

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

# **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Praha, 2017

Markéta Čepická

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

HUDEBNÍ UMĚNÍ

HOUSLE

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**SOUČASNÁ BAROKNÍ INTERPRETACE**

**Vycházející ze zkušeností starých mistrů**

**Markéta Čepická**

Vedoucí práce: prof. Ivan Štraus

Oponenti práce: odb. as. Jiří Panocha

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

**Praha, 2017**

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

MUSIC ART

VIOLIN

**Master thesis**

**CONTEMPORARY BAROQUE INTERPRETATION**

**Based on experience of old masters**

**Markéta Čepická**

Leader: prof. Ivan Štraus

Examiners: odb. as. Jiří Panocha

Date of Graduate:

Academic Degree: MgA.

**Prague, 2017**

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

SOUČASNÁ BAROKNÍ INTERPRETACE

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

## **EVIDENČNÍ LIST**

Souhlasím s tím, aby moje bakalářská práce byla půjčována k prezenčnímu studiu v Knihovně Akademie múzických umění v Praze.

Praha, dne

.....

podpis studenta

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

## **ABSTRAKT**

Tato magisterská práce zpracovává názory starých mistrů na barokní interpretaci a uvádí vybrané současné barokní interprety.

## **ABSTRACT**

This master thesis works with opinions of old masters about baroque interpretation and presents chosen baroque interprets.



## Obsah

Úvod .....	1
Kapitola 1 - 1) Rychlé začlenění do historického kontextu. ....	2
2) Notace .....	2
3) Tempo .....	5
4) Dynamika .....	8
Kapitola 2 – Ornamentika .....	9
a) Rozdělení podle Arnolda Dolmetsche .....	11
1. Příraz a opora .....	11
2. Trylek .....	15
3. Tremolo .....	17
4. Mordent.....	19
5. Obal .....	20
6. Skupinka .....	20
7. Odraz .....	21
8. Dvojitý příraz .....	21
9. Arpeggio .....	21
10. Členící, výrazové pomlky .....	22
b) Rozdělení podle Vratislava Bělského .....	
1. Přírazy .....	23
2. Odrazy .....	23
3. Skupinka .....	23
4. Dvojitý příraz .....	24
5. Obal .....	24
6. Trylek .....	24
7. Mordent .....	26
8. Ostatní ozdoby .....	26

Kapitola 3: České barokní soubory .....	27
a) Collegium 1704 a Collegium vocale 1704 .....	27
b) Collegium Marianum .....	30
c) Ensemble Inégal .....	33
d) Musica Florea .....	35
e) Barocco sempre giovane .....	37
f) Musica poetica .....	40
g) Czech ensemble baroque .....	45
Kapitola 4: Evropské barokní ansámby .....	47
I. Akademie für Alte Musik Berlin (Akamus) .....	47
II. Concerto Köln .....	48
III. Hesperion XXI .....	48
IV. Il giardino armonico .....	49
Závěr .....	50
Soupis citací použitých pramenů a literatury .....	51

## **Seznam příloh**

Příloha č. 1. – Rejstřík značek z knihy Interpretace hudby 17. a 18. století  
Arnolda Dolmetsche

Příloha č. 2. – Dlouhé přírazy a jejich provedení u Quantze, C. Ph. E. Bacha a L.  
Mozarta

Příloha č. 3. – Tabulka vysvětlivek pro představu, autor Fr. Couperin

Příloha č. 4. – Tabulka ze souborného vydání skladeb L. Couperina

## Úvod

Téma současné barokní interpretace jsem si vybrala ze dvou důvodů. Chtěla jsem se do této problematiky hlouběji ponořit a také považuji za přínosné fakta o různých způsobech této interpretace uspořádat. Doufám, že tato práce poslouží jako užitečný přísun informací pro další hudebníky, kteří se budou chtít v tomto období dále zdokonalovat jako já.

Práci jsem rozčlenila na čtyři velké kapitoly. První dvě jsem zaměřila na názory na „správnou“ poučenou barokní interpretaci a její technické provedení. Porovnávám v nich dva pohledy na barokní tvorbu, ze kterých jsem během psaní práce vycházela. Další dvě kapitoly jsem věnovala barokním souborům, jak u nás, tak v Evropě.

## Kapitola 1 : Rychlý úvod do barokní interpretace

### 1) Rychlé začlenění do historického kontextu

Pojem baroko byl převzat z výtvarného umění. Znamená podivný, zvláštní. V hudbě je baroko datováno asi v letech 1600 – 1750. Dlouhou dobu se tento pojem používal spíše ve spojení s křečovitostí a s překonáváním zažitých kvalit. Až přibližně do roku 1920 se jako označení pro období dějin hudby vůbec nepoužíval.

Barokní tvorba a její interpretace se lišila podle zeměpisných oblastí, kde vznikala. Národní školy vznikly v Itálii, ve Francii a v Německu.

Itálie se považuje za kolébkou barokního hudebního slohu.

### 2) Notace

Před rozbořem samotné barokní interpretace je třeba si uvědomit, že v baroku byl specifický notový zápis. Dalo by se říci, že barokní hudba má své základní principy řeči, které je třeba ke správné interpretaci znát.

V 11. století vznikla naše hudební notace. Všechny informace k provedení skladby se tehdy předávaly pouze ústně. Až časem přibývaly další detailní požadavky k notám. Tento vývoj probíhal devět století a notový zápis se stále zdokonaluje.

Na začátku 17. století měly noty ještě podobu čtverečků. S postupem času se hlavičky zakulacovaly. Krátké noty nemívaly trámec. Notová osnova se v podobě, jak ji známe dnes, objevila v roce 1530 ve Francii. Používaly se tři druhy klíčů:

- g klíč (používal se pro housle, hoboje aj. Býval na první (Francie) a druhé (Itálie) lince.
- c klíče (1., 3. a 4. linka, především pro lidský hlas, ale také pro některé nástroje – viola, fagot, atd.)
- f klíče (na 4. lince se používal pro basové nástroje a na 3. lince se používal u pravé ruky klávesových nástrojů)

#### ○ Noty a pomlky

Každou notu předchází a následuje pomlka. P. Joseph Egramelle<sup>1</sup> uvádí:

---

<sup>1</sup> P. Joseph Egramelle ( 1727 – 1781 ) La tonotechnie ou l'art de noter les cylindres , Paříž

„Všechny noty se při provedení skládají částečně z tónu a částečně z pomlky; to znamená, že všechny mají určitou délku zvuku a určitou délku ticha a to dohromady dává plnou hodnotu noty.“

Dále v tomto spisu Egramelle říká „Věnuje – li se trochu pozornosti výslovnosti při artikulování slabik, zjistí se, že k vytvoření všech souhlásek je třeba zvuk předcházející samohlásky utlumit buď sevřením rtů nebo přitisknutím jazyka na patro apod. Všechna tato utlumení samohlásek se podobají krátkým pomlčkám, oddělujícím jednu slabiku od druhé, aby vznikla artikulovaná řeč. Stejně je tomu u artikulace hudby pouze s tím rozdílem, že zvuk nástroje se nemění a tvoří tak říkajíc jen jednu samohlásku; má – li vzniknout srozumitelná a zajímavá artikulace, musí být artikulační pomlky proto mnohem rozmanitější než v řeči.“  
Délka pomlky určuje, jestli bude mít následující nota větší nebo menší přízvuk.

