

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Modlitba Ave Maria a její zhudebnění pro pěvecký sbor v průběhu staletí

Prayer Ave Maria and its Musical Settings for Choir in the Course of

Centuries

Klára Burešová

Vedoucí práce: PhDr. Leona Stříteská, Ph.D.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: B ČJ-HV

Rok odevzdání: 2017

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Modlitba Ave Maria a její zhudebnění pro sbor v průběhu staletí vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že elektronická verze bakalářské práce je totožná s její tištěnou podobou a že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 10. 7. 2017

.....

Klára Burešová

Poděkování:

Ráda bych touto cestou poděkovala PhDr. Leoně Salákové, Ph.D. za její trpělivost a cenné rady. Děkuji svému partnerovi Tomáši Dubskému za pevné nervy a nepřetržitou podporu. A velice děkuji své rodině.

ANOTACE

Tato práce se bude zabývat mariánskou modlitbou Ave Maria. Část práce bude věnována rozboru samotného textu, ale především bude zaměřena na jednotlivá zhudebnění Ave Maria v průběhu staletí počínaje renesancí a konče 20. stoletím. Každé zhudebnění bude podrobeno analýze a na závěr dojde k jejich vzájemnému porovnání.

KLÍČOVÁ SLOVA

Ave Maria, moteto, analýza, mariánská modlitba, duchovní hudba

ANNOTATION

This thesis will deal with the Marian prayer Ave Maria. One part of the thesis will be devoted to the analysis of the text itself, but the primary focus will be on the individual musical settings of Ave Maria in the course of centuries from the Renaissance to the 20th century. Each musical setting will be analysed and their final comparison will be offered.

KEYWORDS

Ave Maria, motetus, analysis, the Marian prayer, sacred music

Obsah

Úvod	7
1 Rozlišení pojmů liturgická a duchovní hudba	8
1.1 Liturgická hudba	8
1.1.1 Liturgie	9
1.2 Duchovní hudba	11
2 Modlitba Ave Maria	12
2.1 Historický vývoj textu modlitby	12
2.2 Rozbor textu Ave Maria	15
2.2.1 Zdravas Maria (Buď zdráva)	15
2.2.2 Milostiplná	15
2.2.3 Pán s tebou	16
2.2.4 Požehnaná jsi mezi ženami	16
2.2.5 A požehnaný plod života tvého	16
2.2.6 Svatá Maria	16
2.2.7 Matko Boží	17
2.2.8 Pros za nás hříšné	17
2.2.9 Nyní i v hodinu smrti naší	17
2.2.10 Amen	17
3 Moteto	18
4 Ave Maria v renesanci	20
4.1 Josquin Desprez (asi 1450–1521)	22
4.1.1 Ave Maria ... Virgo serena	23
4.2 Jacques Arcadelt (asi 1507–1568)	24
4.2.1 Ave Maria	25
4.3 Tomás Luis de Victoria (1548–1611)	26
4.3.1 Ave Maria a 8 voci	26
5 Ave Maria v baroku	28
5.1 Claudio Monteverdi (1567–1643)	29
5.1.1 Ave Maria	30
5.2 Johann Joseph Fux (1660–1741)	31
5.2.1 Ave Maria	32
6 Ave Maria v klasicismu	33
6.1 Giovanni Battista Casali (asi 1715–1792)	33
6.1.1 Ave Maria	34

7	Ave Maria v romantismu	35
7.1	Ferenc Liszt (1811–1886)	36
7.1.1	Ave Maria II	36
7.2	Giuseppe Verdi (1813–1901).....	37
7.2.1	Ave Maria	38
7.3	Anton Bruckner (1824–1896)	38
7.3.1	Ave Maria	39
8	Ave Maria ve 20. století	40
8.1	Igor Fjodorovič Stravinskij (1882–1971)	40
8.1.1	Ave Maria	41
8.2	Auguste Descarries (1896–1958).....	41
8.2.1	Ave Maria	42
8.3	Fabio Fresi (1979).....	42
8.3.1	Ave Maria	42
9	Porovnání jednotlivých zhudebnění	44
	Závěr.....	45
	Seznam použitých informačních zdrojů	46
	Přílohy	

Úvod

S liturgickou a duchovní hudbou se setkávám již od dětství, kdy jsem chodila s rodiči na mši do kostela a zpívala ve sboru, kde občas došlo také na nastudování duchovní skladby. Takto jsem postupně poznávala hloubku těchto děl a začala se o duchovní hudbu více zajímat. Z tohoto důvodu mi tedy přišlo zajímavé zaměřit se na jeden konkrétní text, který mnozí skladatelé považovali za vhodný ke zhudebnění, a pokusit se nalézt informaci o existenci nějakých zákonitostí platících přes několik staletí.

Hlavním cílem mé bakalářské práce bylo pomocí analýzy jednotlivých zhudebnění dojít k závěru, zda se skladatelé ve své kompoziční práci drží určitého schématu zhudebnění modlitby Ave Maria, zda některé úryvky textu zhudebnějí podobným způsobem, přestože vychází z principů různých uměleckých směrů a zda se shodují v užití specifické hudební formy. Součástí bakalářské práce je vlastní CD s nahrávkami jednotlivých zhudebnění Ave Maria.

Na závěr naznačuji strukturu celé práce:

V první části práce se budu zabývat osvětlením základních pojmů jako je liturgie, liturgická hudba a duchovní hudba. Základními informačními zdroji bude text papeže Pia X. (*Motu proprio Pia X. o posvátné hudbě*) a dva texty II. vatikánského koncilu (Konstituce o posvátné liturgii *Sacrosanctum concilium* a instrukce o hudbě v posvátné liturgii *Musicam Sacram*). Dále se budu podrobně zabývat vývojem a rozбором jednotlivých částí modlitby Ave Maria. Jako základní literatura bude využita kniha *Ave Maria: vznik a vývoj nejznámější mariánské modlitby* od E. J. Hecka.

Druhá část práce bude věnována rozboru jednotlivých děl v průběhu staletí, přičemž důraz bude kladen na analýzu z hlediska textu. Na závěr dojde k vzájemnému porovnání všech zhudebnění. U období s větším počtem zhudebnění modlitby Ave Maria budou vybrána ta, která jsou považována za významnější.

1 Rozlišení pojmů liturgická a duchovní hudba

1.1 Liturgická hudba

Jak je zřejmé z našich dějin, náboženský kult byl všude a vždy spojován s hudbou. Ať jde o staré pohany, budhisty či vyznavače islámu, náboženské projevy byly a budou doprovázeny hudebním uměním. Toto spojení je velmi přirozené, není tedy divu, že se s tímto jevem setkáváme u všech národů a všech kultur. Již ve Starém Zákoně Bůh přikázal spojovat liturgii s hudbou. Je možné poukázat především na žalmy napsané pro vokální interpretaci, kterých se nejhojněji užívalo k liturgickým úkonům. V Bibli se objevují také chvalozpěvy (Magnificat, Benedictus aj.), které jsou stále velmi oblíbené.

Východní i západní křesťanská liturgie se sjednocuje v myšlence používání zpěvu k oslavě Boha, ani jedna z nich zpěv nezamítá, ba naopak přímo přikazují doprovázet některé liturgické úkony zpěvem. Katolická církev vždy spojovala liturgii se zpěvem a hudbou.

Vyjádření II. vatikánského koncilu k používání hudby při liturgických obřadech je možné dohledat v celé jedné kapitole Konstituce o posvátné liturgii (Sacrosanctum Concilium) z roku 1963. Teze z této kapitoly byly později specifikovány v instrukci *Musicam Sacram* vydané roku 1967 Radou pro provádění liturgické konstituce. V instrukci je nejvíce rozvinutá především kapitola věnovaná liturgické a církevní hudbě.

Oba výše zmíněné zdroje vychází především z dokumentu *Motu proprio* od papeže Pia X.¹ Zde je posvátná hudba chápána „*jakožto nedílná (integrální) část slavné liturgie má s ní společný všeobecný cíl, totiž slávu Boží a posvěcení i vzdělání věřících*“² Dále Pius X. stanovuje tři zásady, které musí liturgická hudba splňovat, neboť jsou to též zásady samotné liturgie. Hovoří především o posvátnosti, správnosti forem a všeobecnosti.

Instrukce *Musicam Sacram* se tímto výrokiem podrobněji zabývá a více ho rozvíjí. Daný liturgický úkon je vznešenější, pokud je produkován prostřednictvím zpěvu, neboť „*touto formou se stává modlitba výraznější a zřejměji se zjevuje tajemství posvátné liturgie a její vlastní hierarchický a společenský ráz.*“³

¹ Pius X. byl 257. papežem katolické církve a to od 4. srpna 1903 až do své smrti 20. srpna roku 1914

² *Motu proprio* Pia X. o posvátné hudbě. *Společnost pro duchovní hudbu* [Online]. [cit. 2017-03-12]. Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_htm/archiv/mo_pro.htm

³ *Musicam Sacram*. *Společnost pro duchovní hudbu* [Online]. [cit. 2017-03-12]. Článek 5. Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_htm/archiv/mus-sac.htm

Z obou dokumentů vyplývá skutečnost, že *liturgická hudba* byla a stále je vlastní součástí liturgie. Platí pro ni tedy stejné zásady jako pro liturgii samotnou.

Pokud jde o druhy liturgické hudby, považuje Pius X. gregoriánský chorál⁴ za formu, jež splňuje veškeré výše zmíněné vlastnosti liturgické hudby a lze tedy na základě této skutečnosti stanovit všeobecný zákon konstatující, že „*chrámová skladba je tím posvátnější a liturgičtější, čím více se blíží svým rytmem, svou inspirací a svou lahodou gregoriánské melodii, a tím méně je hodna chrámu, čím více se vzdaluje od tohoto nejvyššího vzoru*“.⁵ Kromě gregoriánského chorálu je nositelkou uvedených vlastností také klasická polyfonie ve svém nejvyšším stupni. Do kostela je připouštěna i moderní hudba, ale pouze za předpokladu, že „*vytváří skladby takové hodnoty, rozvahy a vážnosti, že nikterak nejsou nedůstojné liturgických úkonů*“ a „*musí se přihlížet k tomu, aby neobsahovaly nic světského, nepřipomínaly divadelní motivy a nebyly vytvořeny na způsob světských kusů ani ve svých vnějších formách*“ (čl.5). V Konstituci o posvátné liturgii Sacrosanctum Concilium platí pro druhy liturgické hudby stejná pravidla, přičemž dílo musí odpovídat duchu daných liturgických úkonů.

Z hudebních nástrojů mají nejvýznamnější postavení varhany, které bývají upřednostňovány, ale povolené jsou i jiné nástroje, pokud se hodí k bohoslužbě a dají se pro ni přizpůsobit.

V Motu proprio je akceptovatelným jazykem pro vykonání liturgické hudby pouze latina (MP čl. 9), ovšem v Sacrosanctum Concilium dochází ke změně. Užívání latinského jazyka zůstává zachováno, avšak příslušná autorita daného území může rozhodnout o tom, zda je možné užívat národního jazyka a v jaké míře (SC 36 § 2).

Liturgická hudba má mít náboženský charakter vyjadřující základní poslání liturgie (zhudebněné liturgické texty). K neznámějším druhům této hudby se běžně řadí veškeré zpívané části mše, litanie a taktéž zpívané hymny a žalmy z denní modlitby církve.

1.1.1 Liturgie

Slovo *liturgie* vzniklo spojením dvou řeckých slov a to konkrétně slova *leitōn* = veřejný (*laos* = lid) se slovem *ergon* = čin, práce, dílo. Při volném překladu by se dalo hovořit

⁴ Soubor jednohlasých zpěvů sloužících k liturgickým účelům. Podnět k jejich sjednocení i název pochází od papeže Gregora (Řehoře) Velikého.

⁵ Motu proprio Pia X. o posvátné hudbě. *Společnost pro duchovní hudbu* [Online]. [cit. 2017-03-12]. Článek 3. Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_htm/archiv/mo_pro.htm

o liturgii jako o „*veřejné práci či díle*“. Ve Starém Zákoně se liturgie slavila v Šalomounově chrámě, obřad vykonávali lévijci⁶, kněží a velekněz a po celou dobu byl přítomen lid. Vše se řídilo obřadní knihou *Leviticus*⁷. Od roku 70 př. Kr. se liturgie odehrává v synagogách (četba, zpěv žalmů, modlitby...) a další probíhá doma (sabat, velikonoční svátky...). Protože se mezi prvními křesťanskými společenstvími nacházelo mnoho židů obrácených na křesťanskou víru, dochází k obohacení křesťanské liturgie o některé prvky z liturgie synagogální (lámání chleba, nové chvalozpěvy...). Téměř čtyři století neexistovala jednotná liturgická kniha, zvyky krajů byly tedy různé. Později se ustanovila pevná pravidla jako například pořadí mluveného slova, gestikulace a kompletně celý průběh liturgie. Čtení z biblických textů je součástí každé křesťanské liturgie. V západní církvi se tohoto termínu užívá až od 16. století, a to ponejprv pouze pro mši a až od 19. století pro veškeré bohoslužby.

