé z těchto předpokládaných limitů a do výkladu nezahrnutých vlastností deklaruje sám Gjerdingen, a to především na dvou místech: jednak v úvodu<sup>90</sup>, kde specifikuje repertoár, jehož se teorie primárně týká – tato specifikace nevyklučuje její použití i na repertoár mimo tuto oblast primárního zájmu, čímž ovšem garance aplikovatelnosti klesá –; jednak nepřímo v posledních slovech závěrečné kapitoly.<sup>91</sup>

První z těchto poznámek ovšem vůbec neklade v pochybnost použitelnost teorie jako takové, nýbrž z Gjerdingenovy formulace přiznání pominutých oblastí vyplývá, že by bylo, respektive bude možno i tyto oblasti v intencích teorie zmapovat a definovat schémata jim vlastní. Primární oblastí Gjerdingenova zájmu je hudba dvorská, a sice nejen šlechtická, nýbrž i z prostředí městských elit a vysokých církevních hodnostářů, a potažmo též hudba, kterou lze vnímat jako dědice dvorské kultury. Mimo toto ohnisko se může nacházet například hudební produkce pro domácí provozování příslušníků střední třídy, pro potřeby náboženských bratrstev, hudba komerčních koncertů a lidového divadla. Žánrově nebyly do Gjerdingenova výkladu zahrnuty operní overturey, recitativy a melodramata, nebyla věnována pozornost charakteristickým schématům sakrální hudby, zejména rozmanitým hudebním prvkům spojeným

<sup>90</sup>Tamtéž, s. 22–23, odstavec REPERTORY.

<sup>91</sup>Tamtéž, s. 452.

s obrazy utrpení a pekelných muk.

Skutečnost, že drtivá většina notových ukázek, na nichž Gjerdingen svou teorii demonstruje, je hudbou instrumentální a zpravidla pocházející z pomalejších vět, odůvodňuje autor jako přizpůsobení jejich výběru potřebám postupného výkladu, který umožní neškolenému čtenáři bez velkých obtíží identifikovat schéma při sluchové zkušenosti. V pozdějších kapitolách však předkládá analýzy rozsáhlých vět i zpěvních čísel a má zjevně zato, že se jeho teorie před takovým materiálem zastavovat nemusí.<sup>92</sup> Jinými slovy, Gjerdingen nikde nezmiňuje ani nenaznačuje, že by jeho teorie platila spíše pro instrumentální hudbu lépe než pro vokální, přestože výběr ukázek by mohl sugerovat, že tato teorie je konstruována primárně na té první. Bližšímu pohledu na tyto Gjerdingenovy analýzy<sup>93</sup> se ovšem ukáží některá bílá, „neonálepovaná“ místa, některé návrhy určení schématu označené otazníkem a některé, jež by si rovněž otazník anebo slovní komentář zasloužily. Je nutno ocenit, že Gjerdingen nepřizpůsobuje výběr ukázek tak, aby mu vždy ukázkově do teorie zapadaly, nýbrž že problematické ukázky zařazuje, a že tím pádem zkušenost prázdných či problematických míst ve vlastním pokusu o analýzu není nucen uskutečnit teprve čtenář sám, s pocitem, že něco patrně přehlídí. Je další otázkou ke zvážení, zda práce s textem a zpěvem neklade na kompozici některé natolik svébytné nároky, že to do jisté míry omezuje platnost přístupu k dílu prostřednictvím prizmatu schémat. Z následujícího však vyplývá přinejmenším to, že si Gjerdingen dobře uvědomuje, že práce s textem obnáší cosi navíc, co v samotné dovednosti práce se schématy není zahrnuto.

Druhá poznámka ze samého konce knihy obsahuje vyjádření, že umění dvorské hudby 18. století bezpochyby přesahovalo pouhou znalost všech potřebných schémat. Jako příklady úkolů, na něž skladatel čistě s touto znalostí nevystačil, uvádí Gjerdingen kompozici fugy, zhudebnění liturgického či operního textu a sestavení patřičného sledu schémat pro jakoukoli příležitost a hudební žánr.<sup>94</sup> Gjerdingenův ultimátní argument pro význam předložené teorie se zakládá na tom, že znalost schémat znamenala pro hudebníka *conditio sine qua non*, základ, bez něž by ani uvedené, podle Gjerdingena „nadstavbové“, dovednosti nebyly myslitelné.

„The art of eighteenth-century court music extended beyond knowing all the schemata, to be sure. One needed experience in writing fugues, setting liturgical or operatic texts, and constructing an appropriate sequence of schemata for any occasion and musical

<sup>92</sup>Tři z kapitol zaměřených na analýzu ukázky si berou za svůj materiál árii, z nich poslední je duetová. Kap. 22, s. 285–296; kap. 23, s. 297–308; kap. 24, s. 309–314.

<sup>93</sup>Platí to především pro třetí z výše jmenovaných (pozn. 92).

<sup>94</sup>GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, s. 452.

genre. Yet these were added skills. To “speak” at court, it was first necessary to learn the courtly vocabulary and phraseology, for which the galant musical schemata were central.”<sup>95</sup>

Můžeme tak nicméně pokládat za uznané, že nad nebo mimo rámec schémat existují i jiné zákonitosti, jimiž se některé typy kompozic řídí. A tyto zákonitosti tak rozšiřují výkladový rámec nebo vytvářejí výkladový rámec nový, do něž lze tyto kompozice umisťovat a s jehož pomocí lze hovořit o jejich prvcích.

Zvláštní pozornost si v této souvislosti zaslouží práce s tématy a motivy, rovněž jedna možná sféra zákonitostí, vůči níž se však Gjerdingen coby vůči zaměření tradiční analýzy v průběhu svého pojednání systematicky vymezuje. Krom tématicko-motivických souvislostí zde lze hovořit též o kvalitě témat a motivů, například ve smyslu jejich melodické, harmonické či rytmické výraznosti nebo originality. Obojí je něčím, čeho se Gjerdingenův analytický přístup netýká.

Přestože Gjerdingen právem zpochybňuje adekvátnost uplatňování tradiční tématicko-motivické analýzy s implicitním ideálem sonátové formy pro skladby galantního stylu a poukazuje též na to, v čem tato tradice pochopení této hudby do jisté míry brání<sup>96</sup>, bylo by patrně na škodu nabýt dojmu, že je nutno tento badatelský nástroj z množiny možných výkladových rámců zcela vyřadit. Jak například nasvědčuje kritická poznámka Joachima Quantze<sup>97</sup>, problematika dobrého nápadu, originality hudební myšlenky, nemusela být galantnímu hudebníkovi zdaleka cizí. Stejně tak motivická provázanost není v galantní kompozici vždy čímsi zcela podružným, nýbrž mnohdy jedním z důležitých faktorů účinnu skladby.

Poměrně přesvědčivá je Gjerdingenova teze, že hudební schémata byla centrální v tom smyslu, že práce s nimi tvořila nepostradatelný kompoziční základ, k němuž se další důležité dovednosti přidávaly. Pokud budeme uvažovat práci s tématy jako jednu z těchto dovedností, jejíž uplatňování lze v mnoha skladbách dokládat, zdá se i tak mnohdy přiměřené zachovat prioritu práce se schématy jakožto metody, s jejíž pomocí byly utvořeny a do smysluplného sledu zapojeny hudební fráze skladby, a to případně i vůbec v první řadě; o analýzu ve smyslu zákonitostí tématické práce je pak možno tento rozpoznávaný základ účinně obohacovat.

---

<sup>95</sup>Tamtéž, s. 452.

<sup>96</sup>Tamtéž, s. 22, 415, 434–435.

<sup>97</sup>„The old, worn-out, second-hand thoughts, and passages ill-expressed, disgusted me now, as much as a stale dish warmed again.“ C. BURNEY. *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces: Or, the Journal of a Tour Through Those Countries, Undertaken to Collect Materials for a General History of Music. By Charles Burney, ... In Two Volumes. ...* T. Becket, J. Robson a G. Robinson, 1775, s. 187.

Obrat pozornosti ke schématům na úkor tématické práce lze vnímat jako strategický krok, jehož důležitou stránkou bylo vymezení vůči zavedenému a převažujícímu analytickému směru. Dalším krokem po uvedení nové teorie a prokázání jejích potencií by tedy snad mohla být nová syntéza, která jednotlivé výkladové rámce, včetně toho, vůči němuž bylo v první řadě potřeba se vymezit, propojí a zastřeší do množiny kompatibilních a vzájemně se obohacujících náhledů – nástrojů instrumentáře, který má analytik k dispozici.

Jiným momentem, který je v Gjerdingenově výkladu předznačen<sup>98</sup> a jež by dále stálo za to rozvést, je uplatnění praxe sledování mikrohistorií jednotlivých schémat se zvláštním zřetelem ke stylům *da chiesa*, *da camera* a *dal teatro*. Jak bylo řečeno, Gjerdingen jmenuje chrámovou hudbu jako jednu z oblastí, jejichž specifiky se ve stávajícím svazku nehodlá zabývat. Závěrečná kapitola obsahuje jednu z Gjerdingenových ukázek sledování výskytů určité fixní podoby schématu a hledání jejího případného archetypu, přičemž v tomto případě klade Gjerdingen tento archetyp právě do oblasti hudby chrámové a poukazuje při tom na fenomén přechodu schématu z jedné stylové oblasti do jiné. K mapování těchto fenoménů je přirozeně zapotřebí souběžný průzkum všech tří řečených polí, což je ryze z praktických a kapacitních důvodů poměrně náročný a rozsáhlý badatelský úkol. Všechny tyto úvahy lze vnímat jako „upoutávku“ na možnosti dalšího rozšiřování a prohlubování Gjerdingenovy teorie schémat.

---

<sup>98</sup>GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, s. 439.

## 4 Jiří Ignác Linek v bádání Evy Tomandlové

V této kapitole obrátíme pozornost ke kontextu, z něž se nám podává materiál, na němž hodláme Gjerdingenovu metodu vyzkoušet. A tento kontext míním ve dvojitým smyslu: jednak shrnu dosavadní životopisné poznatky o Linkovi, autorovi vybraných tří sepolker, a o bakovské hudební situaci, jednak se pokusím představit a reinterpretovat bádání a badatelský přístup Evy Tomandlové, jak je realizovala ve své diplomové práci, skrze niž jsou nám ony poznatky zprostředkovány. Konkrétněji se pak zaměřím na Tomandlové kapitoly o Linkově hudební řeči a jeho způsobech kompoziční práce s textem. Díky tomu snad bude ve výsledku využit jeden z potenciálů mojí práce, týkající se konfrontace někdejšího analytického přístupu s novým, tedy možnost ujasnit předpoklady obou přístupů, vyložit, v čem se tyto předpoklady liší a v čem jsou naopak společné, a zhodnotit jejich přínos.

Bádání o Jiřím Ignáci Linkovi a některých spřízněných tématech souvisejících s kůrem bakovského kostela sv. Bartoloměje provedla a na konci padesátých let zveřejnila Eva Mikanová, toho času Tomandlová, ve dvou statích.

V první z těchto prací<sup>99</sup> zpřístupnila odborné veřejnosti přepis pramene významného pro bádání o hudbě v Bakově nad Jizerou a o kantorské hudbě – „Seznam[u] hudebních děl z pozůstalosti r. 1885 zemřelého učitele bakovského p. Augustina Fibigera, kůru hudebnímu při chrámu Páně sv. Bartoloměje věnovaných a na témže kůru v Bakově chovaných“ – a pokusila se určit stav sbírky, jíž se pramen týká – lokalizovat notové prameny a zjistit ztráty. V nástinu historie „Seznamu“ i sbírky jako takové navíc představila některé reálie bakovského hudebního života, jež se nemohly netýkat J. I. Linka, za jehož působení došlo k podstatnému rozšíření dotyčné sbírky, a dále jeho tamních následovníků, kantorů z rodiny Fibigerů. „Seznam“ čítá 648 převážně církevních skladeb, mezi nimiž převažují skladby českých autorů, z nichž největší podíl s počtem 213 skladeb připadá Linkovi. Více než třetina celé sbírky je nezvestná, ke většině těchto ztrát došlo patrně v rámci přemísťování materiálů z Bakova do Prahy a zpět v prvních desetiletích 20. století.

Ucelenější výsledky svého bádání, jehož byl výše zmíněný článek zřejmě dílčím vedlejším produktem, představila Tomandlová následujícího roku ve své diplomové práci *Sepolkra Jiřího Ignáce Linky*. V obsáhlé kapitole zaměřené na historicko-společenský kontext Linkovy hudby pojednala o ekonomických poměrech Bakova a složení jeho populace, o bakovském literátském bratrstvu a o dalších souvisejících institucích hudbu provozujících, o podpoře hudebního

---

<sup>99</sup>Eva TOMANDLOVÁ. „Horčičkův seznam hudebnin z pozůstalosti bakovského učitele Aug. Fibigera“. In: *Miscellanea musicologica* V. svazek (1958), s. 7–131.

života vrchností, o Linkově životě – to vše z větší části opřené o vlastní pramenný výzkum. V další části své práce se věnuje Linkovým sepolkrům, popisuje pramennou situaci, provádí rozbor jejich hudební řeči a jejich textového zpracování.

Spartace sepolker, které Tomandlová ke své práci zhotovila, jsou k dispozici v její pozůstalosti v Národní knihovně.<sup>100</sup>

#### 4.1 Jiří Ignác Linek (1725-1791)

V historické kapitole své diplomové práce předkládá Tomandlová poznatky získané vlastním pramenným výzkumem o bakovském literátském kůru a o Linkově osobě. V tomto výzkumu se opírá o zápisovou knihu literátského kůru a různé listiny, které tento kůr uchoval, mezi nimi například dvě Linkovy žádosti adresované vrchnosti, listinu se zápisem posloupnosti bakovských kantorů, dále o bakovské matriky, inventáře dalších kůrů a o poslední vůli mistra opravčívho.

Linek se narodil 21. 1. 1725 v Bakově nad Jizerou jako syn Jiřího Linka, kantora a ředitele kůru kostela Svatého Bartoloměje. V letech 1735–1736 studoval na gymnáziu u piaristů v Kosmonosích, kde byl jeho spolužákem Jiří Benda, dále studoval u Červinky v Mladé Boleslavi, v Praze u Josefa Segera<sup>101</sup> (1716–1782) a v Sobotce u Josefa Svobody, jak uvádí v životopisu jeho následovník na kantorském postu Jan Fibiger.<sup>102</sup> V roce 1746 byl Linek v Bakově zvolen obecním písařem a roku následujícího<sup>103</sup> bylo vyhověno jeho žádosti o převzetí postů kantora a ředitele kůru po svém nemocném otci. S tím se nutně pojilo členství v literátském bratrstvu, které mohlo ovšem trvat již dříve.<sup>104</sup> Od roku 1759 zastával funkci prvního staršího literátského kůru.<sup>105</sup> Tyto jmenované úřady vykonával Linek až do své smrti. Zemřel 30. 12. 1791 na tuberkulózu.<sup>106</sup>

Že funkce kantora – v našem dnešní významu toho slova, tedy učitele ve škole – a ředitele kůru, neboli regenschoriho padla na jednu osobu, bylo dle Tomandlové v českých městech a na venkově v 18. století běžným fenoménem.<sup>107</sup> Není jasné, zda byl Linek zároveň ředitelem muzikantské akademie<sup>108</sup>, insti-

<sup>100</sup>Bez signatury, tato pozůstalost je zatím nezpracovaná.