Egramelle jmenuje 5 typů pomlky :

1. „respiration“ – nádech mezi dvěma frázemi nebo členy fráze
2. „accent“ – přízvuk mezi těžkou a lehkou notou
3. „détaché“ – oddělení not vyžadujících lehkost
4. „liaison“ – vázání not vyžadujících legato
5. „trille“ – ozdoby mezi notami

Dalším autorem věnujícím se otázce pomlky je Dom Bédos de Celles<sup>2</sup> „[...] je několik okolností, jichž se chápá sám dobrý vkus, jež podle potřeby tyto pomlky obměňují, buď aby se určité pasáže vyžadující výraz vázaly nebo odsazovaly. Někdy se stává, že tečkované čtvrtky, půlky a dokonce celé noty nejsou ničím jiným než velmi krátkými zvuky („tactées“) umožňujícími uplatnit během delší pomlky doprovodné hlasy, které by přílišným prodloužením tónů zanikly. Je jistě důsledkem neznalosti, že ti kdo provádějí dokonce výbornou hudbu, se nám nelíbí především způsobem myšlení nebo suchopárností, která nudí.“

#### ○ Dvě, tři noty a notes inégales

V baroku se důsledně uplatňovala zásada přízvučnosti doby první a nepřízvučnosti druhé. Díky jejich střídání vznikl specifický hudební projev. Ještě však nešlo o opravdovou nestejnost (inegalité). Leopold Mozart ve svém spisu *O správném čtení not a dobrém přednesu vůbec* píše: „Následuje-li tedy po sobě více not, z nichž dvě a dvě jsou pod obloučkem, případně na první z nich přízvuk

---

<sup>2</sup> (1709 – 1770); benediktínský mnich, výrobce varhan

a nota se zahraje nejen trochu silněji, ale vydrží se také poněkud déle: druhá nota se k ní naopak přiváže zcela jemně a tiše a poněkud později [...]".

Tři noty za sebou se v baroku hrály nesouměrně. Cílem nebylo hrát rytmicky dokonale přesně, ale naopak zdůraznit asymetričnost.

J. J. Rousseau<sup>3</sup> píše: „Případnou-li na každou dobu tři noty, zdůrazní se první a ta prostřední se zahraje krátce.“<sup>4</sup> Snaha o rytmickou dokonalost barokní interpretace se začala odehrávat po 1. světové válce, kdy se znovu rozrůstalo provozování staré hudby. Tato dokonalost je požadována dodnes, ačkoliv jde spíše o omyl. Pokud chtěli barokní skladatelé hrát několik po sobě jdoucích not rovnoměrně, zapisovali to různými způsoby do not. Někteří psali nad noty tečky, jiní pak svorky nebo obloučky. Jindy zase naznačili zamýšlený rytmus jen nad první skupinkou not a předpokládali, že interpret rytmus dodrží kdykoliv se tento model objeví.

Notes inégales označují rubato nebo rytmickou svobodu. Používaly se hlavně ve francouzské hudbě. Již Loys Bourgeois<sup>5</sup> v roce 1550 píše: „Na první notě je nutno se pozdržet déle než na druhé.“<sup>6</sup> Naprosto vystihuje notes inégales výrok Fr. Couperina<sup>7</sup>: „Hrajeme jinak, než píšeme.“ Tyto nestejnosti se dělí na tři typy:

- Lourer = dlouhá – krátká
- Couler = krátká – dlouhá („Jsou-li dvě noty spojeny obloučkem nebo svorkou a pod druhou nebo nad ní je tečka, vzniká couler.“ Tomuto rytmu se říká také lombardský.)
- Pointer nebo piquer (užívaný spíše v cembalové a loutnové tvorbě)

Použití notes inégales se ponechávalo na interpretově fantazii a vkusu. Bylo všeobecnou zásadou, že se tohoto rytmu více užívalo ve veselejších a živějších skladbách a naopak v líbezných a lyrických skladbách se jej doporučovalo používat co nejméně.

---

<sup>3</sup> (1712 – 1778); francouzský filozof a spisovatel

<sup>4</sup> *Dictionnaire de musique*, Paříž, 1768, str. 427, heslo „Loure“

<sup>5</sup> (cca. 1510 – 1559); francouzský skladatel a hudební vědec

<sup>6</sup> *Le droict chemin de musique*, Ženeva

<sup>7</sup> (1668, – 1733); francouzský skladatel a varhaník

Pro současné hudebníky je samozřejmostí, že v notách mají zapsány požadavky skladatelů. Znamená to, že se je snaží co nejpřesněji splnit. V baroku však běžně autoři nechávali interpretům „volnou ruku“. Bylo zvykem, že napsali jednoduchý zápis a hudebník jej podle momentálního rozpoložení pozměnil. Vratislav Bělský ve své knize *Hudba baroka* říká, že „ V tom smyslu byli současníky hodnoceni Bach, Händel, Couperin, Vivaldi a další především jako instrumentalisté a teprve v druhé řadě jako skladatelé.“<sup>8</sup>

### 3) *Tempo*

Samostatným tématem je tempo. Tím, že se v baroku neobjevovaly přesné požadavky interpretace daných skladeb, bylo třeba mít potřebné znalosti k provedení díla. Tyto požadavky se objevovaly až v období *secondy pratticy*, kdy se začalo přecházet k notaci, jak ji známe dnes. Spolu s tímto vývojem se do not zapisovalo čím dál více alespoň obecných tempových označení (začaly se stále častěji zhudebňovat dramatické texty a s nimi se používaly různě rychlá tempa).

„V první polovině 17. století se skladatelé pokoušeli naznačit tempo zápisem. Navazovali v tom na starou proporční praxi notace menzurální hudby.“<sup>9</sup> Ideálním příkladem skladatele, který procházel vývojem od vysvětlení v předmluvě skladeb k tempovým označením je Girolamo Frescobaldi<sup>10</sup>. V předmluvě *Il primo libro di capricci* z roku 1628 říká: „Jsou-li třídobé a šestidobé takty notovány velkými hodnotami (celé noty), hrají se pomalu (*Adagio*), jsou-li notovány v menších hodnotách (půlové), hrají se rychleji; tvoří-li je skupina tří semiminim (čtvrtek), hrají se ještě rychleji (*piu allegro*); je-li předepsán 6/4 takt, vezme se stejné tempo plynoucí *allegrovým* pohybem (*battuta allegra*).“ Podle Frescobaldiho existují čtyři stupně temp:

3/1 = *adagio*

3/2 = rychleji

3/4 = ještě rychleji

3/5 = *allegro*.

---

<sup>8</sup> V. Bělský, *Hudba baroka*, JAMU v Brně, 2010

<sup>9</sup> V. Bělský, *Hudba baroka*, JAMU v Brně, 2010, str. 68, bod č. 1

<sup>10</sup> (1583 – 1643); italský hudební skladatel a varhaník



O šest let později již Frescobaldi u některých capriccií slova Adagio a Allegro použil.

S postupem času vyšlo několik knih, které se snažily ustanovit obecné zákonitosti temp v baroku. První, kdo přirovnal tempo k tlukotu srdce, byl Franchinus Gaffurius<sup>11</sup>. V roce 1496 ustanovil, že jeden tep je roven jedné semibrevis (v dnešním zápisu celé notě). Později Marina Mersenne<sup>12</sup> udává, že jeden tep srdce se rovná jedné minimě (půlové notě). Údery tepu jsou ovšem pojem, který je nutno brát s nadhledem. Tato jednotka je proměnlivá a průměrný počet úderů za minutu se podle některých vědců liší (J. J. Quantz<sup>13</sup> uvádí 80. úderů, Ch. Simpson 75).

„ J. J. Quantz stanovil v roce 1752 tempo ve smyslu moderním, nikoliv proporčním na základě tepu. Místo toho, aby tep udal abstraktní rychlost, to jest délku pomyslné velké hodnoty, např. celé noty (semibrevis), tak Quantz navrhuje měření tempa, které je předzvěstí metronomu. Quantz byl první, kdo tuto teorii do všech důsledků promyslel, a jeho rady jsou i dnes cenným a spolehlivým vodítkem.“<sup>14</sup> Quantz dělí ve svém spisu *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*<sup>15</sup> tempa do čtyř stupňů: allegro assai, allegretto, adagio cantabile, adagio assai.