Současná forma římskokatolické liturgie vychází především z liturgického uspořádání daného Piem V. a Klementem III., avšak od Pia X. (*Motu Proprio Tra le sollecitudini* z roku 1903) jsou prováděny důležité reformy. Samotný způsob, jakým se v dnešní době nahlíží na pojem liturgie, vychází především z usnesení, ke kterému došlo během II. vatikánského koncilu (1962–1965). Jeho vyjádření k této problematice lze dohledat v Konstituci o posvátné liturgii *Sacrosanctum Concilium*⁸. Liturgie zde „*denně přetvořuje ty, kdo jsou uvnitř církve, ve svatý chrám v Pánu*“ (čl. 2) a „*je také veřejná bohoocta, kterou koná tajemné tělo Ježíše Krista*“ (čl. 7) a proto „*je liturgie vrchol, k němuž směřuje činnost církve, a zároveň zdroj, z něhož vyvěrá veškerá její síla*“ (čl. 10). Z těchto tvrzení lze vyvodit, že liturgie hrála pro církve velmi významnou roli.

Jiří Vyskočil pojem definuje jako „*souhrn obřadů a náboženských úkonů, kterými církve vykonává své kněžské povolání, a to mši, udílením svátostí a modlitbami církevních hodinek. Bohoslužby se během času v různých krajinách různě vyvíjely, proto se rozeznává I. východní a západní.*“⁹. Ve Slovníku biblické kultury je za liturgii považováno „*vše, čím společenství věřících vyjadřuje před Bohem svoji víru: gesta, slova, rituály.*“¹⁰

⁶ Příslušníci kmene Levi (jeden z kmenů Izraelského národa)

⁷ Třetí kniha Mojžíšova

⁸ Konstituce o posvátné liturgii: *Sacrosanctum Concilium*. *Společnost pro duchovní hudbu* [Online]. [cit. 2017-03-05]. Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_html/archiv/ssc.htm

⁹ VYSKOČIL, Jiří. *Stručný slovník duchovní hudby*. Čelákovice: Městské muzeum, 1991, s. 95

¹⁰ FOUILLOUX, Danielle. *Slovník biblické kultury*. Přeložil Jan BINDER. Praha: EWA Edition, 1992. ISBN 2-204-04028-2, s. 126

Dalo by se tedy shrnout, že liturgie je obřad, jehož prostřednictvím lid komunikuje s Bohem a vzdává mu tím úctu. Českým ekvivalentem ke slovu liturgie je bohoslužba. Z tohoto slova plně vyplývá význam slova (jednání Boha vůči nám či naše služba Bohu). Ve mši jsou spojeny dvě bohoslužby - bohoslužba slova a bohoslužba oběti (slavnost eucharistie). Pojem liturgie se užívá v křesťanských církvích a každá z nich má svou podobu.

1.2 Duchovní hudba

Pod přídavným jménem *duchovní* lze nalézt několik významů, například „vztahující se k duchu“, ale i „náboženský“ či „církevní“. Výraz duchovní hudba se „užívá zpravidla tam, kde jde právě o zdůraznění náboženské obsahovosti hudebních projevů“¹¹. Nejběžnější je užití adjektiva *duchovní* v určitých ustálených spojeních názvů jednotlivých hudebních forem (duchovní písně, duchovní hry).

Z výše uvedených informací vyplývá, že není snadné přímo definovat pojem *duchovní hudba*, neboť různá chápání daného pojmu jsou značně obsáhlá, což je dáno především samotnou mnohovýznamovostí přídavného jména *duchovní*. Duchovní hudbou tedy může být hudba čistě liturgická, rituální, hudba obsahující biblické (duchovní) texty, hudba určená k meditaci či, v případě instrumentální tvorby, i hudba s náboženským tématem (myšlenkou). V tom nejextrémnějším případě by šlo pojem vyložit i takovým způsobem, který by definoval duchovní hudbu jako kteroukoliv hudbu, protože jejím cílem je povznést ducha.

Z předchozího odstavce lze usoudit, že při snaze zcela vystihnout plný obsah slova, by docházelo ke komplikacím ohledně významu slova. Ovšem je možné konstatovat, že pojem *duchovní hudba* je obsahově nadřazen pojmům *církevní* a *liturgická hudba* a rozhodně není záležitostí čistě křesťanského prostředí.

V této práci je pojem *duchovní hudba* chápán jako hudba taková, za jejíž základní stavební prvek je považován náboženský obsah a jeho poselství, které je dané především skladatelským výběrem textu, či alespoň námětu vhodnému ke zhudebnění.

¹¹ VYSLOUŽIL, Jiří a Jiří FUKAČ, ed. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997. ISBN 80-7058-462-9.

2 Modlitba Ave Maria

2.1 Historický vývoj textu modlitby

Modlitba Ave Maria je významnou součástí liturgie (bohoslužby), patří ke chvalozpěvu a je založena na novozákonním textu. Její původ lze dohledat v Písmu svatém, konkrétně v jednotlivých slovech Alžběty a anděla. Alžbětino jméno lze nalézt v Lukášově evangeliu. Zde je Alžběta jednou z dcer Áronových a manželkou kněze Zachariáše. Přestože je jejich společné živobytí popisováno jako bezúhonné a dle Božích přikázání, neměli potomka, neboť byla Alžběta neplodná a oba již byli v pokročilém věku. Jednoho dne se Zachariášovi zjevil Hospodinův anděl, který mu řekl: „*Neboj se, Zachariáši! Tvá prosba byla vyslyšena. Tvá manželka Alžběta ti porodí syna a dáš mu jméno Jan.*“¹² Alžběta zanedlouho poté počala. Když byla v šestém měsíci, poslal Bůh anděla Gabriela, aby zvěstoval Marii o početí Ježíše Krista. V těchto dnech se Marie vydala do města Judova, do hor. Vešla do domu Zachariášova a pozdravila Alžbětu. „*Když Alžběta uslyšela Mariin pozdrav, pohnulo se dítě v jejím těle; byla naplněna Duchem svatým a zvolala velikým hlasem: ,Požehnaná jsi nade všechny ženy a požehnaný plod tvého těla.*“¹³ Alžběta je označena za Mariinu příbuznou, avšak jejich příbuzenský vztah není blíže specifikován.

Důležitá část Alžbětiných slov pro modlitbu zní: „*Požehnaná jsi nade všechny ženy a požehnaný plod tvého těla.*“¹⁴ A andělova: „*Přistoupil k ní a řekl: ,Bud' zdráva, milosti zahrnutá, Pán s tebou.*“¹⁵ Od dob raně křesťanských spisovatelů až po dobu středověkých teologů byla slova vykládána jednotlivě. Ke spojení první části Alžbětina chvalozpěvu a andělského pozdravu dochází záhy v řecký rukopisech a latinských překladech novozákonního textu. Nejranější propojení těchto dvou částí lze nalézt v Jakubově liturgii¹⁶ (řecké) pocházející z přelomu 4. a 5. století.

Významnou událostí ovlivňující další vývoj modlitby „Zdravas“ byla slavnost Zvěstování Páně. Ta je od 6. století doložena v mnoha východních církvích a stanovena na 25. března. Ve zpěvu zde dochází ke spojení andělova pozdravu s Alžbětíným chvalozpěvem při přípravě darů, v offertoriu. Latinská liturgie po přijetí slavnosti převzala i Ave Maria a jako

¹² Lk 1,13

¹³ Lk 1,41- 42

¹⁴ Lk 1,41

¹⁵ Lk 1,28

¹⁶ Liturgie svatého apoštola Jakuba běžně konaná v pravoslavné církvi.

offertorium ho od 7. století provozovala v latině. Zpívalo se patrně nejdříve v místě konání slavnosti, v Santa Maria Maggiore, což je nejstarší mariánský chrám v Římě.

Mezi 8. a 9. stoletím se k dosavadní podobě modlitby připojuje i Mariino jméno. Díky spojení jména s pozdravem se od té doby dává modlitbě běžný název „Ave Maria“, tj. „Zdravas Maria“. Latinský text od té doby zní: Ave Maria gratia plena Dominus tecum benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui. Zhruba 700 let po prvním záznamu dvou Lukášových veršů zaujala Ave Maria, v této textové podobě, své původní místo v liturgii latinského Západu a dle dvou začátečních slov nese i svůj název - Ave Maria jakožto mariánská modlitba. Než modlitba na Západě dospěla do dnešní podoby a získala své dosavadní postavení v církvi, uplynulo dalších 700 let.

Ke konci 10. století Maria vstupuje a stává se součástí modlitby mariánských hodin. Podporoval ji především benediktin Petr Damiani (1007–1072), zakladatel reformy, v níž pokračovaly nové řady vznikající ve 12. století. V 11. století se začíná objevovat velký počet svědectví o skutečnosti, že se lidé modlí Ave Maria i v soukromí a několikrát modlitbu opakují. Ze 12. století pochází zpráva o Aybertovi v Hennegau. Aybert byl mnich a poustevník, který „ve dne stokrát poklekal a padesátkrát se vrhal na zem a při tom se modlil Ave Maria“ a taktéž „měl ve zvyku dodržovat v noci tři modlitební doby za zemřelé, kdy kromě tří čtení v každé z nich zpíval padesát žalmů“¹⁷. Díky této vazbě na žaltář získala Ave Maria totéž postavení jako Otče náš. Tím se modlili při pokání obyčejní lidé, kteří neuměli latinsky. Jako Otče náš, tak i Ave Maria bylo poté odpočítáváno na modlitebních šňůrách, čímž byl zapříčiněn pozdější vývoj růžence z otčenášových provázků.

Od 13. století lze o vztahu mezi Zdravas Maria a Otče náš s jistotou říci, že obě modlitby byly úzce propojené a v soukromých modlitbách obyčejných lidí tvořily jednotu.

Přidání jména Maria vychází z biblického kontextu výslovně uvádějícího jméno Panny a jejího snoubence Josefa: „*Když byla Alžběta v šestém měsíci, byl anděl Gabriel poslán od Boha do galilejského města, které se jmenuje Nazaret, k panně zasnoubené muži jménem Josef, z rodu Davidova; jméno té panny bylo Maria.*“¹⁸ Vzhledem ke skutečnosti, že se samy novozákonní verše oddělily z evangelia a vytvořily samostatnou liturgickou modlitbu, bylo nutné Pannu výslovně jmenovat a oslovení posléze připojit po andělovu

¹⁷ HECK, Erich Johannes. *Ave Maria: [vznik a vývoj nejznámější mariánské modlitby]*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2003. ISBN 80-7192-826-7, s. 15

¹⁸ Lk 1,26-27

pozdravu. Kolem roku 400 se tímto způsobem zařadilo jméno Maria do modlitby v liturgii etiopských jakobitů a později, od 7. století, přešlo i do latinského podání Ave Maria. Od té doby patří jméno k pozdravu zcela samozřejmě. Proto je do něj běžně vkládáno i v básnických dílech či hymnech.

Mnohem později dochází i k připojení jména Ježíš, které je, stejně jako jméno Maria, vzato z Lukášova evangelia: „*Hle, počneš, porodíš syna a dáš mu jméno Ježíš.*“¹⁹ K přidání dochází z náboženských důvodů, neboť v raném středověku rostla tendence ke zbožnosti orientované na Ježíše. V této době bylo do modlitby Ave Maria vloženo jméno Ježíš. Nejstarší svědectví o této skutečnosti pochází od dominikána Tomáše z Cantimpré (1201–1236 nebo 1270–1272).

Lze tedy konstatovat, že v pozdním středověku 14. - 15. století existuje znění Lukášových veršů ze stejnojmenného evangelia obohacené o jména Maria a Ježíš přesně v tomto pořadí. Tento proces obohacování biblických veršů o již zmíněná jména prochází celými staletími.

Slovo amen, znamenající v překladu „staň se“, je všeobecně považováno za znak konce modlitby, bylo tedy zapotřebí, aby nechybělo ani zde. Připojení amen k Ave Maria se traduje velmi pozdě, přestože v raně křesťanských i jiných církevních zvyklostech bylo běžné přidávat k modlitbám amen. Teprve v době, kdy se stalo běžné připojení jména Ježíš k Alžbětině chvalo zpěvu na požehnaný plod, začíná se vkládat i amen. O kratším zakončení znějícím „Ježíš. Amen“ existuje doklad ze 14. století v Anglii, avšak v té době se již dávno prosadila delší forma „Ježíš Kristus. Amen.“ Amen neuzavírá pouze modlitbu, ale je také zakončením vývoje Ave Maria, který trval několik staletí.

Historický vývoj mariánské modlitby Ave Maria byl ukončen až v pozdním středověku a svou dnešní podobu modlitba získala po Tridentském koncilu (1545-1563). Dále je Ave Maria považována za pravou a stěžejní mariánskou modlitbu, přestože nejstarší modlitbou k Marii není Ave Maria, nýbrž modlitba „Pod ochranou tvou“ pocházející z konce 3. století.