<sup>101</sup>V pramenné poznámce jméno zní „Segert“.

<sup>102</sup>Eva TOMANDLOVÁ, „Sepolkra Jiřího Ignáce Linky“. Dipl. 1959, s. 32–33.

<sup>103</sup>Pazdírkův slovník uvádí rok 1743. Jde zřejmě o omyl.

<sup>104</sup>TOMANDLOVÁ, „Sepolkra Jiřího Ignáce Linky“, s. 35.

<sup>105</sup>Tamtéž, s. 36.

<sup>106</sup>Pazdírkův slovník uvádí datum 2. 1. 1791, což obsahuje dvojí omyl: 2. 1. je datum Linkova pohřbu, nikoliv úmrtí, a ovšem v roce 1792.

<sup>107</sup>TOMANDLOVÁ, „Horčíčkův seznam“, s. 7.

<sup>108</sup>Táž, „Sepolkra Jiřího Ignáce Linky“, s. 36.



tuce, která byla v Bakově na základě vrchnostenského povolovacího výnosu od roku 1747 s literátským bratrstvem sdružená.<sup>109</sup>

Linek po sobě zanechal především chrámové skladby, v Národním muzeu je uchováno 230<sup>110</sup> jeho skladeb, mezi nimi 44 mší, 12 requiem, 41 litanií, 20 pastorel, 3 sepolkra<sup>111</sup>, 10 offertorií, 11 Ave maria a 2 pastorální symfonie.

Linek je v literatuře zmiňován též jako autor korunovačních intrád, jež zazněly při korunovačním obřadu Marie Terezie 1743.<sup>112</sup> Z předmluvy Jarmila Burghausera k jejich vydání<sup>113</sup> však vyplývá, že to, co bylo považováno za pramenný doklad tohoto autorství, pro toto autorství příliš silně nehovoří, a tak se toto jeví vzhledem k tehdejšímu věku Linkově a vzhledem k nedoložitelnosti jeho zvláštní reputace spíše nepravděpodobné. Tomandlová zmiňuje tento údaj na jednom místě s určitou rezervou<sup>114</sup>, na jiném však pracuje s touto informací jako danou.<sup>115</sup>

## 4.2 Tomandlové výklad hudební řeči Linkových sepolker

Tato podkapitola se věnuje představení toho, jakým způsobem Eva Tomandlová ve své diplomové práci analyzuje hudbu Linkových sepolker, jaké výkladové nástroje při tom používá, jak tuto hudbu hodnotí a zasazuje do kontextu dobové tvorby. Můj komentář následuje v podkapitole 4.3.

V rámci kapitoly „Rozbor Linkových sepolker“<sup>116</sup> jsou nejprve představeny a popsány dochované prameny a následně se pozornost obrací k výkladu stránky hudební. Autorka postupně hovoří o instrumentaci, rozebírá stránku harmonicko-melodickou a stránku formální, pojednává o formálním a obsahovém vztahu mezi textem a hudbou a konečně provádí srovnání s různými dalšími skupinami materiálu. Sepolkra nejsou rozebírána jednotlivě, neboť autorka soudí, že podstatné znaky, jež je nutno vyložit, jsou jim společné.<sup>117</sup> Rozsáhlejší výklady stránek, které Tomandlová považuje za podstatné, tj.

<sup>109</sup>Tamtéž, s. 26.

<sup>110</sup>ČSHSOI, s. 835.

<sup>111</sup>ČSHSOI, jakož i Pazdírek počítají mylně čtyři sepolkra. V Národním muzeu se sice nacházejí čtyři exempláře, mezi nimi ovšem jeden duplikát.

<sup>112</sup>Alexandr BUCHNER. *Hudební sbírka Emiliána Troidy*. Sborník Národního musea v Praze. Sv. VIII-A. Praha: Národní museum v Praze, 1954, s. 66; ČSHSOI. . .

<sup>113</sup>Jarmil BURGHAUER, ed. *Staré české fanfáry*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, s. 7–8.

<sup>114</sup>TOMANDLOVÁ, „Sepolkra Jiřího Ignáce Linky“, s. 34.

<sup>115</sup>Tamtéž, s. 93.

<sup>116</sup>Tamtéž, s. 59–132.

<sup>117</sup>Tamtéž, s. 65.

melodiky a formy, jsou ovšem členěny do tří bloků týkajících se postupně symfonií, sborů a nakonec árií.

Největší prostor je věnován melodice, která je podle Tomandlové v Linkově hudbě stránkou nejvýraznější a obsahově nejvíce nosnou, zatímco rytmika, harmonická a instrumentační práce plní spíše podružnou roli, jejich výklad se zdá být neproblematickou záležitostí. Například s instrumentací se autorka vypořádává v jediném odstavci:

„... první housle jsou vedeny souběžně se zpěvním hlasem, často jsou příkrášleny ozdobami. První hoboje hraje z části hlavní melodii – tedy souběžně s prvními houslemi, ale bez ozdob, z části pauzuje. Druhé housle jdou paralelně v terciích nebo sextách s prvními houslemi, podobně je tomu i struhým hobojem. Hlas violy buď bývá souběžný (o oktávu výš) s varhanami, nebo má samostatnou harmonickou výplň. Varhany svou basovou polohou a harmonickým zpracováním tvoří základ harmonické struktury partitury. Lesní rohy jsou v sepolkrech zastoupeny poměrně málo, a to jen pro zvýšení účinku zvuku. Z uvedeného je patrné, že žádný nástroj není sólový. Tedy instrumentací se tato sepolkra vyrovnají průměrným skladbám tehdejší doby.“<sup>118</sup>

Výklad dalších „podružných stránek“ je shrnut v podstatě ve třech větách:

„Linek nepoužívá ani složitých harmonií, ani složitých rytmů, což ovšem dodává skladbám jednoduchosti. V harmonii velmi často Linek používá dominantního septakordu, prvku tehdy již běžného, při čemž v místech, kde je ho použito, není nikterak nutný. Je to v Linkových sepolkrech nejdůležitější harmonický krok.“<sup>119</sup>

Rozbor melodiky probíhá u Tomandlové porovnáváním výrazných témat a melodických myšlenek a jejich kategorizací podle uplatněného melodického materiálu do melodicko-motivických skupin. Jako na určitý vzor této praxe odkazuje na práci Vladimíra Helferta (1886–1945)<sup>120</sup>, který v *Hudbě na jaroměřickém zámku* stanovil šest melodických skupin, pomocí nichž kategorizoval melodiku Míčových skladeb. Tomandlová považuje ovšem způsob tohoto členění za nevyhovující, protože hledí pouze na mikroelementy melodie

---

<sup>118</sup>Tamtéž, s. 66–67.

<sup>119</sup>Tamtéž, s. 66.

<sup>120</sup>Vladimír HELFERT. *Hudba na jaroměřickém zámku. František Míča 1696-1745*. Rozpravy České akademie věd a umění. V Praze: Nákladem České akademie věd a umění, 1924, s. 379.

(stupnicový postup, akordický rozklad, opakování tónu) a neklade je do souvislostí v rámci širší hudební myšlenky. Tomandlová tedy představuje různé melodické motivy vcelku a pozoruje, jakým způsobem a z jakých elementárních prvků jsou sestaveny. Motivy s nápadně shodným rytmicko-melodickým obrysem sdružuje do skupiny. Nutno říct, že tyto skupiny obsahují v tomto výkladu zpravidla dva, občas tři reprezentanty, což není mnoho. Tomandlová si ovšem neklade za cíl vyzorovat skladatelem zaužívané typy, na jejichž různé konstelace by následně byly jeho skladby redukovatelné, jako je tomu u Gjerdingena; nýbrž především nějak artikulovat, v čem spočívá melodická výraznost, respektive nevýraznost těchto motivků. Je-li motivek nevýrazný, platí to u Tomandlové za svého druhu nedostatek, u kterého stojí za to se zamýšlet, proč se jej skladatel dopouští.

Když Tomandlová mluví o tématech a motivech, pak jde o melodické útvary na jejichž skladbu jsou evidentně kladeny některé nevyslovené nároky. Ukazuje se, že značná část melodické materie, tvořící obsah Linkových sepolker, v pojmech Tomandlové na statut motivu nedosahuje, jde například o pouhé „obyčejné stupnice nebo rozložené akordy, zpravidla sekvencovitě upravené.“<sup>121</sup> I v tom je zřejmá návaznost na Helfertův způsob výkladu melodiky.

Závěry, které Tomandlová stran melodiky činí, jsou, že árie nejsou tak motivicky vyhraněny jako symfonie a sbory.<sup>122</sup> Zatímco tyto mají za základ melodické práce uzavřená témata, v áriích je často nesnadné určit začátek a konec hudební myšlenky.<sup>123</sup> I v áriích stojí ovšem na začátku výrazný motiv a teprve následně se zařazuje materiál melodicky méně významný.

Tyto závěry jsou zároveň částečně estetickým hodnocením a na různých místech formuluje Tomandlová tato hodnocení explicitně. Z mnoha jejích výroků je zřejmé, že použití melodického materiálu, který ani vhodně nerozvíjí předchozí motivickou myšlenku, ani sám není výrazným motivem, ba ani nepodtrhuje obsah textu, není žádoucí. Že se tak děje a rovněž že dochází k tzv. náhodné citaci – vícere užití identického motivu bez vysledovatelného opodstatněného skladatelského záměru –, platí pro Tomandlovou za známku určitého nedostatku ve skladatelově melodické invenci.<sup>124</sup>

V další části, v níž se Tomandlová věnuje formální stránce, pojednává nejprve o sonátové formě v symfoniích a sborech, k čemuž si pro srovnání přibírá několik dalších Linkových skladeb: Pastorální symfonie D dur a F dur a cembalové koncerty C dur a F dur. Výklad formy se značně opírá o výklad melodiky, hovoří se opět o výraznosti témat, o kontrastnosti hlavního a vedlejšího tématu, dále pak o absenci či přítomnosti prováděcího dílu.

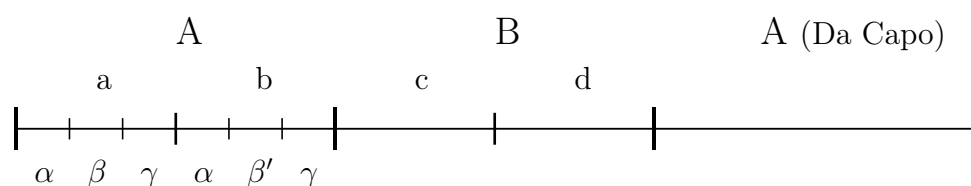
<sup>121</sup>TOMANDLOVÁ, „Sepolkra Jiřího Ignáce Linky“, s. 91.

<sup>122</sup>Tamtéž, s. 98.

<sup>123</sup>Tamtéž, s. 97.

<sup>124</sup>Tamtéž, s. 97.

Tomandlová se pokouší vysledovat vývoj v Linkově zacházení se sonátovou formou a připomíná problematiku datace skladeb, pro niž kromě sepolkra „Criminalista nevinný“ chybí pramenná evidence. Na základě vyhraněnosti znaků sonátové formy a však sestavuje hrubou hypotetickou chronologii těchto děl. Symfonie sepolker „Ortel vyšel“ a „Když v myšlení“ určuje formálně jako starší scarlattiovský typ sonátové formy, tedy binární formu se dvěma tématy a bez středního prováděcího dílu. Sonátová forma symfonie sepolkra „Criminalista nevinný“, obsahující již střední prováděcí díl, je podle Tomandlové srovnatelná s formou raných symfonií Josepha Haydna.



Obrázek 18: Tomandlové znázornění struktury árie (bez ritornelů)

Poté se věnuje formálnímu rozboru árií. Veškeré árie všech tří sepolker stojí formálně na jednom jediném typu trojdílné dacapové formy  $A B A$  s instrumentálními ritornely, která je u nich až na ojedinělé výjimky shodná i v různých detailnějších ohledech. Tomandlové tak stačí v obecnosti pojednat o tomto typu. Všimá si jednotného tonálního plánu, binárního uspořádání dílu  $A$  i uspořádání jeho dvou částí, rozšířenosti druhé (v jejím prostředku  $\beta'$ ) ve srovnání s první. Podobně jako při scarlattiovské sonátové formě poukazuje Tomandlová na skutečnost, že i u árií přejímá Linek formu ve své době starší a vžitou. Zdá se, že to autorka míní jako spíše negativní hodnocení, neboť dodává:

„Zde k tomu ještě přistupuje ta okolnost, že k danému textu se vždy nehodí.“<sup>125</sup>

Tím zároveň plynule přechází k problematice vztahu mezi hudbou a textem, o němž tak nejprve pojednává z formálního hlediska, následně z hlediska obsahového. Toto téma je u Tomandlové cele traktováno jako hodnocení Linkových kompozičních rozhodnutí, a to tak, že autorka podává příklady toho, co v áriích po této stránce považuje za místa kompozičně zvládnutá správně a co naopak za vyslovené kompoziční chyby.<sup>126</sup> V drobném měřítku

<sup>125</sup>Tamtéž, s. 105.

<sup>126</sup>Tamtéž, s. 106.

pozoruje především, zda hranice mezi formálními jednotkami zhudebnění rozdělují či nerozdělují násilně text tam, kde by měl být deklamován nepřerušeno. V měřítku hrubším artikuluje pak Tomandlová to, co považuje za hlavní problémy árií všech tří sepolker: jednak zdůraznění dílu *A* na úkor *B* čistě poměrem rozsahu, jež je v rozporu s textem, kde mají obě části stejnou váhu; jednak vůbec členění textu na recitativy a árie, jež se děje pouhým schematickým střídáním těchto dvou forem bez dramatického opodstatnění v textu.<sup>127</sup> Oratoria „Ortel vyšel“ a „Když v myšlení“ mají za libreto strofickou píseň s velice nízkým potenciálem k tomuto dramatickému členění. Jen text sepolkra „Criminalista“ má dramatickou formu a vystupují v něm pojmenované postavy. Ani zde není ovšem dle Tomandlové dramatického potenciálu využito, neboť se rozdělení na recitativy a árie neopírá o dramatický moment textu, rovněž zůstává nevyužit potenciál přispět hudbou k charakteristice jednotlivých postav.<sup>128</sup>

Následně se Tomandlová zabývá otázkou vztahu obsahového, to jest, zda je hudbou umocňováno sdělení textu. Obecně podle ní platí, že

„všechny chóry vyhovují tomuto vztahu nejlépe, árie působí rušivě většinou jen jednotlivými místy, a u recitativů je mezi textem a hudbou výslovný rozpor.“<sup>129</sup>

Zvláštní pozornost v tomto ohledu věnuje koloraturním pasážím, které vyjma míst, v nichž lze jejich užití interpretovat jako vědomou ironizaci, hodnotí jako zcela nevhodné.<sup>130</sup>

„Naproti tomu [v porovnání s koloraturou alegorické postavy Nespravedlnosti, kde je ironizace její výpovědi na místě] se vůbec nehodí koloratura, vložená do sopránového partu (Zkroušená duše) v páté árii tohoto sepolkra. Koloratura je sice kratší než koloratura Nespravedlnosti, ale obsahově je zcela neopodstatněna.