Spousta hudebníků a mechaniků tehdejší doby se zabývala rozdíly mezi čtyřčtvrtovým a tříčtvrtovým taktem. Bylo velmi důležité ustanovit obecné zásady pojetí temp, převážně kvůli tanečním větám (tzn. hlavně ve Francii). Uvědomme si, že metronom byl vynalezen až roku 1816 Johannem Nepomukem Mälzelem. Pro zajímavost, návrh na vytvoření metronomu vzešel od Ludwiga van Beethovena. Před vynalezením metronomu ve Francii vzniklo pár návrhů na výrobu tohoto přístroje. Za zmínku stojí vynález zvaný métromètre od Leona Pajota zvaného Ms. d´Onzembray. Pro zajímavost uvádím srovnání temp Quantze a d´Ozembraye podle Vratislava Bělského:

---







<sup>11</sup> (1451 - 1522); italský benediktínský mnich, skladatel a teoretik

<sup>12</sup> (1588 - 1648); francouzský teolog, filozof, matematik, fyzik a muzikolog, nazýván „otcem akustiky“

<sup>13</sup> (1697 - 1773); německý skladatel a flétnista, učitel hry na flétnu Bedřicha Velikého

<sup>14</sup> V. Bělský, *Hudba baroka*, JAMU v Brně, 2010, str. 71

<sup>15</sup> Berlín, 1752

	Quantz	D'Onzembray	hodnoty
Gavota	80	97,30	
Courante	80	81,81	
Sarabanda	80	73,50	
Gigue	80	112,50	
Loure	80	112,50	
menuet	160	210,00	

Christopher Simpson<sup>16</sup> ve své knize *Compendium of Music* (1668) píše: „Maxima a longa, kterých dnes užíváme velmi málo, jsou příliš dlouhé, aby je kterýkoli hlas nebo nástroj (mimo varhany) dodržel v plné délce[...]Užívalo se jich v trojdobém taktu a jako rychlých dob, rychlejších (snad), než jakými jsou dnes naše celé a půlové noty. Nové noty, jež vznikly později, zatlačily tyto staré noty do situace, v níž se jim přisuzovala delší hodnota.“

Dále se ve svém díle zabývá hraním v čtyřčtvrtovém taktu: „[...]budeme v našem výkladu mluvit o pohybu ruky. Tyto pohyby se provádějí dolů a nahoru a následují pravidelně za sebou. Každý pohyb dolů a nahoru dává dohromady jeden takt celý. Tím pak měříme délku semibrevis, která se proto nazývá notou celou[...]A teď se podívejte, kolik kratších not připadne na každý takt. Podle toho tvoří tedy takt dvě půlové noty, jedna na pohyb dolů, druhá na pohyb nahoru, čtyři čtvrtové noty, dvě na pohyb dolů a dvě na pohyb nahoru,[...]Můžete však namítnout, že jsem vám sice řekl, že nota celá má délku taktu a takt má délku noty celé, že však ještě nevíte, jaká je to délka. Na to vám poradím,[...]abyste vyslovili stejnoměrně, asi tak rychle, jako byste je (pohodlně) četli, tato slova: ráz, dva, tři, čtyři; pak si představte, že tato slova jsou čtyři čtvrtové noty, jež tvoří hodnotu čili délku noty celé (a v důsledku toho i taktu), a držte ruku, zatím co vyslovujete slova ráz, dva, dole a při tři, čtyři nahoře[...]Někteří se při měření čtvrtových not uchylují k frekvenci rychlého tepu nebo k vteřinové ručičce pravidelně jdoucích hodinek při osminách a podle toho pak rozpočítávají délku ostatních not; ale myslím si, že to, co jsem vám ukázal já, bude vám nejprospěšnější.“

<sup>16</sup> (1602/1606 – 1669); anglický skladatel a interpret, zaměřoval se na violu da gambu

O trojdobém taktu pak říká: „Někdy se skládá každý takt ze tří not celých, přičemž je každá nota celá kratší než nota půlová v taktu sudém. Běžnější je pak třípůlový takt, kde má každá půlová nota asi tak délku čtvrti v taktu sudém. [...]U těchto dvou druhů trojdobého taktu počítáme nebo si představujeme ona dvě slova: ráz, dva s pohybem ruky dolů a tři s pohybem ruky nahoru.“

#### 4) *Dynamika*

V baroku se dynamiky, jak ji známe dnes, nepoužívalo. Místo ní se používala tzv. stupňovitá dynamika. Skladatelé zvětšovali nebo zmenšovali obsazení v průběhu skladby, aby dosáhli silnější nebo slabší dynamiky. Často byla také dynamika nechána na interpretovi samotném. V. Bělský píše: „S ohledem na různé interprety, nástroje, obsazení a prostory byl jakýkoli předpis tohoto druhu pokládán za omezení svobody hráče.“<sup>17</sup> V období baroka obecně platilo, že allegro = forte a adagio = piano. „Piano se používalo nejčastěji jako náhlý afekt nebo echo.“<sup>18</sup> Instrumentální hudba napodobovala hudbu vokální – vysoké tóny byly zdánlivě hlasitější, než ty hluboké.

C. Ph. E. Bach o dynamice píše: „Nedá se stanovit dost dobře, kde má být forte nebo piano, neboť i ta nejlepší pravidla povolují tolik výjimek, kolik sama stanoví předpisů. Nicméně pozorujeme, že se všeobecně hraje silněji disonance než konsonance, protože disonance vášně vyzvedávají a konsonance uklidňují. Zvláštní vzlet myšlenek, který má vzbudit prudký afekt, je nutno vyjádřit silně. Takzvané klamy a enharmonické záměny se proto hrají forte, neboť jsou tak často míněny.“<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> V. Bělský, *Hudba baroka*, JAMU v Brně, 2010, str. 65

<sup>18</sup> V. Bělský, *Hudba baroka*, JAMU v Brně, 2010, str. 65

<sup>19</sup> C. Ph. E. Bach, *Úvaha*, kapitola III., §29

## Kapitola 2 : Ornamentika

Ornamentika je naprosto nedílnou součástí barokní interpretace. Pokud ji interpret neumí používat správně, je to jako by měnil skladatelův originální zápis. Někteří skladatelé své představy o zdobení pečlivě a podrobně do not zahrnovali. Byli to například Chambonnieres, Couperin, Rammeau. Jiní byli oproti tomu v opozici, např. P. Francesco Tosi. Tato druhá skupina chtěla, aby vše, kromě kostry díla, bylo na interpretovi samotném.

C. Ph. E. Bach <sup>20</sup>ve své *Úvaze o správné hře na klavír* <sup>21</sup>píše:

„1. Je nepravděpodobné, že by mohl někdo pochybovat o nezbytnosti ozdob. Nalézáme je všude v hudbě a jsou nejen potřebné, nýbrž i nepostradatelné, neboť spojují noty a dávají jim život[...]Dávají hráči příležitost, aby ukázal svou technickou zručnost a výrazové schopnosti. Ozdobami se může průměrná skladba udělat zajímavou a bez nich se může nejlepší melodie zdát nejasná a prázdná.

2. Ale jak veliká je jejich prospěšnost a krása, je-li jich použito správně, tak se může napáchat velká škoda, užije-li se buď špatných ozdob, nebo správných ozdob na nesprávném místě a v nevhodném množství.

3. Proto byli prozíravější ti skladatelé, kteří jasně vyznačovali všechny ozdoby, jež chtěli mít provedeny, místo aby je ponechávali na vůli třeba neschopnému interpretovi.

8. Kdo je dosti zručný, může předat i více ozdob, než naznačujeme; musí však být opatrný, aby tím nenarušil smysl a výraz skladby. Je samozřejmé, že se ve skladbách, jež chtějí vyjadřovat smutek nebo nevinnost, má užívat méně ozdob než ve skladbách obsahujících jiné city. Kdo si osvojí tyto zásady, toho lze považovat za dokonalého interpreta, neboť s uměním hrát zpěvně na svůj nástroj vtipně spojuje ohnivé a překvapivé efekty, které jsou možné spíše na nástroji než ve zpěvním hlase, a tak dovede skvěle vyvolat a udržet pozornost svých posluchačů neustálou rozmanitostí. Přitom je nutno mít na paměti rozdíl mezi zpěvním hlasem a nástrojem. Když se ozdoby volí opatrně, není nutno se starat, zda se dá to, co se hraje, zpívat či nikoliv.