Rozhodujícím momentem pro existenci nynější textové podoby Ave Maria se stalo její přijetí do Římského breviáře²⁰ papeže Pia V. roku 1568. Tím byl latinskému textu dán pevný řád, který byl směrodatný pro překlady do národních jazyků. Skrze katechismy

¹⁹ Lk 1,31

²⁰ Liturgická kniha, která je vlastní Západní liturgii, a obsahuje veškeré texty potřebné k uskutečnění denní modlitby církve.

svatého Petra Kanisia (1521–1597) se závazná forma Ave Maria rozšířila do zemí německého jazyka. Vyskytovala se taktéž mírně pozměněná znění a dochovala se až do našeho století.

2.2 Rozbor textu Ave Maria

Před samotným rozbořem jednotlivých částí a slov modlitby je nutné uvést její plné znění v českém a latinském jazyce, neboť se o něj bude z velké části opírat analýza jednotlivých děl.

Zdrávas Maria,	Ave Maria,
milostiplná,	gratia plena,
Pán s tebou;	Dominus tecum.
požehnaná ty mezi ženami	Benedicta tu in mulieribus,
a požehnaný plod života tvého,	et benedictus fructus ventris tui,
Ježíš.	Jesus.
Svatá Maria,	Sancta Maria,
Matko Boží,	Mater Dei,
pros za nás hříšné,	ora pro nobis peccatoribus,
nyň i v hodinu smrti naší.	nunc et in hora mortis nostrae.
Amen.	Amen.

2.2.1 Zdrávas Maria (Bud' zdráva)

První slovo znějící v řečtině „chaire - raduj se“ významově přesahuje znění v latině „ave - bud' zdráva“. Jásavé „chaire“ upomíná na slova podobně znějící jako je například „charis“ znamenající přízeň, blahovůli, dík. A právě v tomto radostném zvolání je již plně obsažena samotná příčina radosti - příchod Mesiáše, jehož matkou se stane Maria. Proces připojení jména Maria do modlitby byl popsán výše.

2.2.2 Milostiplná

Druhé slovo znějící v řečtině kacharitómené je odvozené od slova charitó znamenající zahrnout milostí a ve tvaru přičestí trpného překládané jako omilostněná. Celá věta anděla

znějící: „*Neboť jsi našla milost u Boha.*“²¹ Maria se tedy dostává milosti a je zároveň milostí obdarována.

2.2.3 Pán s tebou

Pán s tebou je požehnání, které bylo připojeno k pozdravu na počátku modlitby. Toto požehnání „*zaslibuje společenství s Bohem a jeho ochranu*“.²² S příklonem ke tradičnímu vnímání požehnání nešlo pouze o přání, aby byl Pán s ní, nýbrž že Bůh sám je uprostřed Marie.

2.2.4 Požehnaná jsi mezi ženami

Tato část modlitby popisuje setkání Marie s její příbuznou Alžbětou, konkrétně jeho část obsahující Alžbětin specifický pozdrav určený Marii. Ten začíná požehnáním, které vyzvedá Marii mezi všemi ženami, protože ona „*dává Božímu požehnání v prostoru a času své tělo a svou krev.*“²³ Samotné slovo „požehnat“ ve smyslu „blahoslavit“ zastává v Bibli podstatné místo. Marie je tedy požehnaná a mezi všemi ženami nejpožehnanější.

2.2.5 A požehnaný plod života tvého

Pozdrav Marii ještě jednou opakuje v podobě - a požehnaný plod života tvého. Požehnání nyní směřuje i k Mariině mateřství, neboť v sobě nese Ježíše Krista a „*on jediný je spása, požehnání.*“²⁴ O jméně Ježíš, které následuje po požehnání, již bylo pojednáno výše.

2.2.6 Svatá Maria

Slovo „svatá“ nacházející se v oslovení třetí části Ave Maria v sobě zahrnuje význam výrazu „milostiplná“ v andělově pozdravu a „požehnaná“ v Alžbětině chvalozpěvu. Spojením těchto dvou výrazů vzniká „povýšení“ ve slovo „svatá“ a tím „*se mívá a poukazuje na to, co především a výlučně náleží Bohu.*“²⁵

²¹ Lk 1,30

²² HECK, Erich Johannes. *Ave Maria: [vznik a vývoj nejznámější mariánské modlitby]*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2003. ISBN 80-7192-826-7, s. 46

²³ HECK, Erich Johannes. *Ave Maria: [vznik a vývoj nejznámější mariánské modlitby]*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2003. ISBN 80-7192-826-7, s. 57

²⁴ Tamtéž, s. 60

²⁵ Tamtéž, s. 70

2.2.7 Matko Boží

Druhé oslovení ve třetí části modlitby má funkci nejstručnějšího shrnutí andělova poselství, které zkráceně zní: „*Počneš a porodíš syna*“²⁶ a „*dítě bude nazváno svaté, Syn Boží*“.²⁷ V pozdravu Matko Boží se skrývá Mariino povolání - být matkou spasitele.

2.2.8 Pros za nás hříšné

Po obou osloveních následuje samotná prosba. Po Mariině uctivém oslovení žádají ti, kteří se modlí, „*o přímlovu a zároveň vymezují své vlastní postavení, totiž že jsou hříšníky*“.²⁸ Stejně jako modlitba náleží k základním projevům zbožnosti tak také prosba je její součástí. Myšlenkově jsou oba výrazy úzce propojeny.

2.2.9 Nyní i v hodinu smrti naší

Ve třetí části Ave Maria se objevuje přímlova, o níž se lidé k Marii modlí. V přímlově je zahrnut celý lidský život od chvíle právě probíhající, která je vyjádřena prostřednictvím slova „nyní“, až do samotného konce obsaženého dvěma substantivy „hodina“ a „smrt“. Tyto výrazy spolu ve spojení vyjadřují definitivní uzavření celé etapy lidského života. Člověk takto Marii žádá o přímlovu v důvěře, že „*její přímlova bude zjevně silnější, vroucnější a účinnější, než dokáže být vlastní prosba*“.²⁹

2.2.10 Amen

Slovo amen všeobecně patří k zakončení modliteb soukromých i k modlitbám liturgické zbožnosti. Objevuje se v liturgických úkonech a provází celé konání mše svaté. Prostřednictvím tohoto slova se dá přivítat novorozené dítě a také se s ní doprovází umírající. Při přijímání eucharistie vyjadřuje komunikant svou víru v tělo Ježíše Krista. „*Amen samo je nejkratší a všeobsáhlou modlitbou*“ a zároveň „*v něm je obsaženo vše co bylo Marii za jejího života řečeno a v ní způsobeno*“.³⁰

²⁶ Lk 1,31

²⁷ Lk 1,35

²⁸ HECK, Erich Johannes. *Ave Maria: [vznik a vývoj nejznámější mariánské modlitby]*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2003. ISBN 80-7192-826-7, s. 80

²⁹ Tamtéž, s. 97

³⁰ Tamtéž, s. 97

3 Moteto

Moteto či motet je vícehlasá hudební forma komponovaná od konce 12. století až po současnost. Slovo může mít původ buď v latinském "movere" - hýbat se, nebo ve starofrancouzském "mot" - slovo, výrok. Tato forma má dlouhý historický vývoj proměnlivý na základě změny uměleckého slohu. Od druhé poloviny 15. století se moteto ustaluje jako několikadílná forma komponovaná většinou imitační technikou, přičemž veškeré změny probíhají v rámci jedné věty. Jde tedy o formu s vnitřním členění.

Za předchůdce moteta je považováno organum, které se poprvé objevuje na přelomu 12. a 13. století, konkrétně v Notredamské škole³¹.

Ve 13. století, období Ars antiqua³², je za motet považována nevelká skladba, jejíž nejspodnější hlas - cantus firmus³³ (tenor) opakovaně cituje úryvek gregoriánského chorálu a bývá často hraný na nástroj v delších rytmických hodnotách. Druhý hlas (duplum) má živější rytmus, třetí hlas (triplum) má rytmické hodnoty nejpohyblivější. Oba vrchní hlasy rozšiřují původní text gregoriánského chorálu o svůj vlastní komentář. Někdy se komentáře jednotlivých hlasů liší jazykem (latina - francouzština).

Ve 14. století, období Ars nova³⁴, je motet velká reprezentativní forma s latinským duchovním textem, komponovaná pro slavnostní příležitosti. Vrchní dva hlasy jsou rytmicky pohyblivé a zpěvné, obsahují opět svůj vlastní komentář a může dojít ke kombinaci jazyků. Oproti předchozí etapě je vedení hlasů i rytmu přirozenější. Tenor a někdy i kontratenor (budoucí bas) jsou opět hrány instrumentálně a v delších rytmických hodnotách. Nově se objevuje forma izorytmického moteta³⁵, přičemž izorytmie se objevuje většinou v cantu firmu, ostatní hlasy vedeny přirozeněji. Zároveň se vyskytují tendence nepsat moteta prvoplánově k liturgickým účelům či k pouhé společenské zábavě. Přichází se snahou sdělit určitou myšlenku (vlastní vyznání, filosofický postoj...).

³¹ Název školy (1150–1250) odvozen ze jména gotického chrámu v Paříži Notre-Dame. V katedrále se nacházela pěvecká škola, pro níž byla složená veškerá díla.

³² Období zhruba od roku 1250 do roku 1320. Etapa vývoje středověkého vícehlasu.

³³ Pevně daný a neměnný nápěv, často citace úryvků gregoriánského chorálu

³⁴ Období mezi lety 1320 - 1420, dochází k postupnému zesvětšování hudby a rozvoji polyfonie.

³⁵ V tenoru zaznívá několikrát opakovaný melodický úsek rytmizovaný opakovaným rytmickým modelem - color = melodická myšlenka, talea = rytmická myšlenka. Dochází k posunu, každá myšlenka je jinak dlouhá.

V období renesance, zhruba od druhé poloviny 15. století do století 16., se stavba moteta mění. Počíná se užívat pouze jeden latinský text, který mají všechny hlasy společný. Texty měly nejčastěji duchovní náměty. Změna formy probíhá i po stránce stylové a technické. Mízí z ní izorytmie a postupně i cantus firmus, který se z počátku v motetu vyskytuje a prochází imitačně všemi hlasy. Skladba má několik oddílů a v každém z nich se objevuje krátký úryvek textu, který je podložen novou hudební myšlenkou. Tato myšlenka (téma, proposta) je imitována ve všech hlasech (většinou mnohokrát). Nové téma dalšího oddílu často nastupuje ještě před plným odezněním předchozího tématu. Také tónina zůstává ve většině případů stejná po celou dobu trvání skladby, tudíž je možné, že tento způsob kompozice působí jednotvárně. Většinou jsou komponované imitační technikou, nebo jsou alespoň polyfonní. Objevuje se i vícesborová sazba benátské školy. Pozornost se obrací ke slovu. Prvotně jde o vystižení významu, nálady, expresivity, většinou pomocí hudebně rétorických figur.

4 Ave Maria v renesanci

Renesance je umělecký sloh a historická doba počínající na konci 14. století a končící stoletím 16. Jde o období přelomu mezi středověkem a novověkem. V této době se nová éra rodí především pod myšlenkou znovuzrození antické kultury (renaissance - znovuzrození, obrození) a je tomu tak především v oblasti kulturní. Ovšem zájem o tuto kulturu nebyl v Evropě zcela novým, neboť již středověká kultura byla založena na antických autoritách. Představitelé renesance se ve své podstatě nesnažili o opravdové vzkříšení antiky a o obnovení zaniklé kultury, nýbrž „*vědomým cílem renesance bylo tvořivé budování nového světa.*“³⁶ Díky tomuto chápání podstaty renesance je tento název užíván pro období od roku 1430 do roku 1600 jako označení uměleckého stylu této epochy ve své pravé podstatě.

Za centrum a kolébkou renesance se považuje Itálie. Hlavním filosofickým východiskem je humanismus³⁷ (humanus - lidský), z něhož vychází hlavní zdroje inspirace renesančního umělce. Jde především o zobrazování přírody, člověka a jeho těla v různých aspektech každodenního života. Zobrazení krásy života a jeho harmonie je podstatou krásy. Existují také návrhy označovat 16. století za dobu manýrismu³⁸ dle dějin výtvarného umění a literatury, kde se tohoto termínu užívá.

V době renesance vzkvétá umění ve všech jeho oblastech. Není možné nezmínit všem dobře známého Leonarda da Vinci (1452–1519), který vynikal především v oblasti výtvarného umění, ale proslul také jako tzv. renesanční osobnost (člověk)³⁹. Mezi další význačné osobnosti patří např. Michelangelo Buonarroti, Raffaello Santi, Bellini, Jan van Eyck a další. Za zmínku stojí skutečnost, že je takřka nemyslitelné, aby vzdělaný člověk neměl alespoň minimální povědomí o těchto osobnostech, avšak o jménech jako Josquin Desprez a J. Ockeghem netuší, kam je má zařadit, přestože ve své době byli stejně známými a oslavovanými umělci jako již výše zmínění.

³⁶ HRČKOVÁ, Nad'a. *Dějiny hudby II. Renesance*. Praha: Ikar, 2005. ISBN 80-249-0615-5, s.17

³⁷ Nové hnutí pozdního středověku a raného novověku vycházející z prací antických filosofů. Obrat od církve a Boha ke člověku a jeho pozemskému životu.

³⁸ Název odvozen z italského slova maniera, které znamená přehnaný způsob chování, manýry. Často označován za úpadkový styl, neboť narušil harmonický ideál krásy.