Podobně nevhodně je použito koloratury v basové árii č. 2 sepolkra „Ortel vyšel“ na text: „S křížem vzhůru vyzdvižený, do jámy spuštěný“:

<sup>127</sup>Tamtéž, s. 107–108.

<sup>128</sup>Tamtéž, s. 109–110.

<sup>129</sup>Tamtéž, s. 110.

<sup>130</sup>Tamtéž, s. 110–112.



„Podstata všech Linkových *themat* v sepolkrech tkví v jejich melodické lince. Harmonie a většinou i rytmus hrají podružnou roli.“<sup>134</sup>  
[Zdůrazňuji já.]

Přitom je nutno mít na paměti, že ne každý melodický útvar je Tomandlová ochotna označit jako motiv, natož jako téma. Je zde tedy v platnosti jistá implicitní hierarchie v užívání pojmů téma, motiv, hudební myšlenka, melodický prvek.

„V symphoniích a chórech byla podkladem melodičky určitá uzavřená *themata*. O těchto se v Ariích nedá mluvit. Těžko zde totiž určíme začátek a konec myšlenky. S touto obtíží se setkáváme též při formálním rozboru Arií. Myšlenka zde mívá nejvýraznější první motivek (jedno až dvoutaktový)], dále pokračuje sekvencemi většinou již méně výraznými nebo jiným motivkem rovněž méně výrazným a ne již tak přesně zakončeným.“<sup>135</sup>

Kritérii této hierarchie jsou patrně celistvost a uzavřenost a rovněž vyhraněnost či výraznost melodického útvaru. Tomandlové pojednání o melodicce se pak děje popisem melodického ústrojí v rámci motivů nebo témat, přičemž určité melodické prvky – intervaly, stupnicový postup, akordický postup – slouží v tomto popisu za elementární jednotky.

Zbývá tak ovšem ještě poměrně mnoho melodického materiálu, který se Tomandlová cítí nucena vnímat jako podružný, jako pouhou, z nějakého důvodu potřebnou výplň, jako prostředek prodloužení skladby. Jak prokazují mé analýzy, Gjerdingenův přístup umožňuje pojmut tyto psáče o něco diferencovaněji, než jak se jeví ve čtení Tomandlové. Větší problém než s jejich nediferencovaností ve výkladu Tomandlové se mi jeví v estetickém hodnocení, které se s jejich statutem nemotivické a motivicky nesouvisející výplně automaticky pojí. Nutnost zamítavého hodnocení, jež je nutno na základě jejich předpokladů s pravidelností udělit konkrétním úsekům téměř všech čísel analyzovaných sepolker, se mi jeví jako hlavní slabina tohoto výkladu. Že naproti tomu Gjerdingenova analýza umožňuje dát těmto částem význam bez tohoto pravidelného negativního hodnocení, posiluje výpovědní hodnotu výkladu jeho.

Bylo by ovšem nesprávné nechat se tím, že na základě vlastních předpokladů estetické hodnocení Tomandlové přehodnotíme, svést k náhledu, že si s těmito úseky analyticky nevěděla rady. I když toto estetické hodnocení odmyslíme, zůstává nám stále smysluplná formální struktura, která se od té,

---

<sup>134</sup>Tamtéž, s. 66.

<sup>135</sup>Tamtéž, s. 98.

k níž dojdou v následující kapitole s pomocí gjerdingenovské analýzy, bude lišit především právě v tom, že je na rozsahu skladby o něco méně diferencovaná.

Jeden důležitý rozdíl od Gjerdingenova zaměření lze u Tomandlové spatřovat v řečené hierarchizaci vyhraněnosti hudebních myšlenek, která je zároveň hierarchizací jejich důležitosti v rámci skladby.

„z dosud uvedených příkladů lze vyvodit hypotézu, že Linek (tak jako i mnozí jiní dobří skladatelé) přejímá do své tvorby určité vžitě motivky, které pak častěji opakuje. Tyto motivky však nejsou tak podstatnou složkou jeho hudebního myšlení, aby se dalo říci, že jeho dílo na nich závisí, nýbrž jsou jen částí materiálu pro tvoření větších thematických celků.“<sup>136</sup>

Vidíme zde, že pro Tomandlovou je melodicky méně hodnotný jakož i melodicky méně originální materiál výplní očekávaných formálních úseků, jakými jsou například oblasti prvního nebo druhého tématu. Gjerdingenova systematika hudební fráze v tomto směru nehierarchizuje, nebo minimálně nestaví možnost takové hierarchizace do popředí, nýbrž sleduje schémata jako stavební kameny dané skladby v jejich zřetězení obvykle takřkájíc na společné úrovni.

Další podstatnou odlišností v Gjerdingenově analytickém přístupu k melodii je sledování globálnější typizované melodické linky probíhající v klíčových tónech daného úseku, s nutnou abstrakcí, odhlédnutím. od tónů, které ji rozvíjejí a zdobí. Při srovnání Gjerdingenem stanovených schémat a Tomandlovou stanovených melodicko-motivických skupin by se napřed mohlo zdát, že určení těchto, vzhledem k jejich slabé zastoupenosti, vyznívá poněkud naprázdno a spíš jako náhodné zachycení podobností. Tomandlová to tak ostatně v jistém smyslu explicitně pojímá, když charakterizuje toto užití totožného melodického motivku na několika místech jako náhodnou citaci, která postrádá opodstatnění uměleckého záměru. Jak již ovšem bylo řečeno, intence Tomandlové při určení těchto melodických skupin je zcela odlišná od Gjerdingenovy, neboť získané typy nemají v analytickém výkladu funkci stavebních kamenů skladby, jde prostě o vyčíslení a charakteristiku užitých melodických prostředků.

Na druhou stranu, i v práci Tomandlové i ve vzorové práci Helfertové jsou patrné známky potřeby uchopovat melodické myšlenky vcelku a pro potřeby kategorizace v nich moci činit jisté zobeňující redukce. Dá se říci, že ve způsobu a rozsahu této redukce šel Gjerdingen dále než oba jmenovaní autoři, což v možnostech kategorizace, a tak i následného čtení hudebních frází představuje jistě přínos. Jít dále v této redukci s sebou ovšem nutně nese

---

<sup>136</sup>Tamtéž.



těž jistou informační ztrátu, a to právě v citlivosti pro specifické melodické kvality hudební fráze v drobnějším měřítku.

Řečené dvě odlišnosti v přístupu Tomandlové od Gjerdingenova, její hierarchizace hudebních myšlenek a posuzování jejich melodické kvality a originality spíše čtením melodie „noty po notě“, nejsou pro hudbu 18. století samy o sobě ahistorismem, byť je záhodno si uvědomovat, že jejich charakter a priorita byly jiné než v následujících stoletích. Je dobré vidět, že Tomandlová řeší poněkud jiné problémy než Gjerdingen, neméně zajímavé, které sice ne nutně vždy uspokojivě vyřeší, to je ovšem nediskvalifikuje jakožto správně položené problémy. A je také nutné si uvědomit, že nová metoda gjerdingenovské analýzy nám tyto problémy svým způsobem nepomáhá řešit. Gjerdingenova teorie spočívá v přesunu akcentů, klade priority na jiné, dosud v analýze nedostatečně zohledněné a probádané momenty kompozice a zdá se být poměrně přesvědčivým bodem jeho teorie, že priorita těchto dosud opomíjených momentů byla v hudebním myšlení 18. století podobně vysoká. Tím se ukazuje mnoho pro nás nových věcí. Bylo by ovšem na škodu v rámci horlivého přijetí této nové metody ztratit ze zřetele a považovat za překonané například problematiku kvality tématu a hierarchizované hudební struktury. Nýbrž, jak již bylo řečeno v rámci kritické podkapitoly ke Gjerdingenovi 3.4, bude patrně záhodno hledat vhodnou rovnováhu mezi těmito přístupy a jejich vhodnou kombinací.

Uveďme příklad, na němž je možno již předběžně ilustrovat řečenou rozdílnost přístupů:



„Ačkoliv podkladem tohoto úryvku je též rozložený akord, jak tomu bylo u motivku předcházejícího, působí tento v poměru k celé části arie mnohem triviálněji. . . I u ostatních arií, ačkoliv úvodní takty bývají výrazné, v průběhu celé věty tato výraznost mizí, poněvadž jsou do ní vkládány prvky, jejichž úkolem je zřejmě pouze prodloužení skladby.“<sup>137</sup>

Tomandlová se zabývá melodickou kvalitou fráze, označuje ji za triviální, nevýraznou, a jako taková nenesे jiné hudební funkce než konvenčním způsobem naplnit konvenční rozsah skladby. Gjerdingenův přístup umožňuje udat

<sup>137</sup>Tamtéž, s. 92.

smysl úseku jako srozumitelný melodický obrys solfami, který může být, tak by mohla případně interpretace tohoto úseku pokračovat, pro navyklého posluchače na daném místě očekavatelnou frází. Něco takového je jistě přínosným osvětlením této hudby a jejího ustrojení. Zároveň to není nutně v rozporu s pozorováními Tomandlové.

Obraťme nyní pozornost k Tomandlové výkladu dalších stránek hudební řeči, které zasluhují komentář. Autorčino pojmání formy je velmi silně napojeno na její výklad melodiky, a to zvláště v části pojednávající o sonátové formě symfonií. Vzhledem k tomu, že se tento výklad do značné míry omezoval na výrazné motivy, což ovšem znamená hlavní, případně vedlejší témata jednotlivých hudebních čísel, jeví se formální výklad, tématizující z velké části výraznost a kontrastnost témat zakládajících jednotlivé části, sledovat do značné míry tutéž linii. U árií a sborů pojednává v rámci formálního výkladu též vztah k textu, u něj jde ovšem opět o melodickou stránku. Na jednu stranu upozorňuje autorka explicitně, že melodika je základním, ale i nejvýraznějším stavebním kamenem jeho kompozice.<sup>138</sup> Poněkud ovšem překvapuje, že formální výklad o tak málo překračuje melodický. Formy symfonií ve smyslu jejich členění do dílů, částí a hudebních myšlenek jsou představeny pouze ve svém nejhrubším měřítku.

Dále, drobnou poznámku mám k Tomandlové tvrzení o harmonické stránce, totiž že dominantní septakord je vůbec nejodvážnějším prvkem. To se mi nezdá pravdivé. Efekt některých Linkových frází spočívá v užití harmonie, která je podle mého ještě o stupeň odvážnější, jako je tomu například při užití zmenšeně zmenšeného septakordu na citlivém stupni dominanty v jinak durovém kontextu (obr. 19).

Obrázek 19: „Ortel vyšel“, árie č. 2, t. 70. Ukázka fráze založené na užití zmenšeného septakordu.

Tomandlové interpretace kolorатурních pasáží se zdá být zcela lichá. Není pochyb, že tato místa mohou připadat dnešnímu posluchači humorná, a to

<sup>138</sup>Tamtéž.

tím spíše, čím menší bude jeho dosavadní zkušenost s podobnými fenomény, že jim však Tomandlová není s to přidělit jinou než ironizující funkci, protože je nucena jejich užití na většině míst sepolker vyhodnotit jako zcela nepatřičné, je jistě poněkud krátkozraké.

Obecně je nutno dodat, že veškerá místa v práci Tomandlové, která jsou řešena jako představení míst, kde se Linek dopouští kompozičních „chyb“ a která naopak zpracovává „správně“ – těmito slovy to Tomandlová skutečně sama formuluje<sup>139</sup> –, působí poněkud neopatrně, přestože je zároveň nutno kvitovat skutečnost, že se autorka úkolu zaujetí hodnotícího stanoviska nezříká.

---

<sup>139</sup>Tamtéž, s. 106.

## 5 Analytická část

### 5.1 Úvod

V této kapitole popisuji na úvod některá svá pozorování a postřehy ohledně použitelnosti gjerdingenovské analytické metody, které vyvstaly při mých analýzách. Dále představuji několik konkrétních ukázek těchto analýz. Ze dvou podkapitol věnovaných úvodním symfoniím Linkových sepolker se jedna zaměřuje na symfonii sepolkra „Ortel vyšel“ v detailu, druhá pak na porovnání všech tří symfonií v přehledu. Následují tři podkapitoly věnované příkladovým analýzám árií. Z několika důvodů jsem uznal za nanejvýš vhodné pokusit se provést v rámci vytyčeného úkolu též několik zkušebních analýz na jiném materiálu než na Linkových sepolkrech. Zaprvé, pokud uvažujeme o tomto úkolu, ověřit použitelnost Gjerdingenovy metody, obecněji, bylo by jistě záhodno zkušební analýzy provést na větším množství i spektru vzorků. Předkládaná práce je v tomto smyslu toliko první sondou. Máme-li se vyhnout tomu, abychom se v závěrech stran použitelnosti pro konkrétní materiál dopustili některých možných nerozumností, musíme si učinit nějakou představu o tom, jak se to s touto použitelností má u různého jiného materiálu, a tuto zkušenost nám musí suplovat omezené množství dalších sondážních analýz. Kritériem výběru, respektive vytipování tohoto dalšího materiálu mi byla souvislost s českým prostředím, případně vysloveně česká provenience, a žánrově setrvání v oblasti oratoria. Zadruhé, testované metodě tak se tak otevírá názornější prostor k prokázání srovnávacího způsobu práce. K těmto sondážním analýzám byla vybrána čísla z oratorií Johana Adolfa Hasseho *La Conversione di Sant' Agostino* a *I tre fanciulli*, Františka Xavera Brixiho *Oratoria pro die sacro parasceves* a Myslivečkova *La Passione di Nostro Signore Gesu Cristo*. K předvedení ukázkových analýz árií jsem vybral tři, jednu Linkovu, jednu Hasseho a jednu Brixiho.

#### 5.1.1 Lhostejnost velké formy pro analýzu schémat

Zaměření gjerdingenovské analýzy, která vnímá skladbu jako utvořenou z hudebních frází, jakýchsi částic, sleduje tedy kompoziční strukturu, dalo by se říct, „zblízka“, pod drobnohledem. Typy frází jako skladebné prostředky, které mohou ve skladbě hrát určitou úlohu, jsou často použitelné v rámci různých forem. V čem se symfonie kompozičně liší od árií? Jedna část odpovědi se bude týkat formálního rozvrhu, což je ale svým způsobem triviální – víme už, že se árie neodchylují od dacapové formy, zatímco symfonie je možné nahlížet jako exempláře formy sonátové, jako to učinila již Tomandlová. Není tak ovšem vůbec postižen rozdíl hudební řeči v drobnějším měřítku.