---

<sup>20</sup> (1714 – 1788); syn J. S. Bacha, skladatel a cembalista, působil také jako pedagog

<sup>21</sup> Berlín, 1753

9. Především je třeba se vystříhat toho, aby se používání ozdob nepřehánělo. S hudbou je tomu jako s architekturou: nejkrásnější budova může být nevkusně přeplněna ozdobami, podobně jako se nejlepší pokrm zkazí přílišným okořeněním. Mnohé tóny, dosti dobré samy o sobě, nepotřebují ozdob; těch se má užívat pouze u tónů, které vyžadují zvláštní důraz a vyznačení. Kdyby řečník zdůrazňoval všechna slova stejně, stala by se přednáška nesmírně jednotvárnou[...]

14. Chtějí-li zpěváci i instrumentalisté podat skladby, které provozují, správně, nemohou se obejít bez mnohých ozdob užívaných klavíristy; ale sami si nedají dost práce, aby do nich zavedli jistý řád. Označují rozmanité ornamenty několika málo značkami a tím si sami ztěžují práci.“

Základním smyslem ornamentiky je plynulé a krásné propojení dvou tónů. Dále pak zajišťuje ozvláštňování skladby, zesiluje afekt a také podle potřeby zdůrazňuje vybrané doby.

Všeobecná pravidla výskytu shrnuje Vratislav Bělský takto: „čím rychlejší věta, čím více hlasů, čím hlubší poloha, čím větší obsazení a prostor, tím méně ozdob.“<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> V. Bělský, *Hudba baroka*, JAMU v Brně, 2010, str. 81

Při psaní této práce jsem vycházela primárně ze dvou knih. Z knihy *Hudba baroka* (JAMU v Brně, Brno 2010) Vratislava Bělského a z *Interpretace hudby 17. a 18. století* (Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1958) Arnolda Dolmetsche. Tito dva autoři se v dělení a specifikaci ornamentiky rozcházejí a proto uvedu oba jejich pohledy na danou problematiku.

## a) Rozdělení podle A. Dolmetsche

### 1. Příraz a opora

(italsky appoggiatura, německy Vorschlag, Accent steigend )

Příraz je vynálezem loutníků. Existuje příraz shora (anglicky backfall) a příraz zdola (anglicky half-fall). Back-fall je přízvukný a je na těžké době.

Thomas Mace<sup>23</sup> ve svém spise *Hudební monument; aneb památník nejlepší praktické hudby duchovní i světské, jaká kdy na světě byla*<sup>24</sup>, píše:

„Backfall se hraje takto: ať jde o kterýkoli tón, musí napřed zaznít tón ležící o celý tón nebo půltón nad ním. Na příklad: řekněme, že chci mít backfall u g<sup>1</sup> na nejvyšší struně. Musím tedy nejprve stisknout a<sup>1</sup> na téže struně a udeřit je tak, jako bych nechtěl nic jiného, než aby zaznělo (jenom) a<sup>1</sup>; jenže jakmile jsem takto udeřil a<sup>1</sup>, musím prstem, kterým jsem strunu stiskl (jenom jím), způsobit, aby zaznělo g<sup>1</sup>, a to tím, že jej prudce oddálím od struny, takže g<sup>1</sup> může zaznít (právě pro toto odtažení čili čili odškrubnutí prstu) ihned potom, co jsem udeřil a<sup>1</sup>[...]“



Pro přehlednost jsem nepoužila označení not podle loutnové tabulatury, ale dosadila jsem názvy not podle běžné notace.

„Half-fall se vždy utvoří půltónem zdola a provádí se tak, že se nejprve udeří onen půltón, ale jakmile jste jej udeřili, musíte hbitě dopadnout (správným prstem, jenž musí již být připraven) na hlavní tón bez dalšího drnkutí pravé ruky. Na příklad: řekněme, že chci udělat half-fall na c<sup>2</sup>; musím tedy položit prst na h<sup>1</sup> na téže struně a rázně drknout h<sup>1</sup>, jako bych neměl nic jiného v úmyslu; ale jakmile se h<sup>1</sup> dokonale ozve, musí další prst pevně dopadnout na c<sup>2</sup>, takže c<sup>2</sup> může zaznít silně jen tímto dopadem, což způsobí pěkný, čistý a měkký tón bez jakéhokoliv dalšího drnkutí, a tomu říkáme half-fall.“

<sup>23</sup> (asi 1613 - asi 1709), varhaník a vynálezce 50tistrunné loutny zv. Dyphon

<sup>24</sup> (1676), str. 104



A. Dolmetsch k přírazu řadí také oporu, což je dlouhý příraz. Přírazu se užívalo v období Bacha málo. Více se začal používat až v další generaci.

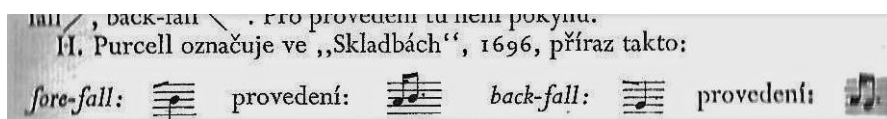
Problematické bylo značení. Jak slovní, tak značení pomocí symbolů. Skladatelé používali celou škálu výrazů (staroanglicky např. forefall, bachfall, beat, half-fall, fore-fall,...). Někteří pojmy vysvětlovali, jiní je nechávali bez dalšího osvětlení.

Příklady:

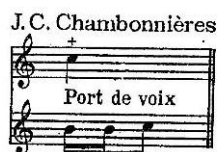
J. Playford



H. Purcell



Často pak skladatelé užívali pro zápis přírazu křížek (+). Toto označení je ale matoucí, vzhledem k tomu, že skladatelé křížek během 18. století používali pro trylek nebo pro všechny ozdoby bez rozdílu.



Samostatnou podkapitolou je pak hra ozdob u děl J. S. Bacha. Sám Bach napsal učebnici pro svého syna - *Klavírní knížku pro W. Fr. Bacha (1720)*, kde představuje „Vysvětlení uvádějící značky a jak se rozličné ozdoby (Manieren) mají pěkně zahrát.“ Dolmetsch ve své knize říká: „Bach opoře říká accent, což je velmi vhodný název, neboť tato ozdoba akcentuje hudbu snad mnohem účinněji než cokoliv jiného. Steigend a fallend znamená vzestupný a sestupný. Výše uvedený příklad ukazuje, že se Bachovy opory mají hrát na těžkou část doby a že zabírají polovinu hodnoty noty, k níž patří. Bach označuje oporu vedle krátké

křivky, kterou jsme již viděli, ještě dvěma jinými způsoby: dvojitou křivkou, zdola nebo shora nebo malými notičkami různých hodnot: šestnáctinami, osminami nebo čtvrtkami. Tyto neurčitě naznačují opory, zabírající ve většině případů polovinu hodnoty noty, k níž patří, které však také někdy mohou mít delší nebo kratší, či dokonce podle potřeby velmi krátké trvání. Poněvadž je pro správný přednes Bachovy hudby nesmírně důležité, abychom je dovedli dobře rozlišovat, pokusíme se objasnit tuto věc s pomocí Bachova současníka J. J. Quantze. Jeho pokyny, zhuštěné zde v pravidla, nám podstatně pomohou:

- „Opora u noty s tečkou zabírá dvě třetiny její hodnoty, takže se hlavní tón zahraje v době tečky.
- V 6/4 taktu zabere opora u půlové noty s tečkou, spojené ligaturou s jinou notou, celou její hodnotu a hlavní tón připadne na dobu noty druhé. V 6/8 taktu platí totéž pravidlo pro čtvrtě s tečkou, spojené ligaturou s jinou notou.
- Opora u noty, po níž následuje pomlka, zabírá celou hodnotu noty; hlavní tón se zahraje místo pomlky.
- Mezi dvěma notami stejné výšky se musí hrát příraz, a to velmi krátce a na těžkou část doby.
- U noty nejkratší hodnoty ve skladbě nebo pasáži se musí hrát příraz, a to velmi krátce.
- U noty, která tvoří s basem disonanci, zvětšenou kvartu, zmenšenou kvintu, septimu, sekundu atd., musí se hrát příraz také velmi krátce, neboť jinak by se disonance změnila v konsonanci a harmonie by se tím zkazila.“

Samozřejmě tyto pravidla neplatí absolutně. Je třeba se zároveň spoléhat na vlastní vkus a na „selský“ rozum.