³⁹ Všestranně nadaný člověk věnující se mnoha oborů lidského vědění.

V literatuře vynikal William Shakespeare, G. Boccaccio či Miquel de Cervantes. Právě literatura byla zdrojem inspirace mnohým skladatelům. Ti často hledali náměty v textech Petrarcových či Tassových.

V hudebních dílech pocházejících z tohoto období lze nalézt značné odlišení mezi hudbou franko-vlámskou⁴⁰ a italskou. Franko-vlámská škola nese spíše znaky komplikovanosti, citovosti, svým způsobem jde o hudbu více „drsnější“. Oproti tomu italská hudba spatřuje svůj hlavní cíl ve snaze o jasný, harmonický výraz se značnou cantabilitou.

Nejvíce je komponována hudba vokální, přičemž i hudba instrumentální nabývá postupně na významu. Charakter hudby je převážně polyfonní. Právě vokální polyfonie, spojující několik melodicky i rytmicky samostatných hlasů, dosahuje v době renesance svého největšího rozvoje. Polyfonie se nevyskytuje pouze v duchovní hudbě, ale i ve světských madrigalech a chasnech. Časem dochází k vytvoření homofonie (hlavně 2. polovina 16. století) a vyskytuje se především v jednodušších druzích světských forem (frotolly, villanelly).

Oproti středověkému hudebníkovi skládajícímu hudbu, která nebrala žádný ohled na text (různě otextované hlasy motet), se hudba renesanční přizpůsobuje metru a dbá na srozumitelnost textu. Jde již o snahu a „o hudební výraz textu a o výrazné smyslové působení hudby.“⁴¹ Na tomto principu je založena italská světská hudba v 16. století. Mezi důležité znaky renesanční hudby patří jasnost a přehlednost formy.

Nejvíce charakteristická kompoziční technika pro renesanci je imitace⁴². Rozvíjí se jak imitace volná, tak i přísná. Nejužívanějším druhem přísné imitace byl kánon, který existoval v několika řadách (zrcadlový, vícenásobný, v intervalových odstupech...). Dále dochází k postupnému vývoji harmonie. V této době vzniká ideál libozvučného kontrapunktu. Konsonance by měly být téměř všude, použití disonancí je omezené jen na určitá místa a musí být připravené a řádně rozvedené. Harmonickými jednotkami jsou tercie a sextakord směřující k principům dur-mollové tonality.

Renesanční hudební styl utvořený kolem poloviny 15. století je nejčastěji čtyřhlas (vícehlas), přičemž každý hlas má stejnou důležitost, svůj vlastní prostor a podobný charakter jako hlasy ostatní. Mezi nejoblíbenější hudební formy z oblasti církevní hudby

⁴⁰ Skladatelé pocházející z Flander, pět generací skladatelů působících v letech 1400 - 1550.

⁴¹ HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby II. Renesance*. Praha: Ikar, 2005. ISBN 80-249-0615-5, s.26

⁴² Postupné přebírání jednoho motivu z hlasu do hlasu.

této epochy patří moteto a mše, z forem světských jsou to nejčastěji frottoles, villanelly, chansonsy či madrigaly. K rytmu se váží dvě tendence, které platí až do konce renesance. „*Hudba má probíhat v plynulém rytmu*“ a „*hudební pohyb má výraznější rytmické obrysy*.“⁴³

Vzhledem k charakteru renesanční hudby a jeho hlavním formám není žádným překvapením, že právě renesance patří mezi dvě období, v nichž je možné nalézt nejvíce zhudebnění modlitby Ave Maria pro sbor. S ohledem na celkový počet skladeb dojde k analýze pouze dvou zhudebnění, která jsou známá a nějakým způsobem specifická pro dané období. Mezi další skladatele, kteří zhudebnili tuto modlitbu patří J. Arcadelt, J. Brassart, G. Tiburtino, N. Gombert atd.

4.1 Josquin Desprez (asi 1450–1521)

Josquin Desprez je nejvýznamnějším skladatelem třetí generace franko-vlámské školy. Josquinův datum a místo narození jsou neznámé. Narodil se pravděpodobně roku 1450 v Saint Quentin. Dlouhou dobu panovalo přesvědčení, že se narodil roku 1440, ovšem toto tvrzení bylo na základě neshody osobnosti zpěváka J. de Frantia s Josquinem vyvráceno a datum se posunul na rok 1450. Ovšem i přes tuto skutečnost zůstává prvních 25 let jeho života historicky nedoložených. První historická zmínka pochází z roku 1477 v souvislosti s jeho uvedením mezi zpěváky v kapli v Aix-en-Provence. Dalším doloženým datem je rok 1484, kdy se stává kaplanem a členem kapely v Milánu. Od tohoto roku až po rok 1489 jde opět o část života, jenž zůstává velmi hypotetickou. Jisté je pouze Josquinovo připojení k papežské kapele roku 1489.

Byl za svého života velice uznávaný a těšil se velkému zájmu. Také se honosil titulem nejlepšího skladatele své doby. Tím ho označil hudební teoretik Franchinus Gafurius (1451–1522), ale ten nebyl jediný, kdo ohledně Josquina nešetřil slovy chvály. Josquin mohl být nejvíce pyšný na fakt, že první čtyři vytištěné sbírky motet v dějinách (1502 - 1505), které pocházely od tiskaře O. Petrucciho, začínaly díly právě Josquinovými a první tištěnou autorskou sbírkou v dějinách byly jeho mše (1502).

Značná část dnešní hudební historiografie vyjadřuje domněnku, že vynález nototisku pomohl Josquinovi k popularitě a šíření díla, jakožto i k reputaci nejvýznamnějšího

⁴³ HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby II. Renaissance*. Praha: Ikar, 2005. ISBN 80-249-0615-5, s.29

skladatele 16. století. To ale nic nemění na Josquinově nezpochybnitelném přínosu týkajícím se vývoje renesanční hudby.

Pro Josquinovu tvorbu je typická především forma chansonu, moteta a mše. Klade důraz na myšlenkový význam textů a svou hudbu mu přizpůsobuje. A právě z jeho způsobu zhudebnění textu se začala tvořit konkrétní deklamační pravidla a imitace se stala jedním ze základních kompozičních principů. V jeho tvorbě dochází k rovnováze hudby a slova a skladby často bývají silně emotivní.

Josquinovo moteto je typickou ukázkou vrcholně renesančního stylu, který byl užíván až do poloviny 16. století. Jednotlivé fráze textu mají svůj vlastní motiv probíhající postupně skrze všechny hlasy. Poté je většinou zakončen kadencí a nastupuje další část textu s odlišným motivem. Pokud jde o výběr textů pro svá moteta, dává Josquin přednost žalmům, které umožňovaly „*dramatické a emocionální zhudebňování*.“⁴⁴

Napsal kolem 20 mší (*Missa Pange Lingua*, *Missa L'homme armé*), má další řadu motet (*In Principio*), chansonů a žalmů.

4.1.1 Ave Maria ... Virgo serena

Skladba Ave Maria ... Virgo serena vychází poprvé roku 1502 v Petrucciho sbírce *Motetti* A. Je pravděpodobné, že samotný vznik díla je mnohem starší (minimálně 20 let) než jeho vydání, běžně se udává doba kolem roku 1480. Dílo je napsáno pro klasické složení SATB a cappella.

Již z názvu sbírky je patrné, že toto zhudebnění má formu moteta tolik příznačného pro Josquinovu tvorbu. Téměř po celou dobu skladby se využívá techniky imitace. Faktura skladby je převážně polyfonní, i když se v některých částech objevuje homofonie a to většinou z důvodu podpoření významu slov. Co se týče textu, tak Josquin nezhudebňuje klasické znění Ave Maria, jak bylo popsáno výše, ale jednu z jejích variant - Ave Maria ... Virgo serena. V této variantě je zachován pouze andělův pozdrav a odtud se vyděluje od klasického znění a odkazuje na jiné aspekty přítomnosti Marie v Bibli. Důvodem je především skutečnost, že v době, kdy Josquin toto dílo skládá, nebyla forma modlitby ustálená. Svou dnešní podobu modlitba získává až o více než 50 let později. Melodický úsek s textem *Ave maria, gratia plena, dominus tecum, virgo serena* byl převzat z gregoriánského chorálu. Zbytek moteta je tvorba pouze Josquinova.

⁴⁴ HRČKOVÁ, Nad'a. *Dějiny hudby II. Renesance*. Praha: Ikar, 2005. ISBN 80-249-0615-5, s.111

Začátek skladby je komponovaný imitační technikou, téma postupně prochází skrze všechny hlasy. Toto téma stojí na první frázi modlitby - pozdravu Ave Maria a pouze v tomto úryvku textu se objevuje imitace přísná. Ve všech ostatních tématech se pracuje téměř výhradně s imitací volnou, kdy změny probíhají jak po stránce melodické, tak rytmické. Obměny bývají nepatrné, ale i výraznější, ovšem nikdy nejsou rozvedené do takové míry, že by základní kostra tématu nebyla rozpoznatelná.

Od taktu 31 začíná druhý oddíl moteta. První fráze textu je po stránce rytmické i melodické jednodušší, nedochází k příliš velkému pohybu. V taktu 40 užívá Josquin homofonii na slově *Solemni*, aby podpořil slavnostní ráz. Již od taktu 42 se opět navrácí k polyfonii, kterou postupně komplikuje, zahušťuje rychlejšími rytmickými hodnotami a dovádí k vrcholu v 50 taktu. V tomto oddílu jsou tři různé fráze textu, které se ke konci prolínají, a každá má vlastní hudební motiv.

V 94 taktu přichází jiná hudba. Přechází se do tříčtvrtečního taktu. I zde se skrývá imitace, kdy tenor sleduje ostatní hlasy v těsném odstupu jedné doby. Tato část není po melodické stránce příliš složitá, což plně koresponduje s obsahem textu, v němž je popisována Maria a není tedy potřeba více podporovat význam.

Část skladby, v níž je nejlépe patrná Josquinova tendence vnímat text, stavět ho do popředí a uzpůsobovat mu hudbu, se nachází na jejím úplném konci. V této části kompletně mizí polyfonie, která do této doby nesla hlavní úlohu, objevuje se mnohem méně komplikovanější a čistší homofonie. Rychlé rytmické hodnoty jsou nahrazené půlkami a celými notami. Jde o hudbu značně odlišnou od té předcházející a všemi zmíněnými prostředky je docíleno zdůraznění závěrečné prosby k Marii.

4.2 Jacques Arcadelt (asi 1507–1568)

Jacques Arcadelt se narodil pravděpodobně roku 1507 v Liège či Nimuru. Řadí se tedy do čtvrté generace skladatelů franko-vlámské školy. O Jacquesově mládí toho není příliš známo. To, že je vlámského původu, bývá usuzováno z pravopisu jeho jména. Ještě jako mladík se vydal do Itálie a koncem 20. let 16. století pobýval ve Florencii. Je tedy možné, že se setkal s Philippem Verdelotem, prvním skladatelem komponujícím madrigaly.⁴⁵ Právě forma madrigalu je v Jacquesově pozdější tvorbě zastoupena hojně.

⁴⁵ Vokální, později vokálně-instrumentální forma světské hudby, nejčastěji užívaná v renesanci.

Kolem roku 1538 odešel do Říma a získal zde místo v papežském sboru baziliky sv. Petra. Později se stal členem sboru Sixtinské kaple. Až do roku 1551 zůstal v Římě, kde i nadále působil jako zpěvák v Sixtinské kapli.

Roku 1551 opustil Itálii, navrátil se zpět do Francie a vstoupil do služeb kardinála Charlese de Guise, kterému roku 1557 věnoval svou sbírku mší, v níž je zmiňován jako člen královské kapely. Ve Francii zůstal až do své smrti roku 1568.

Během svého života se věnoval komponování jak hudby duchovní, tak i hudby světské. Napsal kolem 250 madrigalů (u některých z nich není jisté Jacquesovo autorství), 24 motet, 125 francouzských chansonů, mše a další skladby.

4.2.1 Ave Maria

Arcadeltovo zhudebnění Ave Maria bylo poprvé publikováno roku 1842. Tento rok vydání je dán především skutečností, že tato skladba nebyla prvoplánově komponována jako moteto Ave Maria, nýbrž jako chanson pro ženské hlasy s názvem *Nous voyons que les hommes*, který Jacques publikoval poprvé roku 1554. Do této podoby skladbu upravil Pierre-Louis Dietsch. Dietsch nahradil původní francouzský text textem latinským, přidal basovou linku a upravil délky not tak, aby seděly k latinské výslovnosti.

Skladba je psána pro SATB a má formu moteta, jak již bylo řečeno výše. Vzhledem k okolnostem vzniku tohoto zhudebnění bude nesnadné analyzovat dílo z hlediska textu, neboť není možné určit, zda by Arcadelt zhudebnil Ave Maria zrovna tímto způsobem. Analýza tedy bude vycházet z Dietschova pojetí textu a jeho následujícímu umístění do již existující melodie.