Lze naopak vidět, že mnohé se formuluje týmiž technikami. Že stojí makroforma celé věty u árie a symfonie na odlišném principu je jedna věc, která je ovšem do jisté míry neodvislá od skutečnosti, že jednotlivé části těchto vět stojí u árie i u symfonie před týmiž úkoly aneb naplňují tytéž funkce, jakými jsou například (1) zahájit větu, být úvodní frází, být *opening gambit*; (2) modulovat do vedlejší tóniny; (3) reprízovat dřívější modulující materiál tentokrát bez modulace, nebo obecnější úkol (4) zařadit v repríze vhodně rozšiřující nový materiál; (5) budovat napětí před závěrečnou kadencí; (6) nastolit zklidnění po kadenci; (7) překvapit tím, že se nějakou kadencí ještě neskončilo, nebo naopak (8) potvrdit pocit, že je daná kadence poslední.

V instrumentální větě snad lze nalézt melodické prvky, které nenajdeme ve zpěvákově partu. Termolo, větší podíl a rozmanitější spektrum rychlých rozložených akordů, větší ambitus nástroje. Polyfonie nebo její náznaky se u Linka objevují zřídka, ovšem skoro vůbec v áriích.

Proč si vlastně tuto otázku klást? Nic z toho, co se nabízí jako odpověď, se nezdá tak úplně dostatečné na to, aby to zakládalo potřebu členit tuto analytickou část do kapitol podle druhů čísel. Pokud zvolíme přístup analýzy, kde se budeme ptát po jednom schématu nebo po jedné nějaké funkci určitého úseku, jejichž příklady zde byly uvedeny, budeme moci vybírat odevšud bez rozdílu.

### 5.1.2 Pedálové prodlevy

V Linkových skladbách je poměrně častý fenomén pedálových prodlev. První příklad uvidíme v první ukázkové analýze symfonie, kde bude možno tuto prodlevu analyzovat jako quiescenzu. Ne pokaždé je však situace takto přehledná. Minimálně v polovině množství případů basových prodlev, se nezdá možné rozpoznat charakteristiky konkrétního Gjerdingenova schématu. Ve vší obecnosti lze říci, že nad basem buď na prvním nebo pátém stupni probíhají různé krátké melodické fráze, obvykle stupňovité, případně akordické rozklady, případně kombinace obojího, obvykle zopakované, a to buď v nezměněné podobě, anebo v transpozici, a to pak buď o jeden nebo o dva stupně. Harmonicky tak dochází buď ke střídání kvintakordu, kvartsextakordu a septakordu, anebo k ustrnutí na jediné funkci – dominantě –, když horní melodie s charakterem fanfáry prochází nebo si za klíčové tóny bere toliko tóny kvintakordu, případně septakordu. U melodie lze často vykazat globálně stoupavou nebo klesavou tendenci.

Gjerdingenův slovník nabízí čtyři schémata, u nichž je práce s prodlevou zachycena jako explicitní znak. U tří z nich na to bylo poukázáno výše<sup>140</sup> v rámci

---

<sup>140</sup>Viz s. 37.

mnou tlumočeného seznamu schémat: jde o indugio, ponte a quiescenzu, jež se budují na basové prodlevě na čtvrtém, pátém a prvním stupni. S indugiem, napínavou prodlevou nad čtvrtým stupněm před sbíhavým polovičním závěrem, jsem se u Linka vůbec neseťkal. Čtvrtým schématem, jehož variantu můžeme zařadit do této skupiny, je fenaroli, v němž je ve většině Gjerdingenem udaných příkladů prodleva sice v jiném hlasu než v basu, umístění do basu ovšem vyloučeno není. Kromě těchto schémat se při analýze Linkových čísel mnohdy nabízí nebrat basovou prodlevu za určující znak, vlastně její přítomnost provizorně vyzávorkovat, a zabývat se tím, co se odehrává nad ní. Tyto průběhy lze mnohdy chápat jako některé neprodlevové schéma, například doremi, solfami nebo prinner. Je ovšem otázka, zda tím opět přílišně nerozměňujeme význam, který je danému schématu kladen. To záleží na konkrétním případě. Některé typy těchto případů lze nalézt i mezi Gjerdingenovými ukázkami, kde jsou pak Gjerdingenem, který se třeba spokojí se suplovaným výskytem basové melodie v některém z vnitřních hlasů, často pojednávány právě takto.

S problémem, že se na některých místech Linkových čísel pravidelně objevuje prvek, řekněme čtyřtaktový s nějakou formou zopakování dvoutaktové fráze, s prodlevou v basu, který lze ovšem jen někdy určit pomocí Gjerdingenovy hudební frazeologie, se můžeme snažit vyrovnat různým způsobem. Jednou možností, která by se snažila reagovat na paradoxní aspekt nerovnocennosti, kterou naše snaha aplikovat jen částečně aplikovatelné paradigma do našeho čtení jinak intuitivně rovnocenných frází vnáší – jinak řečeno, na paradoxní skutečnost, že některým frázím na základě jejich rozpoznání coby zástupců určitého typu skvěle rozumíme a s jinými nevíme, co počít, přestože se v určitých ohledech jeví s oněmi blízce příbuzné a zdají se zastávat v celku skladby identické funkce –, je ponechat předběžně Gjerdingenovy kategorie stranou a začít uvažovat, „na vlastní pěst“, pedálovou zádrž jako samostatný nadtyp, který nachází u Linka pravidelné uplatnění a v němž se lze dále ptát, zda jeho jednotlivá užití bude možno jemněji kategorizovat a jak.

## 5.2 Přehled oratorií a jejich čísel

Od Linka se dochovala tři sepolkra ve čtyřech rukopisných exemplářích pocházejících z kůru bakovského kostela, v současné době ve sbírce Českého národního muzea. Další opis v německém překladu se nachází v Národní knihovně.<sup>141</sup> Veškerý materiál je ve hlasech. V Národní knihovně se v pozůstalosti Evy Tomandlové nacházejí její pracovní spartace všech tří sepolker.<sup>142</sup>

<sup>140</sup>Viz poznámka 111 na straně 48.

<sup>141</sup>Signatura 59 R 3305.

<sup>142</sup>Bez signatury, pozůstalost zatím není zpracovaná.

| Číslo | Tónina | Sólista | Tempo            | Takt | Obsazení <sup>144</sup> |
|-------|--------|---------|------------------|------|-------------------------|
| S     | a      |         | Allo moderato    | C    | Ob                      |
| R     | C      | C       |                  |      |                         |
| A1    | C      | C       | Moderato         | C    | Ob                      |
| R     | -      |         |                  |      |                         |
| A2    | G      | B       | Allo moderato    | C    | Ob                      |
| R     | d B    | T       |                  |      |                         |
| A3    | B      | T       | Andante          | C    |                         |
| R     | -      |         |                  |      |                         |
| A4    | c      | C       | Adagio Cantabile | 3/4  | Ob                      |
| R     | F      | A       |                  |      |                         |
| A5    | F      | A+T     | Andante          | 6/8  | Ob                      |
| R     | F B    | B       |                  |      |                         |
| A6    | B      | B       | Andante          | C    | Ob                      |
| R     | Eb     | C       |                  |      |                         |
| A7    | Eb     | C+A     | Andantino        | C    | Ob                      |
| C     | a      | CATB    | Moderato         | C    | Ob                      |

Tabulka 1: Přehled čísel sepolkra „Když v myšlení“

První z nich, uložené v ČMH pod signaturou XV F 340, je psané na text písně s názvem „Divadlo krvavé“ z Michnova kancionálu *Česká mariánská muzika*. Ve své práci je po vzoru Tomandlové uvádím pod textovým incipitem „Když v myšlení“, přestože na obálce stojí titul *Oratorium o umučení Pána našeho Ježíše Krista*.

Druhé sepolkro, uložené v ČMH ve dvou exemplářích pod signaturami XI C 22 a VI b 39, nazývá Tomandlová dle textu „Ortel vyšel“, jeho obálka uvádí název *Symphonia o umučení Páně*. Právě k tomuto sepolkru je v Národní knihovně dochovaná řečená verze s německým textem 59 R 3305. Text je zkombinováním dvou písní z kancionálu Holana Rovenského *Capella regia musicalis*, písní „Ortel vyšel“ a „Ach nebesa naříkejte“. Třetí sepolkro, uložené v ČMH pod signaturou VIII C 3, nese na obálce název *Criminalista nevinný, celý bez viny, Kristus Ježíš neprávě odsouzený, v ruce hříšníků vydaný a usmrcený* je psáno na text neznámého původu „Lekejte se ó soudcové / třeste se všecky práva. . .“

Popis pramenů včetně sledování písářských rukou podává Tomandlová.<sup>143</sup>

Jak je vidno z tabulkových přehledů 1, 2 a 3, všechna tři sepolkra sdílí základní rozvrh čísel s počáteční symfonií, závěrečným chorem a sedmi zpěvními čísly. V sepolkru „Criminalista“ jsou dvě z árií duettové, „Když v myšlení“

<sup>143</sup>TOMANDLOVÁ, „Sepolkra Jiřího Ignáce Linky“, s. 59–65.

| Číslo | Tónina | Sólista | Tempo         | Takt | Obsazení |
|-------|--------|---------|---------------|------|----------|
| S     | d      |         | Allo moderato | C    | Cor      |
| R     | g      | C       |               |      |          |
| A1    | B      | C       | Andantino     | 3/4  | Ob       |
| R     | d      | B       |               |      |          |
| A2    | F      | B       | Allo moderato | 3/4  | Cor      |
| R     | B      | T       |               |      |          |
| A3    | d      | T       | Largo         | 4/4  |          |
| R     | F      | A       |               |      |          |
| A4    | B      | A       | Andantino     | 6/8  | Ob       |
| R     | d      | T       |               |      |          |
| A5    | g      | T       | Tarde         | 2/4  |          |
| R     | Eb     | B       |               |      |          |
| A6    | c      | B       | Tarde amoroso | 3/4  |          |
| R     | -      |         |               |      |          |
| A7    | Eb     | C       | Andante       | C    | Cor      |
| C     | d      | CATB    | Tutti; Adagio | 3/4  | Cor      |

Tabulka 2: Přehled čísel sepolkra „Ortel vyšel“

| Číslo | Tónina | Sólista | Tempo            | Takt | Obsazení |
|-------|--------|---------|------------------|------|----------|
| S     | C      |         | Allegro moderato | C    | Ob       |
| R     | G C    | C       |                  |      |          |
| A1    | C      | C       | Tempo moderato   | C    | Ob       |
| R     | D G    | A       |                  |      |          |
| A2    | G      | A       | Allegro moderato | C    | Cor      |
| R     | e a    | B       |                  |      |          |
| A3    | a      | B       | Andante          | C    | Ob       |
| R     | F B    | T       |                  |      |          |
| A4    | B      | T       | Andante          | C    |          |
| R     | d F    | C       |                  |      |          |
| A5    | F      | C       | Andantino        | C    | Ob, Cor  |
| R     | d B    | B       |                  |      |          |
| A6    | B      | B       | Andante          | C    |          |
| R     | g Eb   | T       |                  |      |          |
| A7    | Eb     | T+A     | Adagio           | C    | Ob, Cor  |
| C     | C      | CATB    | Moderato         |      | Ob       |

Tabulka 3: Přehled čísel sepolkra *Criminalista*



obsahuje jedno duetto a „Ortel vyšel“ žádné.

## 5.3 Analýza symfonií

### 5.3.1 Symfonie sepolkra „Ortel vyšel“

Jde o skladbu, jež se s použitím Gjerdingenova slovníku analyzuje velmi pohodlně, neboť naprostá většina frází odpovídá některému ze schémat přesvědčivým počtem charakteristických znaků a též vzhledem k jejich umístění vůči k okolním frázím dává přiřazení schématu dobrý smysl. To je na jednu stranu příjemné, ale skýtá zřejmě i nebezpečí, ukolébává naši kritickou pozornost při ověřování platnosti a výpovědní síly teorie. Využijme tento příklad nyní nicméně jako vhodný vstup a počáteční předvedení, jak může Gjerdingenova analýza fungovat.

Forma je binární s opakováním obou částí. V první části proběhne modulace do vedlejší tóniny, ve druhé části zpět. Při pominutí tohoto zrcadlového tonálního pohybu lze druhou část vidět jako zopakování, reprízu části první, ovšem ještě s některými dalšími změnami, celkové schéma lze tak nicméně zapisovat  $A A'$ .

Věta je psána v moll.<sup>145</sup> Obsazena je krom základního setu prvních a druhých houslí, violy a varhan též dvojicí rohů v F.

Základní gjerdingenovský přehledový nástin analýzy symfonie, od něhož se v komentářích odrazíme, ukazuje tabulka 4.

Úvodní fráze, zahajovací gambit, lze jen těžko, ne-li vůbec přiřadit některému ze schémat Gjerdingenova slovníku.<sup>146</sup> Kromě zmíněných schémat, jež byla zmíněna jako zvláště vhodná pro zahájení – romanescas, doremi – může v zahájení dobře stát fráze postavená jako rozložený akord obohacený

---

<sup>145</sup>Není od věci klást si otázku, co tato skutečnost pro tehdejšího hudebníka/posluchače znamenala. Interpretovat použití měkkých tónin jako záměr vyjádřit smutek, tesknost, zármutek není pro období galantního slohu, jehož statistika vykazuje tak drtivou převahu tónin durových, příliš použitelné. I v rámci samotného Linkova sepolkra, v němž již poměr vět psaných v durových tóninách není tak jednoznačně vůdčí, bychom se nevyhnuli otázce, proč jsou některé árie durové.