Oporou se zabývala spousta hudebních vědců a skladatelů. Například J. E. Galliard<sup>25</sup> v překladu knihy P. F. Tosiho<sup>26</sup> *Názory starých i moderních zpěváků s poznámkami o figurálním zpěvu*<sup>27</sup> píše: „Appoggiatura je slovo, jemuž v angličtině žádné neodpovídá. Je to tón, který si přidávají zpěváci proto, aby půvabněji, buď zdola, nebo shora, dospěli k dalšímu tónu. Slovo appoggiatura pochází z ‘appoggiare’, tzn. opřít se.

---

<sup>25</sup> (1687–1749);

<sup>26</sup> (1646 – 1727); italský zpěvák (kastrát), autor významné školy zpěvu

<sup>27</sup> Bologna, 1723, z kapitoly o opoře



Francesco Geminiani<sup>28</sup> ve své knize *Pojednání o dobrém vkusu v hudebním umění*<sup>29</sup> píše: „O opoře shora. Opora shora má vyjadřovat lásku, cit, potěšení a podobně. Má být dosti dlouhá, a proto se jí dá více než polovina délky čili trvání noty, k níž patří. Tón se musí postupně zesílit a ke konci přitlačit trochu smyčec. Je-li provedena krátce, ztrácí mnoho z vlastností, o nichž jsme se již zmínili, ale působí stále příjemným dojmem a můžete ji přidat ke kterékoli notě.

O opoře zdola. Opora zdola má stejné vlastnosti jako předešlá, ale její užívání je mnohem více omezeno, neboť ji lze provést jen tam, kde melodie stoupá po sekundách a terciích, při čemž následující tón musí připadnout na těžkou část doby.“

Ještě se vrátím k J. J. Quantzovi. V Pokusu o návod atd. je spousta zajímavých poznatků a pokynů o opoře samotné:

- „Píší se zcela malými notičkami, aby se nemohly zaměňovat za normální noty, a berou svou hodnotu z not, před nimiž stojí. Nezáleží mnoho na tom, jsou-li to šestnáctiny, osminy anebo čtvrtě. Obvykle se však píší jako osminy a šestnáctin se užívá jen pro přírazy před notami, kterým se nesmí ubrat nic z jejich hodnoty, např. před jednou nebo více dlouhými notami, ať již čtvrtovými nebo půlovými, jsou-li téže výšky. Tyto šestnáctiny se musí zahrát velmi krátce, ať jdou zdola nebo shora, a musí začít s nástupem doby hlavní noty.
- Opory jsou vlastně zadržením předcházejícího tónu, a mohou tedy jít zdola nebo shora podle toho, kde je předcházející tón umístěn. Je-li předcházející tón o jeden nebo dva stupně vyšší než nota s oporou, musí tato jít shora. Je-li však předcházející tón nižší, musí také opora jít zdola; většinou se pak rozvádí sekunda do tercie nebo kvarta stoupá ke kvintě.
- Patří-li opora k notě s tečkou, musí se tato rozdělit na tři díly, z nichž opora zabere dva díly a hlavní nota pouze jeden, tj. hodnotu tečky. Toto pravidlo,[...], platí všeobecně, ať je hodnota noty jakákoliv a ať jde o oporu zdola nebo shora.

---

<sup>28</sup> (1679/80 – 1762); italský houslista, skladatel a hudební teoretik

<sup>29</sup> (1749), Londýn

- Nestačí umět dát oporám, jsou-li vyznačeny, jejich pravou hodnotu; musíte také vědět, kam je máte správně umístit, nejsou-li napsány. Abyste se tomu naučili, řiďte se tímto pravidlem: Když po jedné nebo několika krátkých notách na těžké nebo lehké době přijde dlouhá nota, která zůstane ležet na konsonantní harmonii, musíte před touto dlouhou notou udělat oporu, abyste stále zachovávali líbivou melodii. Zda se opora má hrát zdola nebo shora, bude záviset na předcházející notě.“

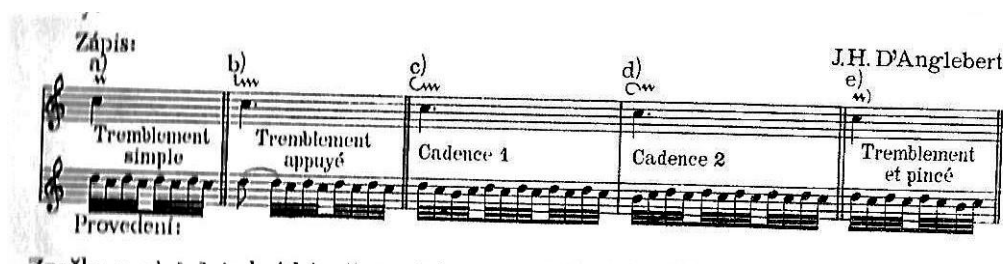
Tématem přírazů a opor se zabýval velmi podrobně – na rozdíl od svého otce – C. Ph. E. Bach.

## 2. Trylek

(italsky: groppo, trillo, tremoletto, německy: Triller, Prall-Triller)

Hlavními charakteristickými znaky trylku podle Dolmetsche jsou hlavní nota a nota vedlejší, která je o celý tón nebo půltón výše a rychlé střídání těchto dvou tónů. Důraz je na notě vyšší. Trylek je úzce spjat s oporou shora a může být používán na stejných místech. Jeho používání se rozšířilo v polovině 17. století. Byl nedílnou součástí ornamentiky loutnistů.

Skladatelé používali různá značení pro různé typy trylků. Často měli na trylky specifické požadavky. Jean Henri D'Anglebert<sup>30</sup> uvádí ve *Skladbách pro cembalo*<sup>31</sup> příklady:



Některá označení trylků byla také shodná se značkami pro jiný typ ornamentu. Např. Marin Marais<sup>32</sup> používal ve svých *Skladbách pro violu*<sup>33</sup> pro označení trylku značku, kterou používali Couperin a Rameau pro mordent.

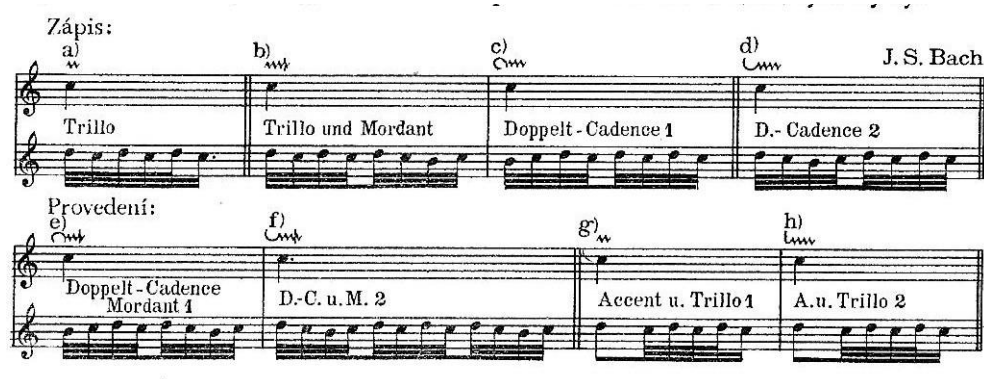
J. S. Bach neměl v ornamentice žádný systém. Proto je jeho značení často velmi matoucí. V jeho tvorbě nalezneme označení:

<sup>30</sup> (1628 – 1691); cembalista Ludvíka XIV.