V první řadě je důležité zmínit, že Dietsch zcela přísně nedodržuje znění modlitby Ave Maria. Její klasické znění je dodrženo do slova *Jesus*, poté je ze zbývajících částí modlitby užito pouze *Santa Maria, ora pro nobis, Amen* a to v různých obměnách. Úvod díla je klidný, bez rychlých rytmických hodnot. Na text *Dominus tecum, Ave Maria* se z části užívá motivického materiálu zaznívajícího na začátku skladby. Od 9 taktu začínají převažovat čtvrté, případně osminové noty, které urychlují pohyb skladby a připravují její vrchol, pohyb je zastaven na slově *Jesus*. Vrchol přichází v 19 taktu na prosbě Marii, kdy je polyfonní sazba nahrazena téměř výhradně sazbou homofonní, až na zcela drobné výjimky. První zaznění *ora pro nobis* je zdůrazněno půlovými hodnotami. Právě homofonní sazba dává této části ráz slavnostnější, žádost vroucnější a naléhavější. Od

tohoto okamžiku se hudba pomalu uklidňuje, soprán již nevystupuje do výšek, ale pohybuje se spíše ve střední poloze. Vše je zakončeno finálním *amen*.

4.3 Tomás Luis de Victoria (1548–1611)

Tomás Luis de Victoria byl po Palestrinovi největší osobností římské školy a zároveň největší španělský skladatel z období renesance. Narodil se v roce 1548 v Ávile. Roku 1565 získává stipendium od Filipa II. a odjíždí na studia do Říma. Zde také vstupuje do jezuitského semináře Collegium Germanicum. Není vyloučeno, že se setkává s Palestrinou. Stává se varhaníkem a sbormistrem a v době svého působení zde prochází skrze několik římských kostelů. Později je jmenován do funkce maestra di capella (kapelníka) v Collegiu Germanicu. V roce 1575 získává kněžské svěcení.

Přestože je v Římě velice vážený, touží vrátit se zpět do rodného Španělska. Vstupuje tedy do služeb císařovny Marie. Od roku 1586 setrvává až do své smrti v klášteře Monastero de las Reale, kde působí jako kněz, sbormistr a varhaník.

Během svého života byl mezi současníky vysoce uznávaným skladatelem. Jeho skladby se vydávaly po celé Evropě například v Itálii, Německu, Španělsku, a dokonce i mimo ní - v Americe (v té době známé jako Indie). Z hluboké Victoriovy víry a zbožnosti vychází i jeho hudba, která je velice krásná a ušlechtilá. Psal pouze pro potřeby církve, je proto tedy překvapivé, že je možné v jeho tvorbě pozorovat určité prvky typické pro madrigal, především schopnost ilustrovat text.

Dochovalo se dvacet jeho mší, přičemž jedenáct z nich je typem parodické mše⁴⁶ na vlastní moteta. Světským tématům se vyhýbal. Jediná mše, ve které využívá materiál pocházející ze světské hudby, je *Missa pro Victoria*. Zde užívá Janequinův chanson *La Guerre*. Mezi vrcholná díla patří moteta *O Magnum mysterium* a *O vos omnes*. Dále jeho tvorba obsahuje lamentace, pašije a responsoria.

4.3.1 Ave Maria a 8 voci

Tato Victoriova skladba vychází poprvé roku 1572 ve sbírce *Motecta (No.33)* a podruhé roku 1600 ve sbírce *Missae, Magnificat, Motecta, Psalmi (No.13)*. Je komponována pro dva čtyřhlasé sbory ve složení SATB. Stejně jako Josquinovo zhudebnění, má i Victoriovo formu moteta.

⁴⁶ Mše vznikající na téma nějakého hotového díla (skladby). Může to být skladba jiného autora, ale i tvorba daného autora.

Stejně jako v předešlých zhudebněních ani zde není dodržováno klasické znění modlitby. V tomto případě je text dodržen zhruba do poloviny modlitby, tedy do části začínající *Sancta Maria*. Od této části je užitá jedna z variant modlitby Ave Maria, která byla v době renesance též hojně rozšířená.

Victoriovo zhudebnění je výjimečné především v kompozici, neboť je složeno ve stylu Benátského koncerta⁴⁷. Victoria zde plně využívá potencionálu této formy a lze pozorovat mnoho odlišných možností kompoziční práce se dvěma sbory. Oproti předešlým zhudebněním má toto mollový tónorod.

Počátek skladby je spíše klidný, bez většího pohybu, přičemž druhý sbor doslovně imituje sbor první. Victoria postupně zahušťuje sazbu a završuje tento oddíl na části textu *Dominus tecum*, kdy mají oba sbory svébytnou melodii. Od 16 taktu se opět navrácí k doslovné imitaci mezi sbory, čímž ubírá na závažnosti textu. V dalším úryvku textu začínajícím *et benedictus* začíná hudba gradovat, jednotlivé motivy nastupují plynule za sebou a vrcholí na textu *fructus ventris tui*, které je zakončené velkolepým *Jesus*. Ve druhé části modlitby počínající *Sancta Maria* se poprvé objevuje čistě homofonní sazba podporující zvolání k Marii, poté se hned navrácí k polyfonii. Velká změna nastává v 59 taktu, kdy se mění takt na tříčtvrteční a objevuje se homofonní sazba. Victoria zde velmi chytře využívá možností dvou sborů. Dva hlasy zaznívají z prvního sboru a zbývající dva jsou zastoupeny ve sboru druhém, čímž také Victoria docílí jedinečného zvuku. Těmito prostředky je docíleno zvýraznění prosby, která je díky homofonii výraznější, avšak díky originální kompozici zůstává zprvu pokornější a naléhavější se stává až při plném rozeznění obou sborů. Od taktu 72 se opět navrácí polyfonní sazba, která je postupně zahušťovaná pomocí svébytnosti jednotlivých hlasů, užíváním kratších rytmických hodnot s vrcholem v 87 taktu.

⁴⁷ Forma, která vznikla v Benátkách v bazilice sv. Marka, především díky experimentům A. Willaerta s rozdělenými sbory stojícími na protilehlých kůrech. Vychází z italského slova *concertare* - bojovat.

5 Ave Maria v baroku

Název baroko pochází z portugalského slova „barocco“, označující perlu bizarního, nehezkého tvaru. Tento termín se začal běžně užívat díky významnému historikovi a estetikovi 19. století Jacobovi Burckhardtovi. Umění chápal jako zdeformovanou variantu dokonalého renesančního umění. Terčem kritiky se stala přemíra zdobnosti a dekorativnosti. V hudbě tohoto termínu poprvé užívá J. J. Rousseau⁴⁸. Vzhledem k tomu, že Rousseau byl zastáncem jednoduchosti a přirozenosti v hudbě, považoval barokní hudbu za hudbu zmatenou, přetíženou disonancemi.

Tento umělecký sloh vzniká v době, kdy je Evropa v pohybu. Sužují jí vnitřní nepokoje, třicetiletá válka, nástup katolické církve. Jednotný evropský sloh neexistuje, protože ho každá země přijala po svém. Za základ všeho je považována hmotnost, tělesnost a smyslovost. Tento společensko – filosofický pohled mění samozřejmě estetiku ve všech uměleckých směrech.

Na počátku 17. století dochází v hudbě k radikální proměně. Přestává se provozovat výhradně v kostelích a stává se dostupnější pro běžné lidi. Po stránce formální došlo ke změně téměř ve všem. Systém modálních tónin nahrazuje harmonický dur - mollový systém. Kromě vokální hudby, která dosud zaujímal výhradní postavení, se formuje hudba instrumentální, což je dáno především pokrokem hry na nástroje a rozvojem nástrojové techniky. V 17. století se vytváří taktové čáry a pravidelné takty a objevuje se zcela nové chápání tempa. Začíná se užívat široký tempový rejstřík a také různá tempová označení. Od roku 1619 bylo zavedeno temperované ladění.

Důležitým bodem pro baroko je vznik generálního basu (číslovaný bas, basso continuo), který se vyvinul ve druhé polovině 16. století ze zkušenosti doprovázení zpěváků varhanami v polyfonních dílech. Již koncem 16. století začali skladatelé označovat harmonický průběh pomocí číslic nad basovou melodií a počátkem 17. století se systém značně zdokonalil. V hudbě se udržel až do konce 18. století. Basso continuo označuje také doprovod zpěváka či instrumentalistů akordickými a melodickými nástroji.

Ve Florencii působí Florentská camerata⁴⁹, v rámci níž dochází ke vzniku doprovázené monodie a následnému komponování prvních oper. Právě opera se dostává do středu zájmu

⁴⁸ Termínu užívá ve spisu *Dictionnaire de musique* z roku 1768

⁴⁹ Sdružení umělců a intelektuálů pocházejících z aristokratických a měšťanských kruhů a působících v 16. století ve Florencii

některých skladatelů a sborová tvorba ustupuje do pozadí . Vliv doprovázené monodie je patrný i v oblasti duchovní hudby, kde bývá sbor nahrazen sólistou s doprovodem continua či malým ansámblem.

Vzniká řada nových forem v oblasti vokálně - instrumentální (kantáty, oratoria, opera, pašije), které obohacují dosavadní repertoár zahrnující motet či mši. Ale i některé texty, dříve zhudebněvané jako moteta, vytváří svou vlastní formu (žalmy, magnificat) a mše se postupně začíná dělit na běžnou (Missa brevis) a slavnostní (Missa solemnis).

Vzhledem k velkému rozvoji instrumentální hudby dochází i k utváření nových instrumentálních forem. Koncertantní princip⁵⁰ zapříčil vznik forem, jako je například sólový koncert, concerto grosso či sonáta. Objevuje se i forma suity, fugy, toccaty či symfonie (samostatný typ přede hry).

Díky vzniku opery a následnému obrácení zájmu od sborové tvorby k tvorbě instrumentální a operní v této době nevzniká příliš mnoho zhudebnění Ave Maria pro sbor. Pokud vznikala, byla komponovaná především pro sólistu s doprovodem.

5.1 Claudio Monteverdi (1567–1643)

Největší hudební skladatel přelomu 16. a 17. století se narodil v Cremoně, kde studoval hudbu u Antonia Ingegneriho. Již od mládí prokazoval hudební talent a svou první sbírku - *Sacrae cantiuculae* - vydal v patnácti letech roku 1582. Roku 1589 se přestěhoval do Mantovy a stal se dvorním hudebníkem na dvoře knížete Vincenza I. Gonzagy⁵¹. Nejprve působil jako violista a od roku 1601 jako kapelník. Jen jednou v životě změnil své působiště a to konkrétně roku 1613, kdy nastoupil na místo kapelníka v chrámu svatého Marka v Benátkách a zde zůstal až do smrti. Zanechal za sebou velkolepé dílo v oblasti světské i církevní hudby.

Monteverdi se nejvíce zasloužil o rozvoj madrigalu⁵² a právě v této formě jsou nejznatelnější vývojové změny probíhající v jeho tvorbě. První čtyři knihy madrigalů jsou pojaté tradičněji a nesou se v duchu franko-vlámské polyfonie, ovšem objevují se i prvky klenutých frází a velké melodičnosti vymykající se klasické polyfonii. Mnohé madrigaly z těchto čtyř knih (*Sfogava con le stelle*, *Io mi son giovinetta*) byly ve své době značně

⁵⁰ Název odvozen od slova concertare = zápas a je založen na střídání nástrojových skupin.

⁵¹ Vincenzo I. Gonzaga (1562–1612) byl vládcem vévodství Mantovy a hlavním patronem umění a věd.

⁵² Světská obdoba moteta, zprvu vokální a později vokálně instrumentální forma světské hudby komponovaná v národním jazyce.

oblíbené. Významným bodem pro Monteverdiho tvorbu je *Pátá kniha* (1605) madrigalů, v jejíž předmluvě je obsažena Monteverdiho reakce na kritiku hudebního teoretika G. M. Artusiho, příznivce tzv. *stile antico*⁵³. V této předmluvě se nachází odpovědi na teoretikovy výtky vůči Monteverdiho kompozičnímu stylu, popisuje zde a dokládá na některých madrigalech svou teorii „*La Seconda prattica*“. Tato teorie, tzv. druhá praxe, obsahovala nová východiska hudby. Především kladla větší důraz „*na vyjádření obsahu textu pomocí hudebních prostředků*“ a „*šlo o zcela jiný přístup k textu vokálních skladeb.*“⁵⁴ V páté knize madrigalů se u některých skladeb objevuje basso continuo a v šesté knize (1614) má několik madrigalů obsahujících nové prvky (delší sólistické pasáže) continuo již povinné.

Roku 1607, tedy v době, kdy Monteverdimu umírá žena, složil svou první operu *L'Orfeo*. Tato událost ho uvedla do těžké životní i finanční situace. O rok později skládá operu *L'Arianna*, z níž se dochovala pouze árie Ariadny (*Lasciate mi morire*). Monteverdi má velký podíl na vzniku opery v Benátkách. Kromě předchozích dvou oper komponuje během pobytu v Benátkách také *Odyseův návrat do vlasti* (1640) či *Korunovaci Poppei* (1642).