<sup>146</sup>Pro čtenáře *Music in the Galant Style*, který by se už rozhodl uplatnit nově nabyté znalosti v praxi, ale který se ještě ovšem nedostal za polovinu knihy, to může být frustrující. Gjerdingen uvádí zpočátku jako vhodná zahájení například schémata romanescas a doremi, případně též meyer, solfami nebo quiescenzu. A tato schémata najdeme také v zahajovacích pozicích různých skladeb, kterým Gjerdingen věnuje samostatnou analytickou kapitulu. Gjerdingen sice průběžně upozorňuje, že účelem jeho analytické metody není onálepkovat beze zbytku každičký takt skladby, (GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, s. 75) v praxi nicméně jeho metoda k takovému stavu zpravidla směřuje. Teprve v kapitole 22 se však ukazuje, že Gjerdingen považuje pouhé označení hlavy tématu jako *opening gambit*, jež je též možné, avšak nikoli nutné, analyzovat jako některé schéma, za legitimní.

| A     |                   |        | A'    |                   |        | „úloha“       |
|-------|-------------------|--------|-------|-------------------|--------|---------------|
| takt  | schéma            | tónina | takt  | schéma            | tónina |               |
| 1     | Opening gambit 2* | i      | 29-34 | Opening gambit 2* | III    | hlavní téma   |
| 6     | Quiescenza 2*     |        | 34-38 | Quiescenza 2*     |        |               |
| 10-11 | Converging        |        | 38-39 | Converging        |        |               |
| 11-13 | Fonte             | III    | 39-42 | Fonte             |        | modulace      |
| 13-14 | Pedal ⑤           |        | 42-43 | Comma 2*          |        |               |
|       |                   |        | 43-44 | Comma 2*          | i      |               |
|       |                   |        | 44-47 | Prinner           |        |               |
| 15    | Half              |        | 48    | Half              |        | vedlejší téma |
| 15-17 | Quiescenza 2*     |        | 48-50 | Quiescenza 2*     |        |               |
| 18    | Comma             |        | 51    | Comma             |        |               |
| 18-19 | Converging        |        | 51-52 | Converging        |        | závěr         |
| 19-21 | Fenaroli 2*       | iii    | 52-54 | Fenaroli 2*       |        |               |
| 21    | Half              |        | 54    | Half              |        |               |
| 21-23 | Solfami 2*        | III    | 54-56 | Solfami 2*        |        |               |
| 24-26 | Semplice 2*       |        | 56-59 | Semplice 2*       |        |               |
| 27-28 | Composta          |        | 60-61 | Composta          |        |               |
| 28    | Fall              |        | 61    | Fall              |        |               |

Tabulka 4: Struktura symfonie sepolkra „Ortel vyšel“

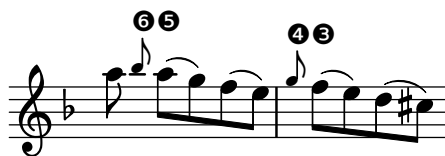
Obrázek 20: *Opening gambit* symfonie sepolkra „Ortel vyšel“.

případně o průchodné či střídavé melodické tóny; anebo postavená na stupnicovém postupu, který se ovšem nemusí nutně dát postihnout termínem doremi nebo jiným; případně a často též jako kombinace obojího. Nakolik lze soudit z mých sondážních analýz Hasseho oratorií, Brixioho a Linkových sepolker, je diastematická hlava tématu dalece nejběžnější volbou zahájení. Velmi častá je též sazba unisono a také uplatnění nejzákladnějších harmonických funkcí, střídání dominanty a tóniky.

Součástí úvodního gambitu, tedy něčeho, co bychom mohli v termínech tradiční, například janečkovské, analýzy nazývat hlavním tématem, je sestupná melodická odpověď. Ani té nelze jednoznačně přisoudit některé ze schémat, byť by se melodický obrys při určení některých jeho tónů jako klíčových do některého vešel. Lze v něm vidět sestupný rozložený kvintakord znějící na těžkých dobách a na lehkých doplněný průchodnými melodickými tóny anebo párové solfami na těžkých dobách.



Poměrně zřejmá je nicméně jeho funkce odpovědi, riposty, na zahajovací gambit. Na tomto postu bychom bez rozmýšlení očekávali v první řadě prinner. Naše riposta vskutku má obrys prinneru – totiž prostě sestupnou melodii. Schází jí ovšem subdominantní nasazení 6, které jsme se rozhodli považovat za podstatný znak prinneru. Pokud by zkoumaná fráze začínala tónem  $b''$ , nebo se tohoto tónu alespoň dotkla appoggiaturou, jako to činí s tónem  $g''$  v t. 3, zdálo by se mi určení fráze jako prinneru na místě. Melodický pohyb ze 6 na 3 by se odehrál po párech na těžkých dobách.



Tato spekulace se snad může jevit jako zbytečná a poněkud zdlouhavá hra se slovy, ve skutečnosti však podle mne vystihuje dosti přesně jistý důležitý problém, který se nám tu ve snaze aplikovat Gjerdingenovu teorii objevuje. Totiž: Hraje skutečně tak malá nuance, jako absence appoggiatury,

při správném určení zkoumané fráze tak silnou roli?<sup>147</sup> Pokud ano, je na místě se ptát, zda není takto formulovaný slovník příliš rigidní a konkrétně, jak pomocí něj vysvětlíme afinitu námi zkoumané fráze k prinneru a to, že v podstatě plní jeho funkci. Pokud ne, tedy pokud jsme ochotni slevit z přísnosti, s jakou při určování schémat hledíme na jeho definující znaky, úměrně s rostoucí volností definice se začne také vytrácet výpovědní kvalita našich určení, kdy dovedeno do extrému cokoli může být čímkoli. Celá aporie nasvědčuje potřebě být připraven přehodnocovat slovník a jeho platnost pro nově analyzovaný repertoár, případně modifikovat definice jeho hesel a zanášet hesla nová. To však lze učinit teprve po pokusných analýzách většího rozsahu, při nichž se mohou ukázat dosud nepostižené pravidelnosti.

Vraťme se k naší analýze symfonie. Po dvojím uvedení úvodní fráze se uplatňuje prvek, který v Linkových sepolkrech, bráno plošně podle počtů taktů, pokrývá klidně polovinu jejich celkového rozsahu, a který je ovšem reflektován v literatuře o preklasicistní hudbě jako jeden z významných znaků: bubínkový bas (*Trommelbas*), prodleva v basu, repetující základní tón v osminových hodnotách. V tomto případě v něm lze rozpoznat diatonickou verzi quiescenzy, procházející ve vrchní melodii v místech rozvodů přes stupně ⑤–⑥–⑦ do ①, tyto jsou navíc harmonizovány odpovídajícími 5, 6/4, 7/4/2 a opět 5 akordy. Fráze je repetována, což též patří k obvyklým znakům quiescenzy.

V t. 11 po polovičním závěru zařazuje Gjerdingen fonte. Jeho dvě lokální tonality padnou na *g* a *F*, to znamená ii a I v tonalitě *F*, do níž se tímto zmodulovalo.

V prodlevě na ⑤, která potvrzuje novou tonalitu a končí polovičním závěrem, lze v klíčových tónech na hranicích rozeznat oktávově rozlomený obrys prinneru, který lze dobře chápat coby předzvěst polovičního závěru.

V t. 15 se ve slabé dynamice zahájí nová quiescenza, v níž bychom v termínech sonátově formy rozpoznali vedlejší téma. Melodickým sestupem z ⑤ na ⑦ se přes comma kadenci na tonice dojde sbíhavě opět k polovičnímu závěru. Po něm následuje nová prodleva na ⑤, jíž lze tentokrát přiřknout označení fenaroli. Tónorod se zde dočasně změkčuje a melodie prvních houslí, uplatňující chromatické spodní tóny před nasazením tónů diastematiky, střídající ve výsledku triton s chromatickým postupem a harmonicky uplatňující rozvod zvětšeného sextakordu, zní zvláště temně. Prototypický fenaroli melodický postup se nachází ve druhých houslích. Po dvojím zopakování zůstává fráze dominantně otevřena, aby se v plné síle, tj. ve forte, vrátil dur s rozhodným arpeggiem, který zahajuje jízdu cílovou rovinkou k závěrečné kadenci. Ve frázi střídající arpeggia s trilkem lze odhalit celkem nerozporovatelné solfami.

<sup>147</sup>Srv. tamtéž, s. 149, kde Gjerdingen naznačuje podobný problém při definici kadence cudworth.

Melodický postup ⑤–④–③ je v průběhu ④ přerušen odskokem na vrchní ② – nepostradatelným galantním klišé, které Gjerdingen nazývá *High ② Drop*<sup>148</sup>. Zcela ukázkový, do Gjerdingenova výkladu přesně zapadající, je rozvrh tří závěrečných kadencí: prostá kadence (*cadenza semplice*) nadvakrát „zkusí“ díl ukončit, vždy se ovšem projeví jako „obejitá“, „vyhnutá“, čili jako nikoliv konečná. Teprve složená kadence (*cadenza composta*) uzavře díl úspěšně, což je stvrzeno jednou z mnoha variant koncového „šrum šrum šrum“ (angl. *final fall*).

Zdá se mi, a právě řečené je jen jedním příkladem dokladu tohoto postoje, že Gjerdingenova vyčerpávající kapitola o druzích kadencí nachází nejbezproblémověji okamžité uplatnění. Kadence galantního slohu navazovaly v mnohém na barokní generálbasovou tradici. Jedním z jednoduše postižitelných aspektů vývoje, který se při přechodu do galantního období a v jeho průběhu uplatnil, je expanze kadenčních úseků. Postupem času se rozrůstá počet kadencí, jimiž se větší úseky zakončují, protože po první kadenci, a má to jistě co dělat s momentem překvapení, hudba neustane, pokračuje a kadencuje na několikrát. Toto hudebně historické osvětlení umožňuje zjednat rozumějící čtení velkému množství úseků. Kadence přitom nejsou ničím nepodstatným, nýbrž zcela klíčovými, uzlovými body skladby, podle nichž se v ní vůbec nejzákladněji orientujeme. Analogie s interpunkcí je v tomto směru velmi atraktivní.<sup>149</sup>

Jak vidno z tabulky 4, druhý díl symfonie sleduje přesně rozvrh prvního vyjma modulačního úseku. Fonte, které se uplatňuje v *A'* je komponováno nově, jinak než v *A*, nicméně stále jako fonte, což není úplně samozřejmé. Je rozsáhlejší – třítaktové místo dřívějšího dvoutaktového – a obsahuje mimo chodem zajímavost, kterou Gjerdingen podle traktátu Josepha Riepela nazývá hermafroditním tónem. Na rozdíl od prvního dílu, zde fonte ještě není modulační, zpět se moduluje až v následujícím úseku, který odpovídá pedálové zádrži, v níž bylo lze analyzovat prinner. Následně je navíc zařazen jeden delší prinner, který posluchače ustaluje zpět v hlavní tónině před tím, než se v ní odehraje jinak doslovná repríza celé skladby. Za zmínku stojí fenaroli, které se odehrává v tónice *d*, takže vzhledem k tomu, že v prvním dílu zaznělo navzdory svému kontextu v *moll*, zazní v repríze v nezměněné podobě, narozdíl od všeho ostatního materiálu, který v repríze zní v porovnání s prvním dílem v opačném tónorodu.

<sup>148</sup>Tamtéž, s. 74.

<sup>149</sup>Rok po vydání *Music in the Galant Style* vyšla kniha, která se zaměřuje přímo na problematiku kadencí a interpunkční metaforu obsahuje ve svém názvu: Stephanie D. VIAL. *The Art of Musical Phrasing in the Eighteenth Century: Punctuating the Classical "Period"*. Eastman Studies in Music 55. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2008. xvi, 358 s.

### 5.3.2 Srovnání symfonií

Druhé dvě symfonie představíme v rámci srovnávacího přehledu, v němž se i ukáží některé znaky, které jsou všem třem symfoniím společné a které je odlišují.

Z tabulky 5 se zdá být evidentní, že Linek považoval některá uplatnění schémat a některé varianty jejich spojování za osvědčené. V široké obecnosti by se tento výrok rozuměl zřejmě u každého skladatele sám sebou, důležité zde ovšem je, že prizma Gjerdingenem nabídnutého slovníku, byť se jeho uplatnění v konkrétních případech může potýkat s problémy, umožňuje pozorovat různé souvislosti a pravidelnosti, které by se jinak tématizovaly jen obtížně.

Po zahajovací frázi, která může a nemusí být zopakována, která se vždy opírá o kvintakordový rozklad a která může a nemusí zahrnovat stupňovitou sestupnou ripostu, zařazuje Linek pedálovou prodlevu na ①, nad níž probíhá harmonický proces zařaditelný pod hlavičku quiescenzy. Následnou pasáží se dosahuje modulace do vedlejší tóniny, jejíž vobla – V pro dur, III pro moll – nevybočuje z v té době již běžného úzu. Vidíme že v obou případech moll-durové modulace je zvolen tentýž prostředek, fonte, které napřed přirozeně vybočí do iv a quintfallelem doputuje do III. Stejného prostředku používá k modulaci do vedlejší tóniny v áriích. V durové větě Linek nemoduluje skrze fonte – přestože i to lze v této funkci uplatnit<sup>150</sup>, nýbrž pomocí modulujícího prinneru. Při analýze árií se ukáže, že Linek k modulaci do dominanty vždy užívá buď tonického prinneru s následujícím polovičním závěrem, nebo prinneru modulujícího. Pro průběh bezprostředně po modulaci se zdá platit, že bas rychle nalezne ⑤ nové tonality, na němž může a nemusí uplatnit prodlevu, rozhodně na něm však polovičně uzavře, aby tak, terminologií sonátové formy, připravil nástup vedlejšího tématu.

Překvapivá se může zdát shoda dalších tří schémat u Criminalisty a „Ortelu“, tedy drobné kadence commy následované sbíhavým závěrem polovičním, jenž připraví nástup nové fenaroli s pedálovou prodlevou v basu. Sestavení závěrečného balíčku kadencí vykazuje naproti tomu větší variabilitu. Společným znakem je ovšem minimální rozsah těchto úseků a časté užití několika kadencí za sebou, z nichž se dřívější projeví jako klamně či jinak „vybočené“ ze standardního spočinutí v tónice. Častá je také pedálová prodleva, na níž se nějak buduje napětí a ohlašuje se blížící se nástup kadence nebo svazku kadencí.

Oblast za repeticí vykazuje ve všech třech sepolkrech společnou potřebu zařadit nový materiál, a tak reprízovaný průběh rozšířit. Míra i způsob, s jakými k tomu dochází, vycházejí z tohoto drobného porovnávaného vzorku jako momenty nejvyšší variability. Pokud jde o míru, rozprostírají se tři

<sup>150</sup>Srv. GJERDINGEN, *Music in the Galant Style*, s. 242.

| „Ortel vyšel“        |       | „Když v myšlení“   |       | Criminalista      |     |
|----------------------|-------|--------------------|-------|-------------------|-----|
| Opening gambit 2*    | i     | Triad descent      | i     | Opening gambit 2* | I   |
| Quiescenza 2*        |       | Quiescenza 2*      |       | Quiescenza        |     |
| Converging           |       | Comma 2*           |       | Prinner mod.      | V   |
| Fonte                | III   | Fonte              | i→III | Lunga... Jommelli |     |
| Pedal ⑤ (Prinner 2*) |       | Converging         |       | Fenaroli 2*       |     |
| Half                 |       | Ponte, Half        |       | Half              |     |
| Quiescenza 2*        |       | Triad ascent       |       | Triad 2*          |     |
| Comma                |       | Solfami 2*         |       | Comma             |     |
| Converging           |       | Romanesca          |       | Converging        |     |
| Fenaroli 2*          | (iii) | Composta deceptive |       | Fenaroli          | I   |
| Half                 |       | Semplice complete  |       | Fenaroli          | V   |
| Solfami 2*           |       | Monte              |       | Composta          |     |
| Semplice 2*          |       | Lunga              |       | Quiescenza 2*     |     |
| Composta             |       |                    |       |                   |     |
|                      |       |                    |       | Ponte             | V→I |
|                      |       |                    |       | Composta          |     |
|                      |       |                    |       | Half              |     |
|                      |       |                    |       | Monte 3*          |     |
|                      |       |                    |       | Prinner           |     |
|                      |       |                    |       | Quintfall         |     |
|                      |       |                    |       | Converging        |     |
| Opening gambit 2*    | III   | Triad descent      | III   | Opening gambit 2* |     |
| Quiescenza 2*        |       | Quiescenza 2*      |       | Quiescenza        |     |
| Converging           |       | Solfami 2*         |       |                   |     |
|                      |       | Monte              | i     |                   |     |
|                      |       | Pedal ⑤            |       |                   |     |
|                      |       | Fenaroli 2*        |       |                   |     |
|                      |       | Quiescenza         |       |                   |     |
| Fonte                |       | Comma 2*           |       | Prinner           |     |
| Pedal ⑤ (Prinner 2*) | III→i | Quintfall          |       | Lunga... Jommelli |     |
| Prinner (quintfall)  |       | Converging         |       | Fenaroli 2*       |     |
| Half                 |       | Ponte, Half        |       | Half              |     |
| Quiescenza 2*        |       | Triad ascent       |       | Triad 2*          |     |
| Comma                |       | Solfami 2*         |       | Fenaroli          | IV  |
| Converging           |       | Romanesca          |       | Fenaroli          | I   |
| Fenaroli 2*          |       | Composta deceptive |       | Composta          |     |
| Half                 |       | Semplice complete  |       | Quiescenza 2*     |     |
| Solfami 2*           |       | Monte              |       |                   |     |
| Semplice 2*          |       | Lunga              |       |                   |     |
| Composta             |       |                    |       |                   |     |

Tabulka 5: Porovnání tří Linkových symfonií

představené symfonie různé v různých úsecích pomyslné škály: „Ortel vyšel“ se jeví jako zástupce téměř minima této škály, pouze jedno nové schéma je přidáno, a jedno staré je nově zkomponováno. „Když v myšlení“ zařazuje do prostoru modulačního návratu balíček pěti nových frází. V *Criminalistovi* jde o šest schémat (nepočítám poloviční závěr), která jsou ovšem tentokrát kladena ihned za repetici, mohli bychom tedy říci, společně s Tomandlovou, prováděcí díl sonátové formy.