<sup>31</sup> Paříž, 1685

<sup>32</sup> (1656 – 1728); francouzský skladatel a virtuos na violu da gamba

<sup>33</sup> 1686



Dalšími autory, jejichž studium problematiky trylků Dolmetsch uvádí, jsou Fr. Couperin, S. Brossard<sup>34</sup>, P. Fr. Tosi nebo Fr. Geminiani. Vzhledem k mému hlavnímu oboru mě nejvíce zajímal Geminianiho pohled na trylky. V jeho *Pojednání o dobrém vkusu* z roku 1739 píše: „Jednoduchý trylek se hodí pro rychlé tempo a může se provést na kterémkoli tónu, dbá-li se toho, aby se ihned z něho přešlo na další tón. Trylek s obalem provedený rychle a dlouze je vhodný k vyjádření veselí, ale zahrajete-li ho krátce a po celou délku noty pokračujete prostě a jemně, může pak vyjadřovat i některé z něžnějších citů“.

Spoustu rad a pravidel shrnul ve svém Pokusu o návod,[...] Quantz. Pro zajímavost jsem vybrala několik ukázek:

„Všechny trylky se nesmějí hrát stejnou rychlostí. Musíme se v tom řídit nejen místností, v níž hrajeme, nýbrž i skladbou samou, kterou máme přednést. Ozvěna velké síně skreslí příliš rychlý pohyb trylku, který pak může znít nezřetelně. Hraje-li se naproti tomu v malé nebo čalounované místnosti, kde posluchači stojí velmi blízko, zní lépe rychlý trylek než pomalý. Musíme mimo to umět rozlišit, jakou skladbu hrajeme, abychom nezaměňovali jedno s druhým, jak to dělá mnoho lidí. Ve smutné skladbě má být trylek pomalejší, ve veselé rychlejší.“

Každý trylek začíná oporou, která stojí před notou a může jít, jak jsme již vysvětlili dříve, shora nebo zdola. Konec každého trylku se skládá ze dvou malých notiček, následujících po notě s trylkem které se k němu připojují stejnou rychlostí. Německy se nazývají Nachschlag. Někdy se toto zakončení vypisuje obyčejnými notami; ale je-li pouze jedna jednoduchá nota, pak v sobě obsahuje oporu i zakončení, neboť bez nich by trylek nebyl ani dokonalý ani dosti brilantní.

<sup>34</sup> (cca 1654 – 1730); francouzský chrámový skladatel, autor věcného hudebního slovníku (Paříž, 1703)

Je-li trylek před závěrem, uprostřed nebo na konci skladby, nemůže se po trylku a jeho zakončení zahrát opora před závěrečnou notou; trylkujete-li například na *d* se zakončením na *c* a uděláte-li před tímto posledním *c* oporu *d*, bude to nejen působit nejapně, ale přímo vulgárně, protože této chyby by se nikdy nedopustil hudebník s vytříbeným vkusem.“

### 3. Tremolo

(italsky: trillo, tremolo, vibrato, ribattuta; německy: Mordent, Bebung, Schwebung)

Tyto ozdoby podle Dolmetsche „zdůrazňují tón tím, že znova a znova přerušují nebo mění jeho zvuk. Nemění-li se jeho výška, máme italské trillo, organ-shake nebo tremolo. Mění-li se nepatrně výška,[...], vzniká vibrato, close-shake nebo Bebung.“

Tremolem v baroku bývalo označováno střídání dvou vedlejších tónů a to v případě, že ke střídání použil vrchní tón.

Je dobré zmínit, že tento způsob tremola má původ v Itálii a je roven dnešnímu modernímu trylku.

Nejvíce skladatelů a hudebních teoretiků se však kloní k vysvětlení, že tremolo je několikrát za sebou opakovaný hlavní tón. Michael Praetorius<sup>35</sup> píše: „Tremollo čili tremulo není nic jiného než chvění hlasu na některém tónu; varhaníci to nazývají mordanten nebo moderanten. Tyto ozdoby se hodí spíše pro varhany a virginaly než pro lidský hlas.“<sup>36</sup> Také dělí tremolo (neboli trillo) na dvě skupiny – první prováděnou v unisonu (rychlé opakování jednoho tónu) a druhou, která má obvyklé označení *t*, *tr* nebo *tri* a nedá se vysvětlit jinak než ústně.

Vzhledem k mému hlavnímu oboru je rozhodně třeba zmínit příklady ozdob na housle nebo violu.

V knize *Úvod k hudební zručnosti*<sup>37</sup> se John Playford<sup>38</sup> těmto ozdobám věnuje. Uvádí vysvětlení těsného trylku, které se vlastně rovná vibratu.

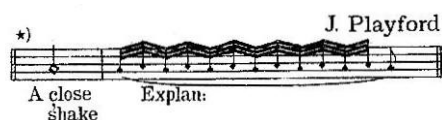
---

<sup>35</sup> (1571 – 1621); kapelník několika šlechtivů, hudební skladatel, spisovatel a publicista

<sup>36</sup> 3. svazek knihy *Syntagma*, 1619, str. 237

<sup>37</sup> Londýn, 1655

<sup>38</sup> (1623 – 1694); první anglický nakladatel a knihkupec



Stejný příklad nalezneme v *Divisích pro violu* z roku 1659 od Ch. Simpsona:

„Těsný trylek (close shake) je ozdoba, při níž poklepáváme prstem tak těsně a blízko u znějícího tónu, jak je to jen možno, a dotýkáme se klepajícím prstem struny tak měkce a jemně, že to nemění výšku tónu. Dá se ho užít tam, kde nejde udělat jiný ornament.

„Tremolo – Někteří hráči také dělají trylek nebo chvění smyčcem jako tremolový rejstřík na varhanách, ale užívat toho často není (podle mého mínění) právě hodno doporučení.“

Existovala spousta „druhů“ tremol. Pro příklad uvedu batement. Vysvětlení J. J. Rousseau je, že „dva prsty se drží těsně vedle sebe a při tom se jeden opírá o strunu a druhý na ni velmi lehce poklepává. Napodobuje jisté sladké vzrušení hlasu; proto se ho užívá na všech tónech dosti dlouhých, aby to dovolily, a musí trvat po celou délku tónu.“<sup>39</sup>

Tremolo je problémem dosti nejasným, vzhledem k tomu, že spousta skladatelů a hudebních vědců se názorově rozcházelo už v baroku. V první polovině 18. století se dokonce někteří skladatelé tremolu „vysmívali“. Například P. F. Tosi o „vokálním trillu“ píše: „Co by se mělo říci o tom, kdo vynalezl ono úžasné umění zpívat jako cvrček? Kdo by si byl představil, než se zavedl tento zvyk, že se dá klokotat deset nebo dvanáct osmin jedna za druhou jistým třesením hlasu, což se nějaký čas vyskytovalo pod názvem mordente fresco? Ten by ještě více opovrhoval vynálezem chechtavého zpěvu nebo zpěvem, který zní jako kdákání slepic, když snesou vejce. Cožpak již není jiného zvířátka k napodobení, aby se tím zesměšnilo naše povolání ještě trochu víc?“<sup>40</sup>



<sup>39</sup> *Pojednání o viole*, 1687

<sup>40</sup> *Názory starých i moderních zpěváků s poznámkami o figurálním zpěvu*, Bologna, 1723

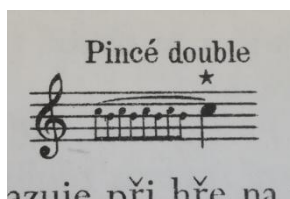
#### 4. Mordent (náraz)