V roce 1610 napsal velkolepé duchovní dílo, se kterým se chtěl ucházet o místo v Sixtinské kapli. Do této sbírky patří šestihlasá mše ve stylu "staré" vokální polyfonie a především Mariánské nešpory - *Vespro della Beata Vergine* patřící k největším skvostům té doby. V nich Monteverdi zakládá estetiku barokní duchovní hudby. Když roku 1613 umírá kapelník v chrámu svatého Marka, nastupuje Monteverdi na jeho místo a stává se nejlépe placeným hudebníkem v Evropě. V této době vydává své tři poslední knihy madrigalů. Přelomovou je osmá kniha madrigalů z roku 1638 nesoucí název *Madrigali guerrieri et amorosi* (Madrigaly válečné a milostné). Svou práci pro sv. Marka shrnul ve sbírce *Selvamurale e spirituale* (Les mravnosti a zbožnosti).

5.1.1 Ave Maria

Toto moteto bylo poprvé vydáno roku 1582 ve sbírce *Sacrae cantionum tribus vocibus, liber primus*. Skladba tedy pochází z rané tvorby C. Monteverdiho. Vzhledem k době vzniku díla není překvapením, že je dodržována forma renesančního moteta.

Zprvu je užita přísná imitace a melodie plyne v delších rytmických hodnotách, které se postupně zkracují a hudba se stává rytmicky komplikovanější. Od této chvíle se

⁵³ Kompoziční technika spjatá s renesanční hudbou 16. století.

⁵⁴ KAČIC, Ladislav. *Dějiny hudby III. Baroko*. Praha: Ikar, 2009. ISBN 978-80-249-1266-0, str. 60

komplikuje melodie, imitace se objevuje s výraznějšími obměnami. Tento oddíl moteta končí na slově *Jesus*, kde se objevuje první výraznější oddělení a pozastavení, které připravuje nástup pro druhou část modlitby. V části počínající *Sancta Maria* se opět objevuje přísná imitace, pohyb s převážně sekundovými kroky a delšími rytmickými hodnotami zvýrazňujícími zvolání k Marii. Také je výrazně odděleno pomlkami i před druhým zvoláním *Mater Dei*.

Ve skladbě se nevyskytuje jiná část, v níž by byla patrná autorova snaha o zvýraznění některé z částí modlitby. Celé dílo plyne v jednu proudou bez většího vybočení, či užití výraznějšího motivického materiálu.

5.2 Johann Joseph Fux (1660–1741)

Johann Joseph Fux se narodil roku 1660 ve vesnici Hirtenfeld nedaleko Štýrského Hradce. Pocházel z chudého selského prostředí a za zájem šlechty vděčil především svému talentu. Dochovaly se zprávy o tom, že roku 1681 byl Fux přijat do třetího ročníku gymnázia ve Štýrském Hradci, kam mohl nastoupit díky stipendiu hrazenému z císařské pokladny. Poté studoval na univerzitě, avšak studia nedokončil. V 90. letech 17. století přišel do Vídně a roku 1696 se oženil s Juliánou Klárou ve Schottenkirche, kde působil jako varhaník. O Fuxově životě toho není příliš známo až do roku 1698, kdy byl přijat na vídeňský císařský dvůr, začal budovat kariéru a jeho sláva stoupala převratnou rychlostí.

Během svého působení ve Vídni jako císařského skladatele získal roku 1705 také místo druhého kapelníka v katedrále sv. Štěpána a roku 1713 byl císařem Karlem VI. jmenován vicekapelníkem. Roku 1715 se stal vrchním císařským kapelníkem a vzhledem k množství úkolů, které tento post přinášel, byl Fux donucen ukončit ostatní závazky. Několik desítek let sám Fux určoval podobu hudebního života ve Vídni.

Fuxův styl byl značně konzervativní, přísně kontrapunktický, vycházející především z hudby minulého století. Tento Fuxův postoj bránil mnoha soudobým skladatelům v dalším hudebním postupu, neboť posuzoval hudebníkovy kvality a rozhodoval o možném získání místa u dvora. Od poloviny 20. let si začal stěžovat na své špatné zdraví způsobené postupující dnou. Po smrti své ženy odešel do ústraní, přestal se věnovat kompozici a roku 1741 ve Vídni umírá.

Jeho dílo je značně obsáhlé, dochovalo se kolem 400 různých kompozic. Skládal oratoria, mše, instrumentální hudbu a v neposlední řadě také opery. Největším skladatelovým úspěchem bylo provedení opery *Constanza e Fortezza* (Stálost a síla) při příležitosti

korunovace Karla VI. českým králem, která proběhla roku 1723 v Praze. Autor se provedení nemohl zúčastnit kvůli špatnému zdravotnímu stavu, opera tedy proběhla pod taktovkou A. Caldara. Sám J. J. Fux se považoval spíše za hudebního teoretika a pedagoga a tuto svou činnost považoval za prvořadou. Mezi jeho významná teoretická díla patří především učebnice kontrapunktu - *Gradus ad Parnassum* (výstup na Parnas - jakýsi umělecký vrchol), kterou Fux vydal roku 1725. Z této učebnice se učilo až do doby L. v. Beethovena.

5.2.1 Ave Maria

Fuxovo zhudebnění Ave Maria bylo poprvé vydáno roku 1895 a bylo zkomponováno jako offertorium pro čtvrtou adventní neděli. Skladba je určena pro klasické složení SATB a cappella.

V této skladbě je do sopránů umístěn cantus firmus v dlouhých rytmických hodnotách, přičemž ostatní hlasy jsou proti němu vedeny kontrapunkticky. V těchto hlasech se často užívá volné imitace. Fux nedodrhuje klasické znění modlitby, což je pravděpodobně zapříčiněno tím, že cantus firmus je převzatý z nějakého chorálu, který vznikl ještě před ustálením takové podoby modlitby, jaká je známá dnes. Skladba tedy končí textem *et benedictus fructus ventris tui*.

Protože základ skladby stojí na cantu firmu položeném v sopránů, od kterého se odvíjí postup ostatních hlasů, nelze toto zhudebnění příliš analyzovat po stránce textové, neboť cantus firmus není čistě skladatelovým počinem. Dle vývoje melodie v cantu firmu je možné považovat za vrchol skladby hudbu od taktu 52 na frázi textu *in mulieribus*, avšak vzhledem ke skutečnosti, že tato část textu byla zhudebněna již dříve, není možné přikládat zde těmto slovům výjimečný význam.

Celé zhudebnění plyne v jednom proudu bez výraznějších oddělení, pouze melodie v sopránů je výrazně rozdělena na jednotlivé fráze uzpůsobené určitým částem textu modlitby.

6 Ave Maria v klasicismu

Klasicismus je nový univerzálně-umělecký sloh (společný pro všechna odvětví umění), který funguje na principu kontrastu ke směrům, mezi nimiž stojí. Baroko a romantismus jsou citově zabarvené s důrazem na emoce, kdežto klasicismus dává přednost přehlednosti a racionalitě. Soudobé myšlení je ovlivněno filosofií pocházející od J. J. Rousseau.

Tato etapa trvá od druhé poloviny 18. století po začátek 19. století. Zdrojem inspirace je, obdobně jako v renesanci, doba antického Řecka. Prvním impulsem vedoucím k zájmu o antické umění byly vykopávky prováděné v Herkulaneu a Pompejích na počátku 18. století. Hlavně v architektuře je vliv řeckých staveb značně patrný (sloupořadí, trojúhelníkové štíty). Střediskem hudby se stává Německo a Rakousko.

Klasicismus dává vyniknout, oproti barokní hudbě, spíše jednoduchosti, jasnosti a značně dbá na racionalitu a uměřenost. Také je, v porovnání s barokem, klasicismus méně zdobný. Převažuje lidovost, hudba táhne k písňové melodice a rytmika je přehlednější. Dochází ke zjednodušení stavby díla a kompletně mizí basso continuo. Častým jevem jsou diatonické chody či rozložené akordy. Složitá polyfonie je ve většině případů nahrazena homofonií. Taktéž v harmonii dochází k většímu zjednodušení.

Nejvíce změn se objevuje především v oblasti hudby instrumentální. Dochází k velkému zesvětšování hudby, ta postupně sestupuje z chrámových kůrů do koncertních sálů a divadel. V Mannheimu se rodí nové pojetí orchestru, který je obohacen o další nástroje. Postupně se začíná uplatňovat pozice dirigenta. Významné je také dotvoření sonátové formy a s touto formou související vznik sonátového cyklu. G. W. Gluck provádí významné operní reformy. Největšího rozkvětu se dočká symfonie.

6.1 Giovanni Battista Casali (asi 1715–1792)

G. B. Casali byl italský skladatel narozený roku 1715 v Římě. Roku 1759 získal pozici regenschoriho v bazilice sv. Jana Laterana v Římě. Tento post zastával až do své smrti roku 1792. Kromě své práce v bazilice byl Casali také členem členem Kongregace dei Musici di San Cecilia. Od roku 1761 až do roku 1773 působil také jako kapelník v Santa Maria ve Vallicelle.

Vzhledem ke své práci v bazilice skládal Casali z větší části chrámovou hudbu. Některá díla byla komponovaná ještě v přísném stylu římské školy, ovšem v mnoha dílech se

objevují také modernější homofonní části. Na jeho tvorbu měla vliv také rozvíjející se opera.

Mezi jeho nejznámější skladby patří například Mše G-dur a některá z jeho motet (Ave Maria, Improperium). Kromě duchovní hudby, kam se řadí několik magnificat, motet, mší či offertorií, složil Casali také tři opery a tři intermezza.

6.1.1 Ave Maria

Casaliho zhudebnění Ave Maria má formu moteta a je určeno pro klasické složení SATB a cappella. Poprvé bylo pravděpodobně publikováno roku 1840 ve sbírce „Drei Offertoria und Gradualia für 4 Singstimmen von Casali“. Ani Casali nedodrží celé znění modlitby, ale zhudebňuje pouze její první část. Skladba tedy končí textem *et benedictus fructus ventris tui*.

První pozdrav *Ave* působí jako jakýsi úvod do skladby, či může symbolizovat počátek rozhovoru anděla s Marií. Tento pocit vyvolává především způsob kompozice, v tomto případě užití půlových not, přičemž druhá z nich je obohacena navíc ještě o korunu a utváří tak pozastavení toku hudby. Taktéž užití čistě homofonní sazby dodává na slavnostní náladě. Až v druhém taktu se objevuje polyfonie a imitační technika, kdy téma zazní poprvé v sopráně a projde postupně všemi hlasy pouze s menšími obměnami.

Na textu *benedicta tu in mulieribus* přichází náhlá tempová změna, hudba postupuje výrazně kupředu, což může být zapříčiněno užitím přísné imitace a tím, že jednotlivá zaznění témat za sebou nastupují velmi těsně. Ke konci skladby se tempo opět zklidňuje. Závěrečné *fructus fentris tui* nastupuje v nejpomalejším tempu a v pianu.

Kvůli častému opakování jednotlivých částí modlitby, užívání stejných motivických materiálů na jiných místech textu a pracování téměř výhradně s imitací nastává problém analyzovat skladbu z hlediska textu, neboť není rozpoznatelné, zda skladatel některé části textu přikládá větší význam, či nikoliv.

7 Ave Maria v romantismu

Pojem romantismus vychází z francouzského slova *romance* (báseň, román). Původně šlo o literární termín, přičemž význam se u různých národů lišil. Dnes slouží nejčastěji k označení literárního hnutí v Německu. Romantismus prochází skrze všechna umění mimo architekturu. V hudbě se začíná vyskytovat zhruba kolem roku 1810 jako zcela nový a originální směr a končí až na počátku 20. století.

Zakladatelé tohoto slohu jsou již samostatné osobnosti tvořící nezávisle na zaměstnavateli. Hudba se neskládá na objednávku, nýbrž skladatel komponuje, aby vyjádřil své nitro. V hudbě se mnohem více užívá subjektivity, větší citovosti, každé dílo je pojmáno zcela originálně. Velká francouzská revoluce zcela proměňuje názory ve společnosti. Umělci zastávají nový postoj ke světu, staví se do opozice vůči společnosti a vytváří si vlastní svět odtržený od reality. Tvorba hudby slouží jako únik od společnosti (pohádky, historie, exotika).

V harmonii se častěji užívá chromatika, mimotonální akordy a postupně se uvolňuje tonalita. Instrumentace je velmi bohatá, zvětšuje se počet hráčů v orchestru a ten utváří zcela nový zvuk. Do orchestru se nově přidává harfa, anglický roh a rozšiřuje se rejstřík bicích nástrojů. Rozvíjí se virtuozita, tzv. „kult osobnosti“ (Paganini, Liszt) a také národní školy⁵⁵.

V období romantismu lze nalézt drobné, ale i monumentální hudební formy. Většina z nich přechází z klasicismu, ale dochází k jejich přehodnocení. Na vrcholu stojí opera a symfonie. Utváří se zcela nové formy - symfonická báseň, programní symfonie a jiné formy se nadále rozvíjí (píseň, tance, fantazie). Také se vyostřuje kontrast mezi hudbou programní⁵⁶ a hudbou absolutní⁵⁷.

Určitý problém se nachází v hudební periodizaci, neboť lze užít několika kritérií pro stanovení mezníků (proměny společnosti, nástupy nových generací, změna v hudební řeči) a často dochází k jejich prolínání. Nejčastěji se dělí na raný romantismus (1800-1830), vrcholný romantismus (1830-1850), pozdní romantismus (1850-1890) a přelom století (1890-1914).