## 5.4 Analýza árií

### 5.4.1 J. I. Linek, *Ach nebesa naříkejte*

Jde o první zpěvní číslo oratoria „Ortel vyšel“, zpívá jej soprán a předchází mu recitativ *accompagnato*. Přestože je nutno souhlasit s Tomandlovou v tom, že Linkovo dělení textu na recitativy a árie je z charakteru textu naprosto neopodstatněné, v tomto konkrétním případě, notabene na samém počátku oratoria, může posluchač nabýt dojmu, že se v recitativu něco událo, co je následně v árii kontemplováno.

Recitativ:

Ortel vyšel by na smrt šel  
k místu popravnímu  
vezma kříž svůj pán a bůh můj  
k cíli poslednímu

Árie:

Ach nebesa naříkejte  
škály se pukejte  
obleč se všechno do smutku  
v nynějším zármutku

Všechny Linkovy recitativy jsou *accompagnato* obsazené smyčcovou sekcí a varhanami. Recitativ „Ortel vyšel“ je v g, což z něj činí můstek mezi symfonií v d a árií v B. Neděje se ovšem, že by recitativ připravoval tonální prostor árie dominantou. Jak je vidět z přehledu čísel na s. 63, strategie tonálního postupu sepolkra „Ortel vyšel“ zahrnuje propojování čísel recitativy, jež jsou buď paralelní nebo dominantní vůči následujícímu číslu, zároveň jsou ve terciovém nebo subdominantním vztahu vzhledem k číslu předchozímu.

Árie je psána pro soprán ve tříčtvrtečním taktu, v tempu *Andantino*. Instrumentace obohacuje základní sekci smyčců a varhan o dvojici hobojsů.

Vidíme že da capový rozvrh sdílí mnohé rysy s binárním rozvrhem symfonií. Pokud zaměříme pozornost na díly *A A'* a odmyslíme si zbytek, vidíme





malou dvoudílnou formu, pro niž platí tentýž tonální rozvrh a rovněž potřeba drobných změn a rozšíření na počátku a uprostřed druhého dílu, jako tomu je u symfonií. V těchto ohledech tedy budeme moci v průběžném analytickém komentáři k této větě odkazovat na to, co jsme již napsali v analýze symfonie.

Přes tyto společné charakteristiky a společné prostředky jimiž se dosahuje analogických cílů, jsou ovšem mezi rozvrhem a strategiemi ritornelové formy a binární nebo, chceme-li, sonátové formy symfonií nepřehlédnutelné rozdíly. A nemusíme ani hned opustit zaměření našeho drobného pohledu na malou binární formu uvnitř ritornelové: tato je svým rozsahem o něco málo menší než výše analyzovaná symfonie. Při důkladnějším prohlédnutí materiálu zjistíme, že chybějící část odpovídá v symfonii oblasti vedlejších témat. A není divu, dacapová forma naplňuje potřebu uvést nový výraznější materiál teprve v dílu *B*. V malé binární formě *A A'* dochází tedy k tomu, že po tom, co je nastolena a utvrzena vedlejší tónina a poloviční kadence připraví její plnohodnotný nástup, začne se v ní velice záhy realizovat to, co v symfonii odpovídalo širší kadenční oblasti, tedy úseku, který směřuje k závěrečné kadenci například skrze budování napětí na pedálové prodlevě a několik předběžných kadenčí, které se ukážou jako vyhnuté. Dalším specifickým znakem kadenčních oblastí vokálních čísel oproti instrumentálním je, že mohou – a u Linka je tomu tak vždy – být rozděleny na část, kde se ještě zpívá, a na instrumentální dohru neboli ritornel členící jednotlivé díly árie. Odhlédneme-li od aspektu přítomnosti nebo absence zpěvu, jeví se často poslední kadence se zpěvem jako jen jedna z kadenčí, která byla následně vyhnutá, a celý kadenční úsek včetně ritornelu působí jako ucelená formální jednotka.

Pusťme se nyní do detailnějšího komentáře analýzy. O zahajovací frázi platí, co jsme řekli výše. Tato je více než akordicky založena na stupňovité melodii. Jde vlastně o dvě stručná kadenční zakotvení. Melodický obrys prvního sestupuje z **5** na **1**, do nějž ovšem vstupuje z citlivého **7**. Riposta, která je součástí tohoto gambitu, je dvojím rozvedením dominanty do tóniky s melodickým obrysem **2–3–2–1**. Veškeré snahy kategorizovat gambit jako některé ze známých schémat se mi s odstupem jeví jako nic víc než možné nápady položení váhy na některé aspekty fráze.

Jako riposta na celý tento gambit se uplatňuje pro tuto funkci daleko nejběžnější schéma, *prinner*, jenž je v tomto případě modulující a po vstupu do nové lokální tóniky na dominantě ihned stvrzen kadencí. Vzhledem k omezenému rozsahu introdukčního ritornelu je to nikoliv jen počátek, ale zároveň taky konec plánovaného vybočení do dominanty.

Zařazeno je následně monte, které dosahuje kontrastu s dosavadní hudbou slabou dynamikou a okleštěnou instrumentací. Následující pedál na **1** opět ve forte směřuje již k závěrečné kadenci introdukce.

Pokud jde o pedál, máme opět co dělat s případem, jemuž nelze moc dobře

a bez násilí přisoudit některé ze schémat. Funkci, kterou tato pasáž plní, by u Linka dobře zastala quiescenza, nebo snad fenaroli. Ani jedno z toho to však není. Melodie houslí, která by mohla nasvědčovat fenaroli, postrádá zbylé potřebné parametry – hlas, který by melodický obrys ⑦–① ④–③ opakoval v kánonu a pedál na ⑤. Pro určení quiescency zde chybí i potřebné melodické stupně – ⑥ – i potřebné harmonizace. V melodii se uplatňuje postup solfami, bez patričního basu se však nezdá úplně patričné zde tímto termínem plýtvat. Snad můžeme zhruba čtyřtaktové prodlení na pedálu kategorizovat prostě jako pevnou pravidelnou součást Linkových závěrečných kadencí. Jiný možný přístup: Víme už, že výsledkem uplatnění gjerdingenovského slovníku nemá nutně být označení a pojmenování veškerého materiálu skladby. Kauza prodlev by se jistě mohla vyřešit v tomto duchu – jejich náplň nepředstavuje příliš pevný pojem a stačí vědět, že jejich funkcí je toliko prodlít na tónice a usídlit v ní tak s jistotou posluchače před závěrečnou kadencí.

To se ovšem nezdá být nic tak malého, že by to pro svou marginálnost nemělo být chápáno jako nějak používaný a vnímaný pojem. Pravidelný výskyt prodlevy na ① v této funkci a přitom její nezkatalogizovatelnost Gjerdingenovým nástrojem můžeme tedy naopak vzít za podnět k vytvoření, respektive rozpoznání a explicitní uchopení již fenomenálně fungující, samostatné kategorie, která bude mít poněkud volněji formulovanou definici než quiescenza – takže quiescenza bude jen jednou z možných úžeji vyhraněných podkategorií – a jejíž součástí bude též napojenost na její poměrně dobře vyhraněnou kompoziční funkci. K zamyšlení nad těmito pedálovými prodlevami se vrátíme v závěru kapitoly o analýze.

Následná *cadenza composta* využívá typickou melodii mi re do a závěrečný *fall*. Kadence spolu s přípravným pedálem tvoří pevné kadenční jádro ritornelu, které kromě introdukce uzavírá též díly *A* a *A'*.

U Linka nedochází k tomu, že by se ve větě průběžně objevoval veškerý materiál, který byl v ritornelu představen, neboli, řečeno obráceně, že by byl ritornel sestaven výhradně z hudebních myšlenek věty. Vracet se bude pouze úvodní gambit a závěrečné kadenční jádro. Pohlédneme-li teď zpětně na introdukci, vidíme, že je sestavena ze čtyř uzavřených frází: gambit, na něj odpovídající prinner, monte kontrastující dynamikou a kadenční jádro.

Ve zpěvním dílu *A* se na gambit odpovídá novým prinnerem, který sám nemoduluje, je ovšem uzavřen poloviční kadencí. Tím Linek předvedl obě varianty, jež pravidelně používá pro prvotní vybočení nebo modulaci do vedlejší tóniny v durových větách.

Následuje pedál na ①, který motivicky rozvíjí hlavu tématu a který je v tomto případě možno analyzovat jako quiescenzu. Na něj navazuje pedál na ⑤ zakončený poloviční kadencí. Zdá se mi, že toto je jeden z dalších podtypů pedálového schématu, který bychom mohli zavést a definovat. Jeho funkcí

je zde příprava polovičního závěru, respektive by bylo možné vnímat celý tento pedál včetně polovičního závěru jako jakýsi dlouhý poloviční závěr. Z hlediska sopránové melodie jde ovšem v tomto případě o jasné párové solfami, uplatňující v rámci kroku ④–③ *high* ② *drop* a melodicky směřující přirozeně do polovičního závěru. Nabízí se pak dokonce propojit tuto sestupnou melodii s předchozí quiescencí, v níž přitom položíme větší důraz na jiné momenty, a chápat celý devítitaktový úsek jako rozsáhlejší, do dvou frází strukturovaný prinner: Pedál na ① dvakrát přednesl sestupný krok ⑥–⑤ a na pedálu ⑤ se na toto zvolání odpovídá ⑤–④, ④–③ a konečně ③–② navazujícího polovičního závěru. I kdyby se nám řečený úsek zdál příliš dlouhý na to, aby bylo rozumné spojovat s možností jeho uchopení jako celku též slyšení typické fráze, sledování melodické linky, kterou jsme nabídli vnímat jako prinner, není rozhodně nikterak z cesty. Rozkrývá totiž, jak se mi alespoň zdá, zákonitosti „správného řazení“, jichž se Linek drží, když na sebe jednotlivé fráze napojuje, a které by dobře souhlasily s tím, co Gjerdingen představuje jako jednu z idejí *il filo*. Celkový melodický oblouk působící na pozadí našeho devítitaktového celku a vysledovatelný v jeho uzlových bodech tvoří stupnice sestupující z ⑧ t. 25 do ② t. 34.

Následující pedál ①, splňující tentokrát všechny znaky diatonické quiescency a pojící se, jak již očekáváme, se závěrečnou kadencí tohoto zpěvního úseku, podniká opět melodické stoupání ze ③ zpět na ③, z něž jediným taktem, „prototypickou galantní kadencí“ sklouzne konečně do ①. Pro sólistu je tato závěrečná fráze kolorатурní pasáží. Jde zároveň o úsek, k němuž se formálně připojuje ritornelové kadenční jádro, kterýžto vzniklý celek lze vnímat jako širší kadenční oblast společnou pro díly *A* a *A'*.

Díl *A'* zařazuje hned za gambit pedál na ①, který se ovšem záhy přiznanou změnou předznamenání v melodii nasvětlen jako ⑤, čímž se v podstatě moduluje z dominantní tóniny zpět do tónické – což je určující charakteristika ponte. Na tomto ⑤ je i učiněn poloviční závěr, od něž se odráží *passo indietro*, jímž se počíná sekvence následujícího monte.

V počátku melodické fráze monte lze slyšet melodický sestup motivu gambitu, ovšem v pomalejších hodnotách. Není to jediný výskyt nějaké podoby tohoto sestupu, v árii se tak děje několikrát a vždy je to spojeno s uvedením prvního verše stanzy, který se neobjevuje a není opakován tak často jako druhý – v *A* jsou mu věnovány dvě fráze, v *A'* tři, z nichž v jedné se zopakuje.

Tento jev je, pokud mohu soudit, jediným reprezentantem toho, o čem by bylo v této árii možno smysluplně pojednat jako o tematické práci, když tedy nepočítám doslovné návraty odpovídajících si částí v různých dílech a opakování nebo rozvíjení motivů nepřesahující rámec jediné fráze.

Monte dílu *A'* se řadí k rozsáhlejším. Jeho jedna sekvence, tedy jedna



dingenovy metody ukázalo. Můj názor je, že mnoho pozitivního. O hudební řeči Linkovy árie jsme mohli na základě pouček o předklasickém stylu předpokládat, že bude sestávat z množství kratších melodických frází. Gjerdingen podává doporučení, na které znaky těchto frází zaměřit pozornost, aby jejich řeč začala dávat smysl. Skladatel disponuje pokladnicí s nějakým konečným počtem typů a má také nějaké zavedené způsoby jak tyto typy řadit a kde, kdy a k čemu jaký typ použít. Tím, že Gjerdingen k některým z těchto typů poskytl zpracování jejich vlastních malých teorií a dějin, nám ulehčil práci, kterou je napřed třeba provést s jejich vůbec rozpoznáváním, vyzorováváním jakožto typů na základě analýz rozsáhlého množství materiálu. Tím svému čtenáři umožňuje poměrně rychle a pohodlně se propracovat ke stavu, v němž je schopen tyto fráze jakožto zástupce typů vnímat. Moje analýza ukazuje, že Gjerdingenův aparát umožňuje o hudbě mluvit a navádí naši pozornost na jevy, jejichž pozorování se zdá dávat smysl. Můj výklad, jak doufám, předkládá smysluplné výroky o tom, co kde a jak skladatel udělal, formuluje smysl těchto činů v termínech vztahů k tomu, co a jak skladatel udělal jinde, a často se také dotýká otázky proč, vede v patrnosti různé možnosti, které skladatel měl, a výslednou podobu vidí jako výsledek volby, o jejichž motivacích lze dále přemýšlet. To vše by bylo bez Gjerdingenova návodu, jakož i pohodlného a spoustu jevů dobře pokrývajícího pojmosloví, jistě o poznání složitější, pokud možné.