(italsky: mordente, německy: Mordant)

Podle Dolmetsche je podstatou mordentu „rychlé střídání určitého tónu s nejbližším tónem spodním v intervalu půltónovém nebo celotónovém.“<sup>41</sup>



Pro použití v houslové hře bych uplatnila vysvětlení Couperina: „Každý mordent se musí zastavit na tónu, nad kterým je umístěn, a abych to vyjádřil ještě jasněji, užívám výrazu „zastavení“, jež je v příkladu označeno hvězdičkou; proto tedy jednotlivé úhozy i tón, na kterém se zastavíte, musí být všechny obsaženy v hodnotě hlavní noty.“



Dlouhý mordent nahrazuje při hře na varhany a cembalo vibrato u smyčcových nástrojů.<sup>42</sup>

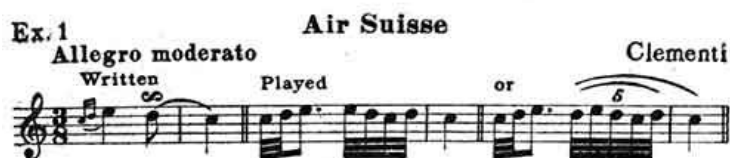
<sup>41</sup> A. Dolmetsch, *Interpretace hudby 17. a 18. století*, str. 92

<sup>42</sup> „Metody“, 1717

## 5. Obal

(italsky: *circolo mezzo*, německy: *Doppelschlag*)

Obal je nejčastěji používanou ozdobou. Je nejjednodušší a dá se uplatnit skoro všude. Skládá se ze čtyř tónů.



## 6. Skupinka

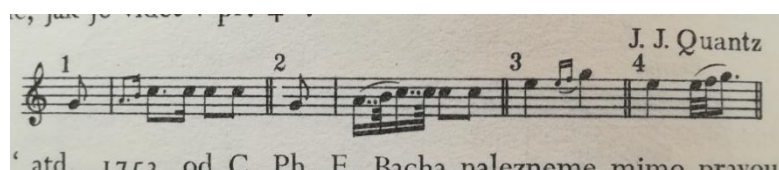
(německy: *Schleifer*)

Skupinka je tvořena dvěma tóny přidruženými k hlavní notě. Začíná se zpravidla o tercii níže, než je tón hlavní. V roce 1659 Christopher Simpson ve svých *Divisích pro violu* napsal: „Někdy se tón ozdobí tím, že se k němu klouzne z tercie pod ním; nazývá se to elevation a je to dnes už poněkud zastaralé. Někdy se sklouzne s tercie nad ním; tomu říkáme double back-fall. Toto klouznutí o tercii se obvykle provádí na jedné struně.“

Pro představu uvádím pokyny J. J. Quantze věnované houslistům:

„Vyskytnou-li se v pomalém tempu dvě malé osminy, z nichž první má tečku (viz př. 1), zabírají dobu hlavní noty následující po nich; na hlavní notu pak připadne pouze doba určená tečce. Musí se hrát s velkým citem a způsobem uvedeným v př. 2. a poslední musí být krátká, ale opět zdůrazněna smykem nahoru.“

Dvě malé šestnáctiny v př. 3 jsou běžnější spíše ve francouzském stylu než v italském. Nesmějí se hrát tak pomalu jako ty, o nichž jsme se zmínili předtím, nýbrž naopak překotně, jak je vidět v př. 4:



## 7. Odraz

(německy: Nachschlag )

Je tvořen přidáním tónu na konec tónu hlavního. Slouží ke spojení s tónem dalším. Opět se každý skladatel uchyloval k různým označením tohoto ornamentu. Ch. Simpson jej nazývá acute nebo springer, T. Mace používá označení spinger a J. J. Rousseau označuje odraz pojmem aspiration. Ve svém *Pojednání o viole* z roku 1687 říká: „Aspiration se dělá tak, že se na konci některého tónu nechá prst v témže smyku dopadnout na tón, který je přímo nad ním a na němž se smyčec musí náhle zastavit.“

## 8. Dvojitý příraz

(německy: Anschlag )

Podle Dolmetsche je dvojitý příraz vysvětlen takto:

„Tato ozdoba se skládá ze dvou tónů, z nichž jeden je umístěn o sekundu pod tónem hlavním a druhý o sekundu nad ním. Tyto dva tóny se mohou hrát rychleji nebo pomaleji, ale vždy měkce a v době hlavního tónu.“<sup>43</sup>

## 9. Arpeggio, lomené akordy

(italsky: arpeggio, harpegiato, německy: Harpeggio)

Arpeggio je technika rozkládání akordů na jednotlivé tóny. V baroku nebylo bezpodmínečně nutné začínat arpeggio od nejnižšího tónu. Tohoto zdobení se užívalo jako výplně a nechávalo se na interpretovi a jeho schopnostech.

Mace, v *Hudebním momentu* z roku 1676, předává radu o hraní arpeggií na smyčcové nástroje: „Pravá ruka dělá tu chybu, že kdykoli se má zahrát plný akord, zasáhne málokdy nejspodnější strunu, jež je pravou podstatou toho akordu, neboť je základním tónem všech vyšších hlasů, bez něhož vyzní celý zbytek akordu (obyčejně) špatně. Proto vám radím, kdykoli dojdete k plnému akordu, abyste důkladně zabrali smyčcem nejspodnější strunu (pouze ji samotnou, než přejedete ostatní), a než ji opustíte, abyste ji poněkud ostřeji zdůraznili tím, že přitlačíte trochu smyčec. To dodá vaší hře hodně půvabu.“

---

<sup>43</sup> A. Dolmetsch, *Interpretace hudby 17. a 18. století*, str. 110



## 10. Členící, výrazové pomlky

(italsky: staccato)

Jsou to pomlky, které zkracují notu buď na začátku, nebo na konci, o určitou část hodnoty. Dolmetsch říká: „V moderní hudbě se noty, nad nimiž je tečka, drží pouze asi čtvrtinu jejich rytmické hodnoty a noty, nad nimiž je svislá čárka, ještě kratěji. Čárka má dnes stejný význam, jako mívala, ale tečky se v tomto smyslu nikdy neužívalo dříve než koncem 18. stol. Tečka znamenala, že se noty takto označené mají hrát pravidelně. Pomlky bývaly udávány různými značkami, ale většinou se neoznačovaly vůbec. Hráč musel sám vědět, kde a jak se mají provádět.“<sup>44</sup>

Příklad:



Další dělení ornamentiky podle Dolmetsche vynechám, vzhledem k tomu, že se vztahuje spíše ke hře na klávesové nástroje. Všechny tyto ozdoby se dají různě kombinovat a skládat. Běžně se v praxi užívá např. opora s trylkem, trylek s obalem, atd.

<sup>44</sup> A. Dolmetsch, *Interpretace hudby 17. a 18. století*, str. 117

## b) Rozdělení podle Vratislava Bělského:

### 1. Přírazy

V. Bělský se k přírazu staví takto: „Přírazy jsou z harmonického hlediska průtahy, tedy disonance. Jako takové jsou vždy silnější než hlavní nota.“<sup>45</sup> Dělí je na dva typy a to: spodní příraz (port de voix) a příraz shora (coulement). Příraz spodní se používal v 17. a polovině 18. století. Příraz shora byl běžný ve druhé polovině 18. století. Přírazy se dělí do několika skupin:

#### a) přízvukový příraz

- hraje se na dobu

#### b) nepřívukový příraz

- ten přichází na řadu ve třech situacích:
  - „1. je-li ozdobovaná nota disonancí
  - 2. je-li příraz u nejkratší noty (nesmí vzniknout trioly)
  - 3. mezi stejně vysokými notami“

#### c) průchodný příraz

- hraje se před dobou

### 2. Odraz

Je opakem přírazu. Bělský říká: „Jsou to převážně vypsané předjímky a závěry přivěšené k čteným trylkům.“<sup>46</sup> Dále k této kategorii řadí také accent – „vzdech mezi dvěma notami stejné výšky.“<sup>47</sup>

### 3. Skupinka

Bělský se tomuto problému příliš nevěnuje. Zmiňuje jen, že se skupinka skládá ze tří not a je třeba hrát tuto ozdobu na dobu. Její rychlost se odvíjí od charakteru skladby.