⁵⁵ Hudba typická pro daný národ a vycházející z jeho lidové hudby.

⁵⁶ Hudba, která se snaží něco zobrazit a má nějaký mimohudební obsah.

⁵⁷ Hudba, která je nadčasová, pouhými tóny se snaží vyjádřit hudební krásno.

7.1 Ferenc Liszt (1811–1886)

Ferenc Liszt se narodil roku 1811 v malé vesnici Raiding u Szoproně v Maďarsku. Otec Adam vykonával funkci úředníka na dvoře knížete Esterházyho. Byl také Lisztovým prvním učitelem hudby. Liszt již od útlého věku prokazoval svůj mimořádný talent, který dále systematicky rozvíjel. S rodinou odjel do Vídně, kde mohl díky finanční podpoře šlechty studovat kompozici u A. Salieriho a hru na klavír u C. Czernyho. Dále chtěl pokračovat ve studiu na pařížské konzervatoři, avšak v té době nebyli přijímáni cizinci, musel tedy studovat soukromě u A. Rejchy. Během svého pobytu v Paříži navštívil koncert houslového virtuóza N. Paganiniho a to ho inspirovalo k tomu, stát se nejlepším klavíristou ve své době.

Podnikal dlouhá koncertní turné po Evropě (Francie, Londýn), z nichž se navracel velmi unavený. Jako první uspořádal klavírní recitál. Roku 1848 přestal veřejně vystupovat a věnoval se kompozici převážně orchestrálních, sborových i klavírních děl. Roku 1861 odešel do Říma na odpočinek, přijal nižší svěcení a vstoupil do řádu. Podílel se na vzniku konzervatoře v Budapešti, kde několik měsíců sám vyučoval. Zemřel roku 1886 v Bayreuthu.

Liszt byl vynikající improvizátor, což ve značné míře uplatňoval na svých koncertech. Svá díla často přepracovával. Pro jeho hudbu je typická virtuosita, dramatičnost a dravost. Povýšil formu etudy (řada koncertních a transcendentálních etud) a považuje se za zakladatele symfonické básně. Mezi jeho významná díla patří například *Koncert pro klavír č. 1 Es dur*, *č. 2 A dur*, *Uherské rapsodie* a symfonické básně *Les Preludes*, *Torquato Tasso* a další díla.

7.1.1 Ave Maria II

Tato skladba byla dokončena roku 1869 a poprvé publikována o rok později. Liszt ji věnoval Jessie Laussotovi. Je psána pro smíšený sbor s doprovodem varhan, ovšem během několika následujících let byla Lisztem několikrát přepracována pro různá složení. Klasické znění modlitby je dodrženo precizně.

Celé toto dílo se nese ve velmi pokorném a uctivém duchu. Soprány se stále drží ve střední poloze, sazba je téměř nepřetržitě homofonní, nevyskytují se zde žádné příliš vypjaté části vygradované pomocí silné dynamiky. Na začátku sbor nastupuje v pianu na pozdravu Marii, stejný materiál se využívá i ve druhé frázi. Na textu *Dominus tecum* lze sledovat

mírné zvýraznění textu pomocí crescenda a delších rytmických hodnot. Od této části plyne hudba v jednom proudu i bez výraznějších intervalových skoků. Závěr tohoto oddílu stojí na slově *Jesus*, které je zde zcela patrně zdůrazněno sforzatem a zpěvem unisono.

Druhá část nastupuje na zvolání *Sancta Maria*, které stejně jako na začátku prvního oddílu, nastupuje v pianu. Ve druhé frázi se opět užívá stejného materiálu. Na slově *peccatoribus* zaznívá zmenšeně zmenšený septakord, který dodává textu na pocitu stísněnosti a kajícínosti před Bohem. Stejně tak i následující fráze velmi podtrhává text. Slovo *nunc* nastupuje v pianu a je výrazně oddělené pomlčkami. Poté hlasy nastupují v nízké poloze, v dlouhých rytmických hodnotách, s bohatší harmonií, čímž zvýrazňují obraz smrti. Na konci zazní závěrečné *amen*.

7.2 Giuseppe Verdi (1813–1901)

Giuseppe Verdi se narodil roku 1813 v Le Roncole do rodiny venkovského obchodníka a přadleny. Prvním Verdiho učitelem byl místní farář, který ho naučil hrát na varhany. Chlapcova výrazného talentu si všiml Antonio Barezzi a stal se jeho prvním mecenášem. Roku 1832 se Verdi dostavil k přijímacím zkouškám na konzervatoři v Miláně. Zkoušky úspěšně složil, avšak ke studiu přijat nebyl. V Miláně přesto zůstal a soukromě studoval u Vincenza Lavigny. Roku 1836 se oženil s Margheritou Barezzi. Během následujících let mu zemřely obě děti a později i žena Margherita, prožíval tedy velmi tragické období a útěchu nalézal v usilovné práci. Roku 1859 se podruhé oženil se sopranistkou G. Streponni. Hodně cestoval, avšak ke sklonku svého života pobýval především v Miláně, kde nechal vybudovat „Domov pro přestárlé hudebníky“. Zemřel roku 1901 v Miláně a jeho pohřeb byl velkolepou událostí.

Během svého života si vybudoval důležité postavení v Milánské společnosti, byl též velkým vlastencem, což se výrazně projevovalo v jeho tvorbě, a stal se velmi uznávaným skladatelem již za svého života. Dostalo se mu také mnoha poct a ocenění.

Největší Verdiho přínos tkví především ve vývoji a tvorbě oper, kterých složil celkem 28. Jeho opery se, kromě Itálie, hrály i na všech významných evropských scénách. Mezi ty nejvýznamnější patří například *Nabucco*, *Rigoletto*, *Trubadúr*, *La Traviatta*, *Aida* či *Falstaff*. Kromě skládání oper se věnoval také komponování komorní a duchovní hudby (*Requiem*, *Quattro Pezzi sacri*, *Pater noster*).

7.2.1 Ave Maria

Skladba Ave Maria pochází z Verdiho sbírky *Quattro Pezzi sacri*, do níž je zařazeno Ave Maria, Stabat mater, Laudi alla Vergine Maria a Te Deum. Ave Maria bylo dokončeno roku 1889 a publikováno ve výše zmíněné sbírce roku 1898 v Miláně.

Ke složení tohoto zhudebnění Verdiho inspirovala tzv. enigmatická stupnice (škála) obsahující tóny C, Des, E, Fis, Gis, Ais, H a C, kterou publikoval Adolfo Crescentini v časopise *Gazetta musicale di Milano*, a vyzýval zde skladatele k tomu, aby ji zharmonizovali. Tato stupnice prochází v průběhu skladby všemi hlasy v pořadí bas, alt, tenor a soprán. Jde tedy o čtyřhlasý sbor a cappella ve složení SATB.

Verdi dodržuje znění modlitby přesně, dokonce je celá modlitba zopakovaná dvakrát. Kompozice skladby je postavená a tedy také přizpůsobená enigmatické stupnici. Není tedy překvapením, že se hojně užívá chromatických postupů, což činí skladbu jedinečnou. Většina díla má polyfonní sazbu.

Začátek skladby nastupuje v pianu, které přetrvává víceméně po celou délku skladby, až na některé gradační části. Působí tedy pokorným dojmem zcela vyhovujícím povaze textu. V 9 taktu se na okamžik objeví homofonní sazba zdůrazňující smysl textu. Ve druhém oddílu zhudebnění je nejvýraznější závěrečná část, kdy všechny hlasy znějí v pianissimu, a v basové lince se k úplnému konci zopakuje úpěnlivější prosba. Téměř celý čtvrtý oddíl zní v pianu až pianissimu. Celé dílo končí na klidném *amen*.

7.3 Anton Bruckner (1824–1896)

Anton Bruckner se narodil roku 1824 v obci Ansfelden a zemřel roku 1896 ve Vídni. Nejprve působil jako učitelský pomocník, byl ovšem natolik okouzlen hudbou, že se později stává varhaníkem v St. Floriam Linci ve Vídni. Díky své pracovitosti a pílí získal pověst nejlepšího varhaníka své doby a stal se profesorem varhan, kontrapunktu a harmonie na Vídeňské konzervatoři. Získává i post lektora na univerzitě. V tu dobu mu je již přes 50 let. K úspěchu coby skladatele se dopracovává postupně. Ve své tvorbě se věnuje převážně jen chrámové tvorbě a symfoniím.

Napsal celkem 9 symfonií, z nichž poslední je nedokončená první dvě nejsou započítány. Některým z nich přidal charakteristický název - Romantická symfonie č. 4, Katolická symfonie č. 5. Svá díla několikrát přepracovával a v jejich finálním znění je značně patrný vliv moderní orchestrace a tempové výkyvy. Typický prvek v Brucknerově tvorbě je

vlastní vnitřní rytmus objevující se vždy v nějaké nástrojové skupině. Kromě symfonií se věnoval také tvorbě chrámové a komorní hudby.

7.3.1 Ave Maria

Brucknerovo moteto Ave Maria bylo dokončeno roku 1861 po pětiletém studiu kompozice ve Vídni. Ve stejném roce mělo také premiéru v katedrále v Linci, kde Bruckner působil jako varhaník. Poprvé bylo vydáno roku 1867 ve Vídni. Je zkomponováno jako sedmihlasý smíšený sbor SAATTBB. Tuto modlitbu zhudebnil ještě roku 1856.

Počátek skladby se nese ve smířlivém duchu, andělovo pozdravení *Ave Maria, gratia plena* nastupuje v pianu a pouze v ženských hlasech, čímž je umocněno znění andělského hlasu. Od sedmého taktu se zvyšuje dynamika a sopránová linka je posazená do vyšší polohy. V silném kontrastu, typickém pro romantismus, poté nastupuje mužská sekce sboru v pianissimu. Jméno Božího syna Ježíše nyní zaznívá třikrát za sebou a na každém opakování se přidá další hlas, čímž je docíleno maximální gradace. Nejprve pouze mužské hlasy, postupně se přidá alt a na závěrečném *Jesus* poprvé zaznívá celý sbor v plné síle a vyzdvihuje tak Mariina syna až do nebeské výše.

Zvolání k Marii vysloví nejprve ženské hlasy a mužské jim v těsné blízkosti odpovídají. Vrchol tohoto oddílu lze pozorovat od 24 taktu, kdy sílí dynamika a Maria je zavolána po čtvrté. Od 32 taktu se mění povaha hudby především z důvodu podpory významu textu *ora pro nobis peccatoribus*. Objevuje se polyfonní sazba, piano, kající žádost o Mariinu prosbu.

Ve 37 taktu začíná poslední oddíl moteta. Sbor zní ve čtyřhlase, sazba je velmi průhledná, žádné příliš vypjaté emoce. Užití crescenda a decrescenda umocňuje pocit poslední hodiny. Na závěr se opakuje prosba k Marii, opět téměř po celou dobu ve čtyřhlase, poslední lidské vzepjetí sil a pokora před Bohem. Konečné *amen* zaznívá ve střední poloze vyjadřující smíření a ukončení modlitby.

8 Ave Maria ve 20. století

Dvacáté století je obdobím velkých společenských změn, které jsou zapříčiněny především hrůznými světovými válkami, či jinými závažnými událostmi (Velká říjnová revoluce, Studená válka). Zároveň dochází k pokroku ve vědě, v technice. Rozvíjí se telekomunikace, železnice a letecká doprava, což vyvolává v lidech optimismus a víru v nadcházející dobu. Ve dvacátém století se neutváří pouze jeden směr, nýbrž objevuje se hned několik různých směrů ve stejné době, mnohdy zcela protichůdných. Také samotní umělci si během svého života procházejí složitým vývojem, takže i jejich díla jsou ovlivněna různými uměleckými směry.

Dochází k velkému uvolňování tonality, což vede až k atonalitě a to zapříčiňuje otevření prostoru „*pro tvůrčí novátorství a osobitě přínosy jednotlivých skladatelů. Až záhy se ukazují nové možnosti modality, jaké v umělé hudbě dosud nebyly využity.*“⁵⁸ Mezi základní znaky hudby 20. století patří užívání jiných tónin než jen klasické durové a mollové. Znovu se začínají užívat tóniny církevní, cikánské a též tóniny exotické, pentatonické a další. Časté je užívání vícezvuků, přičemž akordy se nepřipravují ani nerozvádějí, pracuje se s nimi zcela volně. Klasické akordy se zahušťují a více se užívá kvartových akordů.

Mezi nové slohové tendence v hudbě 20. století patří neoklasicismus (inspirace v díle starších mistrů), expresionismus (snaha o vyjádření umělcova nitra, vznik dodekafonie), jazzová vlna, nefolklorismus (inspirace lidovou hudbou), civilismus (vliv rozvoje techniky a civilizace) a tzv. nová hudba (punktualismus, aleatorika, elektronická hudba).