#### 5.4.2 J. A. Hasse, *Come fra venti insani*

Jako první příklad těchto sond vybírám svou analýzu basové árie *Come fra venti insani* z Hasseho *La conversione* (lib. Maria Antonia Walpurgis; poprvé uvedeno na Bílou Sobotu 1750 v Drážďanech).

Děj tohoto oratoria lze ve stručnosti shrnout tak, že Augustin svádí vnitřní boj vedený vůlí stát se pravověrným křesťanem, čemuž přihlíží jeho matka, bratr a přítel, všichni tři šířící úzkost, jak zápas dopadne. Podle možnosti se jej snaží povzbudit a pomoci mu, případně prosí o pomoc boha. Ten nakonec skutečně dopomůže Augustinovi k úplnému uvěření tím, že způsobí zázrak.

Ke kontextu vybrané árie: Augustinův bratr Navigio (bas), líčí jeho matce jeho stav, neboť s ním právě mluvil. Augustin byl ovšem sotva při smyslech, hlava mu třeštila a od nechápajícího Navigia po pár slovech utekl. Navigio barvitě popisuje vnitřní souboj, jež je možno za Augustinovými rozrušením tušit.

Text árie:

*Come fra venti insani  
geme agitato il mare  
gemer così mi pare  
il povero suo cor*

Jako vprostřed šílených větrů  
se vzdouvá rozbouřené moře  
tak se mi zdá vzdouvat  
jeho nebohé srdce

*ei degli affetti umani  
misero schiavo indegno  
ne sente orrore e sdegno  
ne gli detesta ancor*

oněch lidských citů  
ubohý nedůstojný otrok  
cítí z nich hrůzu a vztek  
a zároveň je nenávidí

Árie je v pořadí pátým zpěvním číslem, psána v B, 3/4 taktu v tempu Allegro di molto, instrumentována krom varhan a základní smyčcové sekce, která narozdíl od Linkovy obsahuje též kontrabasy, též dvojicí hoboju a fagoty. Celkové vyznění je do značné míry dáno rychlým tempem a vysokým podílem šestnáctinových běhů a tremola.

Vidíme, že gambit je založen na rozhodném akordickém rozkladu. Jeho hlava se ve třetím taktu otevře do dominanty, z níž skrz passo indietro vplyne do fráze, již lze vnímat jako odpověď na toto otevření a jež, jak možno očekávat, obsahuje prinner. Je mu od všem předpojen jednotaktový doremi motivek, který se opakuje i na ⑥ začátku prinneru. Tento celek tvoří téma, které se vrací na začátku každého dílu.

Introdukční ritornel odpovídá na téma dalším a delším prinnerem, v němž se uplatňují jednak diatonický quintfall, jednak imitační práce, v níž se hlasy, respektive dvě hlasové skupiny, střídají v šestnáctinovém běhu – srovnatelná praxe se objevuje u Brixioho (v symfonii, t. 7–13) a v oratoriích ojedinele též u Linka. Prinner je tonální a uzavřený dlouhým polovičním závěrem, neboli pedálovou prodlevou na ⑤ s prvky fenaroli, jehož druhé opakování mění tónorod tóniky. Od této chvíle se do hry dostává také efekt střídání silné a slabé dynamiky, jež se děje shodou okolností pravedelně vždy po dvou taktech. Skrze další passo indietro vplývá do první prosté kadence, jež je ve slabé dynamice vyhnuta a navázána dvojicí semplice, z nichž první končí klamně a druhá, zpět ve forte, již kompletně a stvrzuje se dvojnásobným pádem, vyplněným neúnavnými, téměř všudypřítomnými šestnáctinovými běhy.

V dílu A navazuje na hlavní téma modulující prinner. Motivicky a strukturálně jej lze vidět jako odpovídající gambitové prinnerové ripostě, basový postup je stejný. Toto odpovídání je především, jak se mi zdá, skladatelovou hudební realizací formy textu, totiž zhudebněním veršů odpovídajících si ve veršové struktuře.





ge - me a - gi - ta - to il ma - - re

ge - mer co - sì mì pa - - re

Následující monte principale dává zpěvu prostor pro držené tóny, pak přes doremi přechází do sbíhavé kadence. Před zpěvní semplice kadencí, motivicky totožnou se závěrečnou kadencí introdukce, je předpojeno podobné doremi, jako před sbíhavou kadencí, zde ovšem se silnějšími prvky fenaroli. Každopádně jde hned o další příklad těsné vázanosti tohoto opakování nebo odpovídání na práci s textem. V tomto případě jde o dvojí uvedení čtvrtého verše stanzy, jež je hudebně ztvárněno jako dvojí motivicky spřízněné kadencování, jednou otevřené, podruhé uzavřené.

Instrumentální ritornel předvádí materiál z kadenční oblasti introdukce, avšak redukováný, ve zhuštěné formě. Pedál na ⑤ s prvky fenaroli a polovičním závěrem je proveden pouze jednou a bez onoho efektu se změnou tónorodu, po něm ihned následuje úplná semplice, bez klamně předchůdkyně.

Díl A' začíná rovnou v tónině tóniky. Jako riposta na hlavní téma se uplatňuje prinner, který známe z introdukce a který je nemodulující, čímž nasvědčuje setrvání na tónice. Následné monte principale se nicméně odehraje v poloze odpovídající jeho originálu z dílu A, ovšem s tónickým předznamenáním, takže sice vystoupá do f, které ovšem v A bylo ①, zatímco zde je ⑤. Na tomto ⑤ se postup basu zastaví, stejně jako na něm ustrne melodie zpěvu, zatímco zbylé nástroje nad prodlevou provádí již dobře známé fenaroli-prvky. Hned po jednom provedení této fráze následuje semplice, tak jako v ritornelovém intermezzu. ①, na němž semplice spočinula, je ovšem okamžitě bráno jako další pedál, nad nímž se fenaroli opakuje v tónině subdominanty, tentokrát naopak třikrát. Zpěvní část se kadencuje oběma posledními simplicemi, klamnou a úplnou, jimiž se končila introdukce. Závěrečný ritornel pak cituje celou introdukci kromě zahajovacího tématu.

Díl B s dílem A nekontrastuje, leda samozřejmě posazením do paralelní moll a také ubráním hobojů z instrumentace. Tím se dostáváme k dílu B, jehož charakter spočívá v posazení do paralelní tóniny, v absenci hobojů a ve větším podílu ploch psaných psaných pro všechny nebo většinu nástrojů colla parte zpěvu. Není zde nové téma, nýbrž je v paralelní tónině citován úvodní gambit. I zde bychom mohli argumentovat, že motivace této volby vychází z textu, kde si strukturně navzájem odpovídají první verše obou

stanz. A stejně tak se zdá textově opodstatněné, že se od gambitové hlavy odděluje prinnerová riposta, jež se dosud jevila být její pevnou součástí, a nahrazuje ji nové čtyřtaktové monte, které překvapí chromatickými rozvody zmenšených septakordů do durových lokálních tónik. (V melodii uplatněný  $b\text{♯}$  těchto tónik je tím, co Joseph Riepel při fonte označil jako hermafroditní tón.) Pomocí tohoto „triku“, umocněného jeho dvojnásobným uplatněním v rámci monte, se dociluje značně neklidného charakteru a fráze se tak zdá dobře vystihovat naléhavé opakování druhého verše *misero schiavo indegno*.

Poslední dva verše jsou nejprve komponovány quintfallem, na jehož efektu má značný podíl unisono, v němž všechny nástroje hrají colla parte se zpěvem, a v němž lze vyzorovat prinnerový obrys, byť necelistvý.<sup>151</sup> Motivek další fráze, který si zde bere rozvod citlivého tónu na druhé a třetí době taktu za ostinátní odpověď na tón nesoucí melodii na těžké době, zazněl již jednou před koncem dílu *A*. Tato fráze ovšem opakuje čtvrtý verš stanzy, a ten ve veršové struktuře odpovídá čtvrtému verši první stanzy, čímž se opět motivická souvislost opodstatňuje. Skrze *terzfall* doputuje bas k polovičnímu závěru na  $F\sharp$  s korunou. Po opětovném uvedení motivku s ostinátním rozvodem se díl *B* uzavírá kompletní, prostou a nijak nezdobenou kadencí.

Ritornel se pomocí fonte, motivicky odpovídajícího střednímu prinneru introdukce a dílu *A'*, přesouvá ihned do hlavní tóniny a provádí zhuštěnou kadenční oblast odpovídající druhému ritornelu, která dvojitým stvrzujícím pádem vstupuje do *segno*.

Co tato analýza ukázala? Ukazují se především nejrůznější rozdíly jakož i společné prvky kompozičních technik Hasseho a Linkovy. Od některých rozdílů se pak odvíjejí rozdíly v tom, jak je možné k tomuto materiálu přistupovat, jak jej uchopit, jak o něm hovořit. To nám umožňuje učinit i některé poznámky ohledně použitelnosti a významu Gjerdingenovy teorie.

Hlavními rozdíly Hasseho techniky oproti Linkově se mi zdají být jednak přítomnost a významná role motivické práce, jednak významná role práce s textovou strukturou, realizované především právě onou motivickou prací. Podíl, jaký je těmto faktorům věnován mezi ostatními principy faktury árie, je takový, že se mi nezdá možné vést smysluplnou a dostatečně vypovídající analýzu, která by k nim neodkazovala.

Docházíme tak k závěru, který se může zdát na první pohled překvapivý. Vzhledem k tomu, že Hasse platí za příkladného představitele galantního stylu, který je Gjerdingenem reflektován, předpokládal jsem u něj automaticky

---

<sup>151</sup>Má zkušenost, po tom, co jsem se se schématem prinner seznámil v Gjerdingenově třetí kapitole, je, že jakýkoliv quintfall osmnáctého století, s nímž jsem se setkal, v sobě obsahuje prinnerový základ, u něhož lze quintfall inepretovat jako rozšíření ve smyslu předpojených, obvykle diatonických, dominant před základní tóny basového sestupu. Nenalezení prinneru nad quintfallem bych tak s ohledem na tuto dosavadní zkušenost považoval za překvapivé.

vysokou míru použitelnosti Gjerdingenovy metody, bral jsem tuto použitelnost jako do jisté míry garantovanou, autorizovanou. Naproti tomu u Linka, českého venkovského kantora, jsem předběžně kladl míru použitelnosti více jako otázku. Ve výsledku lze tvrdit, že se schématická analýza zdá Linkovu hudbu větší měrou analyticky vyčerpávat, a je tak u ní v jistém smyslu úspěšnější, než je tomu s hudbou Hasseho, v níž se ve větší míře kromě schémat uplatňují další strukturující principy, přestože i zde představují schémata a jejich *filo* podstatný, ne-li vůdčí strukturující element.

#### 5.4.3 F. X. Brixí, *Ego cum somo tam similis sim*

Brixího oratorium *Judas Iscariotes*<sup>152</sup>, jehož nejstarší dochovaný opis z kláštera v Oseku<sup>153</sup> se datuje do roku 1770<sup>154</sup>, představuje a kontempluje Jidášův osud po Ježíšově ukřižování. Jidáš zde za účasti postav Démona, Smrti a Anděla přemýšlí o hrůze své viny a následně se i přes napomenutí Anděla sám oběsí. Slouží tak za vzor malověrníka, který neuposlechl hlas božího posla a neuznal nekonečnost božího milosrdenství.

Linkovým sepolkrům se *Judas* podobá svým celkovým rozvrhem – je jednoaktové, rámované úvodní symfonií a závěrečným sborem, se šesti áriemi jimž vždy předchází recitativ. Všechny části jsou ovšem rozsáhlejší než je tomu u Linka.

Árie *Ego cum somo* je třetím zpěvním číslem oratoria, zpívá jej postava Smrti (soprán), jež v argumentaci plynule navazuje na předchozí árii Démona (bas). Reč obou je adresována Jidášovi. Zatímco Démon ve velmi nepříznivém světle ohromné viny vykresluje Jidášovu beznadějnou situaci, Smrt jej na tomto základě v recitativu ponouká k vlastní akci a radí mu, aby se oběsil. V árii se jej následně snaží k tomuto činu dále motivovat, slibujíc osvobození od starostí, bouří myslí a „všech těchto pohrom“.

Text árie:

*Ego cum somo tam similis sim  
tibi brevissimam inferam vim  
curae cessabunt nec jam latrabunt  
fluctus in mente.*

Já, abych spánku podobná byla  
tobě kratičké způsobím násilí,  
starosti ustanou ani už nebudou zuřít  
bouře v mysli

*Liber ab omnibus hisce ruinis,  
Erit tantorum remosruum finis,  
eris repente.*

Svobodný, ode všech těchto pohrom  
budeš v mžiku,  
bude konec takovým soužením

<sup>152</sup>Téma nedávno obhájené diplomové práce Jana LABUDOVÁ. „Oratorium pro die sacro parasceves F. X. Brixího“. Ved. práce Marc Niubò. Dipl. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2015.

<sup>153</sup>Uložen v ČMH, sig. XXXII-D-186.

<sup>154</sup>LABUDOVÁ, „Oratorium pro die sacro parasceves F. X. Brixího“, s. 48.

Árie je krom obligátní sekce smyčců a kontinua instrumentována dvěma fagoty, dvěma hoboji a dvěma flétnami, psána v E<sup>b</sup> ve 3/4 taktu v tempu Adagio.

Tabulka 8 představuje sled schémat. Vzhledem k tomu, že systematické uplatňování metody by již mělo být zřejmé, postačí, když podám komentář jen k těm místům, u nichž mám zato, že udání schématu plodí nějaký problém, že užití schématu obsahuje nějakou zvláštnost, nebo kde se cítím být nucen podat nějaké vysvětlení nad/mimo rámec teorie schémat.

Melodie modulujícího prinneru počínajícího v t. 9 se nachází ve druhých houslích.

Problematické je zařadit následující čtyřtaktovou frázi (t. 13-14). Začátek by bylo jistě možné vnímat jako další prinner, ovšem nad basovou prodlevou ① – případ velmi častý u Linka. V odpověď na ⑥–⑤ zazní prostý autentický závěr s melodií ⑦–①. Bylo by možné navrhnout jistou příbuznost fráze k diatonické quiescenze či k meyeru. To je ukázka nejednoznačnosti, která je výsledkem potřeby vybrat pro frázi význam ze zavedených typů a ochoty za tímto účelem slevovat z nároků na zastoupenost definičních znaků.

Prodleva na ④ v rámci následující sbíhavé kadence (t. 17-19) je zřetelným indugiem, což je prvek, s nímž jsem se u Linka nikde nesetkal.

Další frází, kterou není snadné zařadit pod Gjerdingenův typ, jsou takty

Passo indietro taktů 38-39 lze vnímat jako pre-kadenční typ neúplného prinneru, jež Gjerdingen vyčísluje mezi prinnerovými variantami. A to tím spíše, že je řečené dvoutaktí citací toho, co v t. 5-8 jednoznačně jako prinner pokračovalo.

Podobně lze jako neúplný pre-kadenční typ vnímat další repliku tohoto motivu v t. 48-49. Jiná možnost by byla chápat tento prinner jako úplný, přičemž se poslední tři události odehrávají v rychlejších hodnotách taktu 49 a prinnerovou melodii obstarává viola. S přihlédnutím k rozmanitosti řešení frází, které je Gjerdingen ve svých ukázkách ochoten označit za prinner, by to bylo zcela legitimní, pokud se na druhou stranu zaměříme na vztaženost této fráze k jejím ostatním v samotné skladbě, pak by snad bylo takové určení poněkud nesystémové. Hned další uplatnění téhož motivu v t. 52-54 je tempem svých událostí naprosto přijatelný prinner. Tón ④ si před poklesem na ③ předpokládá typický vyšší ②. Řečený pokles připadá na lehkou dobu, aby se na následující těžké udál poloviční závěr.

Díl A' moduluje okamžitě – bez reprízy úvodní fráze – do tóniny tóniky, a sice na tonálním půdorysu konvenčního fonte ii→I, jehož dvě části ovšem nejsou strukturovány jako sekvence, nemají ani stejnou délku. Tónická comma připadá na lehkou dobu a následující takt na ni bezprostředně navazuje

| i     |                   | A           |                   | A'          |                   | B       |                            |
|-------|-------------------|-------------|-------------------|-------------|-------------------|---------|----------------------------|
| takt  | ritornel          | takt        | zpěv              | takt        | zpěv              | takt    | zpěv                       |
| 1-4   | Doremi            | 44-46       | Doremi            | 84-90       | Fonte?            | 146     | Gambit                     |
| 5-8   | Prinner           | 48-49       | Prin..            | 91          | Half              | 147-148 | Passo indietro $\varrho^*$ |
| 9-12  | Prinner mod       | 50-51       | Composta          | 92-95       | Monte             | 149-150 | Prinner                    |
| 13-14 | Ped ①             | 52-54       | Prinner           | 96-97       | Comma             | 150     | Half                       |
| 15-16 | Si—do             | 55          | Half              | 97          | Half              | 151-152 | Comma                      |
| 17-19 | Converging        | 56-59       | Prinner mod       | 97-98       | Passo indietro    | 153     | Prin..                     |
| 19-20 | Comma             | 60-61       | Converging        | 99-102      | Prinner           | 155-156 | Comma                      |
| 20-24 | Composta          | 63-66       | Monte             | 103-106     | Ped ⑤             | 158-164 | Prinner moll               |
| 24-27 | Fonte             | 68-69       | Comma $\varrho^*$ | 106         | Fermata           | 164-166 | Fenaroli                   |
| 28-31 | Monte $\varrho^*$ | 70-71       | Composta          | 107-108     | Prin..            | 167-168 | Semplice                   |
| 32-33 | Comma (Half)      | 72-75       | Composta          | 109-110     | Composta          | 169-171 | Semplice                   |
| 34-37 | Fonte             |             |                   | 111-114     | Ped ⑤             |         |                            |
| 38-39 | Prin..            |             |                   | 114-117     | Monte $\varrho^*$ |         |                            |
| 40-41 | Composta          |             |                   | 118-119     | Comma             |         |                            |
| 41-43 | Coda              |             |                   | 120-123     | Fonte             |         |                            |
|       |                   |             |                   | 124-125     | Prin..            |         |                            |
|       |                   |             |                   | 126-127     | Composta          |         |                            |
|       |                   |             |                   | 128-131     | Cudworth          |         |                            |
|       |                   |             |                   | 131-134     | Cadenza           |         |                            |
|       |                   | <b>takt</b> | <b>ritornel</b>   | <b>takt</b> | <b>ritornel</b>   |         |                            |
|       |                   | 76-78       | Converging        | 135-136     | Ped ⑤             |         |                            |
|       |                   | 78-79       | Comma             | 137-138     | Comma             |         |                            |
|       |                   | 80-81       | Semplice          | 138-139     | Comma             |         |                            |
|       |                   | 81-83       | Coda              | 140-141     | Prin..            |         |                            |
|       |                   |             |                   | 142-143     | Composta          |         |                            |
|       |                   |             |                   | 143-145     | Coda              |         |                            |

Tabulka 8: Struktura árie *Ego cum somo tam similis sim.*



Obrázek 22: Koloraturní prinner árie *Ego cum somo*, t. 99-102.

polovičním závěrem.

Árie exponuje zpěvní hlas též v koloraturách a v držených tónech. Koloratury jsou řešeny několikerým způsobem, rytmicky je sjednocuje mustr tří šestnáctinových not následujících šestnáctinovou pomlku na době. Harmonické tempo klade konstantně jednu změnu na každý jeden takt, což lze vzhledem k jeho průměru v árii pociťovat jako lehké zvolnění, nicméně nejde o zádrž. Koloratura t. 99-102 (obr. 22) se klene nad prinnerovým basem – praxe, kterou můžeme vidět i u Linka.

Držené tóny jsou řešeny vždy týmž způsobem, a sice jako ⑤ nad prodlevou ⑤, ozdobený sestupnými motivy střídavě v houslích a v deších. Z pohledu schémat by se tato prodleva podle mne dala kategorizovat jako případ, který nazývám „dlouhým polovičním závěrem“. Mám za to, že úlohou těchto prodlev je podržení a případně opětovné zdůrazňování dominanty, a že se vždy nacházejí v místě, kde bychom si mohli dobře představit běžný, neprodloužený poloviční závěr, jak z hlediska toho, co mu předchází, tak toho, co následuje.

Dále by i v této árii bylo možno hovořit o různých strukturních prvcích, které činí skladbu v sobě soudržnou a vtiskují jí nějaký charakter, který ji může od různých jiných skladeb odlišovat anebo ji naopak vůči nim klást do blízkosti, a které jsou zároveň nepostižitelné pouhým pozorováním řetězce schémat. Jednou z těchto stránek by zde jistě byl moment motivické provázanosti drobných figurací – například častý spodní střídavý či předpojený chromatický tón nebo šestnáctinová rytmizace příznávkových motivků. Další by se týkala komplexní referenčnosti takřka veškerého užitého materiálu k zásobě motivů udané úvodním ritornelem. Tato referenčnost zde hraje podobně důležitou roli, jako tomu bylo v analyzované árii Hasseho, zatímco u Linka se dá často hovořit spíše jen o jejím náznaku.

## 6 Závěry

Ukázkové analýzy měly sloužit jako názorné ilustrace a doklady závěrů, které zde předkládám a které vyplynuly z rozsáhlejších analýz Linkových sepolker

a dalšího srovnávacího materiálu, – závěrů ohledně toho, na co Gjerdingenova metoda vystačí a na co nikoli, jakož i ohledně problémů, s nimiž se její uplatnění může potýkat. Je na čase tyto závěry ještě jednou přehledně shrnout, s předloženými příklady na paměti, a rovněž nastínit či zopakovat<sup>155</sup> možnosti dalšího rozvíjení a způsobů zužitkování této teorie, které se v průběhu této práce vyjevily.

Některé základní předpoklady Gjerdingenova přístupu se s odstupem jeví jako téměř nevyvratitelné a nepostradatelné předpoklady rozumějícího čtení. Předně, velice účinným momentem Gjerdingenova přístupu je selektivní přístup k tónům melodických linek, který některé tóny (často těžké doby nebo místa rozvodu hlasů) stanovuje jako významnější, a tak z těchto linek umožňuje abstrahovat typizovanou melodii. Tato metoda se mi pro veškerý testovaný repertoár jeví jako nástroj, který bude možno smysluplně uplatnit v drtivé většině případů, včetně těch, kde si nevíme rady s udáním správného schématu. A je to tato metoda, co zakládá možnost vyzorování pravidelně se vyskytujících, na této redukované melodii postavených frází.

Dalším momentem je obrat pozornosti kromě vrchní melodické linky též k lince spodní basové a případně k jejich souběžným událostem, které – mají-li odpovídat fenomenální zkušenosti posluchače – musí korespondovat právě s těmito významnými body.

Teprve třetí krok, v němž si Gjerdingen všímá pravidelných konstelací těchto událostí a na základě svých pozorování sestavuje katalog frází, který má být zpětně definující charakteristikou daného repertoáru, je patrně smysluplné klást jako jeho zásadní vklad.

Gjerdingenem definovaný katalog se zdá být velmi dobrým návrhem a vysokou míru jeho uplatnitelnosti lze považovat až za překvapivou, přihlédneme-li k tomu, že jde o první podnik svého druhu, který neklade nárok na kompletnost. Věřím, že případy, u nichž působí problém některé schéma přisoudit, nejsou principiálními protipříklady k intencím Gjerdingenovy teorie, nýbrž že zmapování dostatečného množství dalších podobných případů umožní badateli či posluchači Gjerdingenův návrh přizpůsobit. V mých analýzách se problémová místa, u nichž se zdá být na škodu snaha vřazovat je do škatulky některého schématu, objevují sice pravidelně, jsou ovšem v jednoznačné menšině ve srovnání s množstvím frází, jež lze na základě uspokojivé zastoupenosti charakteristických znaků určit bez problémů.

Dále, pozorování toho, co které schéma ve skladbě „dělá“, tj. na jakých místech skladby a v jaké konstelaci vůči ostatním schématům a také vůči probíhajícímu tonálnímu plánu se zpravidla vyskytuje, umožňuje činit smysluplná očekávání o jejich sledu, a tak rovněž na tomto smysluplném očekávání

---

<sup>155</sup>Zčásti tak již bylo učiněno v podkapitole 3.4.

založenou analýzu struktury skladby. V případě Linka lze pak těmito pojmy formulovat množství pravidelností. Například, jako odpověď na úvodní schéma se skutečně téměř vždy objevuje prinner. V úvodních ritornelech árie Linek pokaždé krátce vybočuje do dominanty a činí to vždy buď prostřednictvím poloviční kadence, která následuje tónický prinner, nebo prostřednictvím modulujícího prinneru. Další příklady: Linkovy střední díly téměř vždy obsahují jako zhruba třetí frázi monte nebo fonte. Brixi používá indugio před významnějšími kadencemi, zatímco Linek nikdy.

Ve srovnávacích analýzách jsme měli možnost ukázat, že Gjerdingenovo pojmosloví je dobře použitelné též k formulování některých konkrétních rozdílů hudební řeči porovnávaných repertoárů. Mohly tak být vyřčeny komentáře hodnotící zastoupenost nebo rozmanitost schémat v těchto repertoárech.

V představě eruovanějšího pojetí takových srovnání se mi jeví jedna z možných cest dalšího zužitkování Gjerdingenovy metody: Pokud by se podařilo nalézt schůdný způsob, jak sjednotit formu záznamu analýz tak, aby byla jejich data čitelná pro počítačový program, bylo by lze generovat z těchto analýz například statistické profily zastoupenosti různých schémat v určitém repertoáru nebo profily určitého schématu ohledně toho, jak často se vyskytuje na kterých místech skladby, a podobně.

Výhodou pozorování úloh, které jsou schémata ve skladbě schopná „zastat“, je dále univerzálnost těchto vhodných rolí, bez ohledu na formu skladby ve velkém. Například, kdekoliv se má udát vybočení do dominantní tóniny, ať symfonii, árii či sboru, můžeme s velkou pravděpodobností očekávat uplatnění prinneru s poloviční kadencí nebo prinneru modulujícího.

Při užívání Gjerdingenovy metody se přirozeně ukazuje, že čtení pomocí ní zdaleka nemusí skladbu vyčerpávat. Může ji nicméně pravděpodobně tím více vyčerpávat, čím je tato „schématictější“ – nyní ve starém, negjerdinovském a obvykle poněkud pejorativním smyslu, který se tu ovšem snoubí s gjerdingenovským nehodnotícím. A čím méně je skladba vybavena dalšími strukturujícími a její významy zakládajícími prvky, tím silněji se potřeba právě takové metody ohlašuje – metody, která typizuje konvenční fráze a na jejich konvenční sestavení poukazuje jako na možný základ, skrze nějž je skladba i čitelná. Naproti tomu čím více jsou v kompozici využity další svébytné strukturující momenty – v našem případě to byla práce s textem a tématicko-motivická práce – tím spíše bude analýza prizmatem schémat sama o sobě nedostačující. Východiskem, které se nabízí a které jsem formuloval v kritické podkapitole ke Gjerdingenově teorii, je návrh integrovat Gjerdingenovu metodu do množiny dalších analytických přístupů tak, aby se zaměření těchto přístupů a jejich specificky zaměřené výpovědi v syntéze vzájemně obohacovaly.



## 7 Bibliografie

### Bibliografie

- Alexandr BUCHNER. *Hudební sbírka Emiliána Troldy*. Sborník Národního musea v Praze. Sv. VIII-A. Praha: Národní museum v Praze, 1954.
- Jarmil BURGHAEUSER, ed. *Staré české fanfáry*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966.
- Carl DAHLHAUS. „Galanter Stil und freier Satz“. In: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*. Ed. Carl Dahlhaus. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Sv. Bd. 5. Laaber: Laaber, 1985, s. 24–32.
- „Galant“. In: *Le Trésor de la Langue Française informatisé*. URL: [atilf.atilf.fr](http://atilf.atilf.fr).
- Robert GJERDINGEN. *Music in the Galant Style*. Oxford: University Press, 2007.
- Daniel HEARTZ. „Galant“. In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. 2. vyd. Sv. 9. Oxford et alii: Oxford University Press, 2001, s. 430–431.
- *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720–1780*. New York: Norton, 2003.
- Vladimír HELFERT. *Hudba na jaroměřickém zámku. František Míča 1696–1745*. Rozpravy České akademie věd a umění. V Praze: Nákladem České akademie věd a umění, 1924, s. 379.
- Jana LABUDOVÁ. „Oratorium pro die sacro parasceves F. X. Brixho“. Ved. práce Marc Niubò. Dipl. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2015.
- Leonard B. MEYER a Burton S. ROSNER. „Melodic Processes and the Perception of Music“. In: *The Psychology of Music*. Ed. Diana Deutsch. New York: Academic Press, 1982, s. 317–41.
- William S. NEWMAN. *The Sonata in the Classic Era. The Second Volume of A History of the Sonata Idea*. 2. vyd. New York: The Norton Library, 1972.
- Wilhelm SEIDEL. „Galanter Stil“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Ed. Ludwig Finscher. Kassel et alii: Bärenreiter, 1995, sl. 983–990.
- Eva TOMANDLOVÁ. „Horčíčkův seznam hudebnin z pozůstalosti bakovského učitele Aug. Fibigera“. In: *Miscellanea musicologica* V. svazek (1958), s. 7–131.
- „Sepolkra Jiřího Ignáce Linky“. Dipl. 1959.
- James WEBSTER. „The Eighteenth Century As a Music-historical Period?“. In: *Eighteenth-Century Music* 1.1 (břez. 2004), s. 47–60.