8.1 Igor Fjodorovič Stravinskij (1882–1971)

Igor Stravinskij se narodil roku 1882 v ruském městě Oranienbaum. Pocházel z hudební rodiny, otec byl basistou v opeře v Petrohradu. Kvůli otcově přání začal studovat práva. Během studií se seznámil s N. A. Rimským-Korsakovem a ukázal mu své kompozice. Korsakov z počátku nepovažoval Stravinského za výjimečně talentovaného, ale i přesto ho začal soukromě učit kompozici. Vliv Korsakova je ve Stravinského tvorbě značně patrný.

Většinu života prožil v zahraničí (Švýcarsko, Paříž, Los Angeles, New York), přednášel na Harvardské univerzitě v USA, kde získal i státní občanství. Spolupracoval s ruským

⁵⁸ SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA agency, 2001. ISBN 80-902912-0-1, s. 497

baletem Sergeje Ďagileva, což ovlivnilo Stravinského život i tvorbu. Během svého života získal množství ocenění. Zemřel roku 1971 v New Yorku.

Prošel si složitým uměleckým vývojem, jeho tvorba se většinou dělí do třech období. První období zvané „ruské“ (Stravinskij vychází z inspirace folklórem, nejpatrnější vliv Korsakova), období „neoklasické“ (nejdelší období, inspirace tvorbou starších mistrů, inspirace jazzem) a období „dodekafonické“ (cca. 50. léta, inspirace Druhou Vídeňskou školou). Osobnost Stravinského ovlivnila mnoho skladatelů následující generace.

Zanechal po sobě celkem obsáhlé dílo. Mezi nejvýznamnější skladby patří balety (*Pták Ohnivák*, *Petruška*, *Svěcení jara*, *Pulcinella*), opery (*Oedipus Rex*, *Život prostopášíka*) a dále komponoval komorní hudbu, vokální díla či symfonie.

8.1.1 Ave Maria

Igor Stravinskij dokončil toto dílo roku 1934, vzniká tedy pod vlivem neoklasicismu. Původně zhudebnil pravoslavný text Bogoroditse dievo kvůli potřebám pravoslavné církve v Rusku. Poté, co emigroval do USA, opatřil zhudebnění textem latinským. Skladba je určena smíšenému sboru a cappella.

Přestože jde o zhudebnění Ave Maria z 20. století, nejde o hudbu se zcela uvolněnou tonalitou. Text modlitby je dodržen. Počátek skladby má homofonní sazbu. Žádná z částí textu není zvýrazněna nápadnou harmonií ani zvláštním motivem. První výrazné oddělení a menší zastavení se objevuje na slově *Jesus*. Na začátku druhého oddílu se užívá stejný materiál jako ten, který lze pozorovat na začátku celé skladby. Na slově *nunc* je patrné zastavení umocňující právě probíhající chvíli. K závěru díla dochází ke zklidnění završeném na slově *amen*.

8.2 Auguste Descarries (1896–1958)

Auguste Descarries se narodil roku 1896 v Lachine nedaleko Montrealu. Pochází z bohaté a vzdělané rodiny. Na univerzitě studoval práva, avšak po celou studia dobu se zároveň vzdělával v kompozici a hře na klavír a varhany. Roku 1930 se vydává na koncertní turné jako klavírista. Významná je také Descarrierova pedagogická činnost. Podílel se na založení fakulty hudby na Montrealské univerzitě, kde byl roku 1950 jmenován děkanem. Zemřel roku 1958 v Montrealu.

Přestože napsal celkem velký počet děl, mnoho z nich nebylo vydáno a zachovaly se pouze autorovy ručně psané kopie. Věnoval se tvorbě hudby instrumentální, ale i hudby duchovní, neboť několik let působil také jako sbormistr. Zhruba od roku 2012 se díky snaze Héléne Panneton začíná znovuobjevovat jeho dílo.

8.2.1 Ave Maria

Toto zhudebnění autor dokončil roku 1937, avšak vydáno bylo poprvé roku 2012. Skladba je určena pro tři stejné hlasy a cappella.

Dílo začíná v pianu, v polyfonní sazbě. V pátém taktu je pomocí důrazu a půlové noty zvýrazněno slovo *tecum*, na němž se uzavírá úvodní část skladby. Od 8 taktu se objevuje práce s imitační technikou, kdy s postupným přidáváním hlasů hudba graduje. Slovo *Jesus* přichází v kontrastním pianu, zesiluje a vrcholí v 19 taktu na akordu H-dur v mohutném forte a vyzdvihuje tak Ježíšovo jméno.

Ve druhém oddílu skladby je nejzajímavější část podložena textem *ora pro nobis*, které nastupuje v pianissimu a delších rytmických hodnotách, což silně kontrastuje s předchozí částí končící crescendem na slově *Dei*. Dochází tím k umocnění kající prosby o Mariinu pomoc. Na slově *nunc* začíná gradace končící ve 32 taktu výrazným sforzatem. Motiv smrti je i zde vyjádřen pianissimem a klidnější melodií.

8.3 Fabio Fresi (1979)

Fabio Fresi se narodil roku 1979 v Sardinii. Řadí se již mezi soudobé skladatele. K umění kompozice ho přivedla vášeň ke zpěvu. Byl členem smíšeného sboru Cantori della Resurrezione od jeho založení roku 1997. Získal titul ze studia jazyků a cizí literatury, což mu výrazně pomáhá při výběru textů ke zhudebnění.

Fresiho kompozice typické odlišnými styly, jazyky a tématy jsou provozovány ve více než 30 zemích světa.

8.3.1 Ave Maria

První oddíl tohoto zhudebnění Ave Maria nastupuje v klidnějším duchu, hudba postupně graduje a vrcholí ve 4 a 5 taktu na slově *benedictus*, což může znamenat pomyslný Mariin vrchol, tedy skutečnost, že je blahoslavená. Odtud se melodie uklidňuje, má klesající tendenci a končí ritardandem na slově *Jesus*. Převažuje polyfonie, ale objeví se i homofonní sazba.

Druhý oddíl moteta začínající textem *Sancta Maria* se výrazně liší od oddílu předchozího. Začíná v *piano* s označením *affetuoso*. Jako první nastupuje pouze alt, k němuž se ve třetím taktu přidávají také ostatní hlasy. Typickým prvkem této části je komplikovanější rytmus a práce s pomlkami. Ve 22 taktu dochází ke změně taktu, kdy hudba nastupuje v *mezzoforte*. Text *hora mortis nostrae* je zopakován třikrát, přičemž soprán zní ve vysoké poloze, což může symbolizovat strach ze smrti a vypjatost situace. Skladba končí na mnohokrát opakovaném *amen*.

9 Porovnání jednotlivých zhudebnění

Z analýzy jednotlivých děl vyplývá, že společným faktorem pro všechna zhudebnění je užití formy moteta. Moteto se od 16. a 17. století dále vyvíjelo a jeho formu ovlivnily nové umělecké směry. Z tohoto důvodu nejsou ve všech zhudebněních striktně dodržena pravidla platící pro moteto z 16. a 17. století, takže imitace ani polyfonní sazba není podmínkou proto, aby se jednalo o formu moteta. Ovšem téměř vždy je imitace či polyfonie užita alespoň v některé části.

Většina autorů nedodrží klasické znění modlitby, které se ustálilo v 16. století. Často užívají pouze první část modlitby a druhá je zcela vypuštěna. Renesanční skladatelé užívali různé varianty modlitby, neboť v době vzniku jejich zhudebnění nebyla podoba modlitby ustálená. Až od romantismu se zhudebňuje celé znění modlitby.

Skladatelé ranějších epoch dávali přednost převážně polyfonní sazbě, kdežto od romantismu začala do jednotlivých zhudebnění pronikat více sazba polyfonní, což ale neplatí univerzálně pro všechny skladatele z romantismu a 20. století.

Téměř u všech skladatelů je velmi patrné oddělení první (historicky starší) části modlitby od druhé části modlitby začínající zvoláním k Marii *Sancta Maria*. Předchozí oddíl, ukončen na slově *Jesus*, je u několika zhudebnění vygradován do mohutného forte, čímž skladatel vyzdvihuje jméno Božího syna. Počáteční pozdrav Marii je vždy poklidný a emočně nevypjatý. Několik skladatelů se shoduje také ve způsobu zhudebnění textu *ora pro nobis*. Tato prosba k Marii je, většinou pomocí slabé dynamiky a delších rytmických hodnot, pojímána velmi kajícně. Tímto způsobem skladatelé vyjadřují svou pokoru před Bohem. Stejně tak bývá umocněn také text *nunc et in hora mortis nostrae*, kdy slovo *nunc* zvýrazňuje momentální chvíli, často pomocí pozastavení či pomlky, a všudypřítomná smrt je vyjádřena prostřednictvím hlubších poloh a maximálního piana. Všichni skladatelé docházejí na slově *Amen* ke smíření a klidu.

Ve zhudebněních pocházejících z romantismu a 20. století se většinou vyskytují pasáže vyvolávající vypjatější emoce a velmi často se užívá náhlého kontrastu mezi jednotlivými frázemi. Starší zhudebnění dávají přednost gradaci na delších plochách bez náhlých tempových a dynamických změn.

Závěr

Práce si kladla za cíl objasnit, zda existují nějaké zákonitosti, které skladatelé z různých uměleckých směrů dodržují při zhudebnění modlitby Ave Maria, zda některé úryvky textu považovali za významnější a dali jim tedy specifický hudební materiál. Pro získání odpovědi bylo rozebráno několik zhudebnění z období počínaje renesancí a konče 20. stoletím. Na závěr byly zjištěné výsledky porovnány.

Z rozboru vývoje modlitby Ave Maria vyplývá, že její finální podoba byla ustálena během 16. století, což ovlivnilo především skladatele období renesance, neboť v době vzniku jejich zhudebnění nebyla podoba modlitby ustálená a vyskytovala se v několika variantách. Až později se modlitba objevuje v klasickém znění.

Dle informací obsažených v bakalářské práci je evidentní, že přestože skladatelé pocházejí z různých uměleckých směrů, existují nějaké zásady, které jsou dodržovány ve všech obdobích. Jde především o výběr hudební formy. Formu moteta užívají ve svých zhudebněních téměř všichni skladatelé, i když jeho stavba je odlišná. Skladatelé se také shodují v oddělení první (historicky starší) části modlitby od druhé části modlitby začínající zvoláním k Marii. Také jménu Božího syna přikládají větší význam a většinou ho pomocí různých hudebních prostředků vynášejí do nebeské výše. Některá zhudebnění mají ve stejném duchu pojatou také prosbu k Marii. Každé *amen* se nese ve smířlivém a klidném duchu a ve většině kompozic převažuje polyfonie nad homofonií.

Považuji za výjimečnou skutečnost, že vnímání textu modlitby a jeho následné zhudebnění se u skladatelů v mnoha ohledech neliší, přestože vznikají v různých časových obdobích a jsou tedy ovlivněna postupujícím hudebním vývojem.

Seznam použitých informačních zdrojů

A) Tištěné zdroje

FOUILLOUX, Danielle. *Slovník biblické kultury*. Přeložil Jan BINDER. Praha: EWA Edition, 1992. ISBN 2-204-04028-2.

HECK, Erich Johannes. *Ave Maria: [vznik a vývoj nejznámější mariánské modlitby]*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2003. ISBN 80-7192-826-7.

HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby II. Renesance*. Praha: Ikar, 2005. ISBN 80-249-0615-5.

HŮLA, Zdeněk. *Nauka o kontrapunktu*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1965.

JAREŠ, Stanislav a Jaroslav SMOLKA. *Malá encyklopedie hudby*. [2. vyd.], v Supraphonu 1. vyd. Praha: Supraphon, 1983.

KAČIC, Ladislav. *Dějiny hudby III. Baroko*. Praha: Ikar, 2009. ISBN 978-80-249-1266-0.

NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby: přehled evropských dějin hudby*. Praha: Votobia, 2003. ISBN 8072201433.

SADIE, Stanley, ed. *The New Grove dictionary of music and musicians*. Repr. New York: Grove, 1995.

ŠIŠKOVÁ, Ingeborg. *Dějiny hudby IV. Klasicismus*. Praha: Ikar, 2012. ISBN 978-80-249-1977-5.

SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA agency, 2001. ISBN 80-902912-0-1.

VYSKOČIL, Jiří. *Stručný slovník duchovní hudby*. Čelákovice: Městské muzeum, 1991.

VYSLOUŽIL, Jiří a Jiří FUKAČ, ed. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997. ISBN 80-7058-462-9.

B) Elektronické zdroje

Motu proprio Pia X. o posvátné hudbě. *Společnost pro duchovní hudbu* [Online]. [cit. 2017-03-12]. Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_htm/archiv/mo_pro.htm

Konstituce o posvátné liturgii: Sacrosanctum Concilium. *Společnost pro duchovní hudbu* [Online]. [cit. 2017-03-05]. Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_htm/archiv/ssc.htm

Musicam sacram. *Společnost pro duchovní hudbu* [Online]. [cit. 2017-03-05]. Dostupné z:
http://www.sdh.cz/sdh_htm/archiv/mus-sac.htm

Přílohy

A) Zvukové přílohy na CD

CD s nahrávkami jednotlivých zhudebnění Ave Maria.

B) Notové materiály ve formátu PDF na CD

Notové přílohy všech zhudebnění Ave Maria, které byly v této práci analyzovány.