### 4. Dvojitý příraz

Je složen ze dvou not, které předchází době hlavní. Mezi notami nebývá větší interval než tercie.

---

<sup>45</sup> V. Bělský, Hudba baroka, JAMU v Brně, 2010, str. 81

<sup>46</sup> V. Bělský, Hudba baroka, JAMU v Brně, 2010, str. 87

<sup>47</sup> V. Bělský, Hudba baroka, JAMU v Brně, 2010, str. 87

## 5. Obal

Obsahuje čtyři noty. V 17. století začínal obal na hlavní notě. Později však došlo ke změně a první notou se stala vrchní sekunda. Bělský podotýká, že tato ozdoba je často zneužívána, kvůli své jednoduchosti. V tom se shoduje s Dolmetschem.

## 6. Trylek

Trylek byl „pouhou stylizací přirozeného chvění.“<sup>48</sup> Původně se trylky vypisovaly, ale časem se od toho upustilo. V Itálii bylo zvykem trylkovat od hlavního tónu. Naopak pro Francii bylo typické, že tato ozdoba začínala notou horní (vrchní), což znamená přízvukným přírazem. Pokud na tento způsob trylku narazíme v hudbě jiné země, jde vlastně pouze o napodobení francouzského stylu trylkování. F. Couperin dělil tento ornament na tři části: začátek, vlastní trylek a zakončení. Bělský vysvětluje: „Až na výjimky začíná podle něho trylek zásadně přízvukným přírazem, o nějž je opřen (z toho české slovo opora) a který je delší, mnohdy zabírající až polovinu hodnoty hlavní noty. Tato typická francouzská forma ve druhé polovině století mimo Francii mizí a pomocná nota (příraz) se zkracuje. Především v pomalých větách a na delších notách se trylek často rozbíhá a opět uklidňuje.“ Na konci trylku musela být vždy opora, především ve druhé polovině století. Quantz říká: „Objeví-li se jen pouhá nota, rozumí se tím jak příraz, tak závěr, protože bez nich by trylek nebyl dokonalý ani dostatečně brilantní.“<sup>49</sup>

Ve Francii se trylku říkalo také cadence. Bělský k tomu říká toto: „Jak naznačuje francouzské slovo „cadence“, vyžaduje předposlední nota harmonické kadence trylek, i když tam není výslovně předepsán. Zvláště zcela nemyslitelné je tedy tento trylek vynechat, je-li jeho závěr vypsán, jak je tomu v následujících příkladech:

---

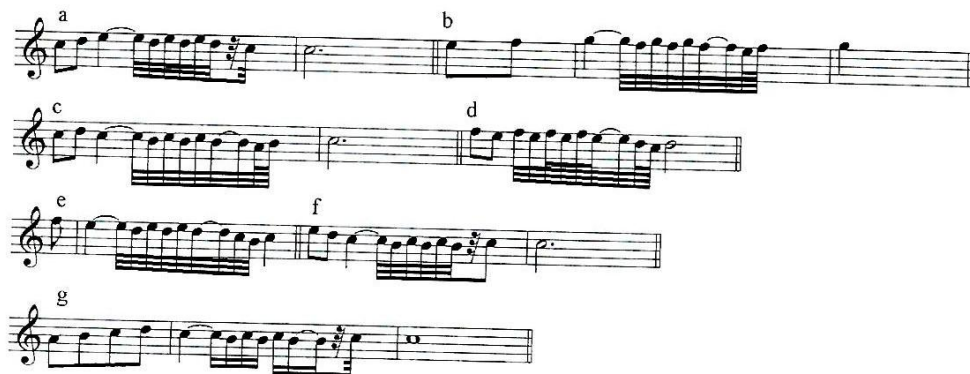
<sup>48</sup> V. Bělský, *Hudba baroka*, JAMU v Brně, 2010, str. 92

<sup>49</sup> V. Bělský, *Hudba baroka*, JAMU v Brně, 2010, str. 92

Jejich provedení:"



jejich provedení vypadá následovně:



Důležitou informací pro nás, interprety, je fakt, že trylek je však občas také nežádoucí. Pokud chtěl skladatel trylek vynechat, napsal nad takovou skupinu not oblouček, který se nad trylkem neobjevoval nikdy.



Bělský upozorňuje na možnost kombinací trylku a jiných ozdob:

- stoupající trylek (tremblement porté); „vzniká připojením přírazu zdola nebo skupinky k začátku trylku“
- klesající trylek (tremblement porté descendant); „vzniká přidáním obalu na začátek“
- obal neboli závěr; tato kombinace byla během 18. století nejčastěji používaná, interpreti ji často dělali, ikdyž nebyla naznačená v notách; označovala se nejrůznějšími způsoby, ať už slovními (tremblement et pincé, trille et mordant,...) nebo různými značkami (přehled všech barokních značek příkládám na konci práce v příloze)

## *7. Mordent*

Mordent je střídání dvou tónů, a to hlavního tónu a spodní sekundy. Tato ozdoba je vyjímečná v tom, že jako jediná zůstala od dob jejího objevení nezměněná. Nedá se přesně určit, jak rychle by měl být mordent hrán, ale z mnoha příkladů vychází najevo, že nejde o tempo pomalé. Podle Bělského existuje „pět druhů mordentů:

- Le pincé simple (jednoduchý mordent)
- Le pincé double (dvojitý, má libovolný počet rázů)
- Pincé continu (nepřetržitý, je mnohonásobným střídáním dvou tónů)
- Pincé étouffé (utlumený) nebo acciaccatura (sraz), jednoduchý mordent, použití má jen na klávesových nástrojích; spodní nota se okamžitě pustí, vrchní doznívá sama
- Pincé renversé (obrácený mordent, použití hlavně na začátku 17. století)

## *8. Ostatní ozdoby*

Mezi ostatní ozdoby Bělský zařazuje:

- vibrato
- arpeggio
- tempo rubato (tato ozdoba byla v 18. století chápána úplně odlišně, než jak tento pojem chápeme dnes)

### **Kapitola 3: České barokní soubory**

#### *a) Collegium 1704 a Collegium vocale 1704*

„Soubory Collegium 1704 a Collegium Vocale 1704 byly založeny cembalistou a dirigentem Václavem Luksem v roce 2005 u příležitosti projektu Bach – Praha – 2005, jenž stál na počátku spolupráce s festivalem Pražské jaro.

Od roku 2007, kdy se ve Francii proslavili se Zelenkovou Missa votiva, jsou pravidelnými hosty festivalů a prestižních pořadatelů po celé Evropě, kde vedle stěžejních děl 17. a 18. století představují mezinárodnímu publiku díla českých mistrů, především Jana Dismase Zelenky a Josefa Myslivečka.

Rok 2008 dal vzniknout jejich koncertnímu cyklu Hudební most Praha — Drážďany navazujícímu na bohaté kulturní tradice obou měst. Spolupráce se světově proslulými sólisty Magdalenou Koženou, Vivicou Genaux, Bejunem Mehtou plynule vyústila v roce 2012 v druhý koncertní cyklus Collegium 1704 v Rudolfinu (dříve Hvězdy barokní opery) pořádaný v pražském Rudolfinu.

Od podzimu 2015 jsou tyto dva cykly sloučeny do jedné koncertní Sezóny probíhající i nadále paralelně v Praze a v Drážďanech.

V operních produkcích navázali na mezinárodní úspěchy inscenace Händelova *Rinalda* (režie Louise Moaty, 2009) provedením opery *Olimpiade* Josefa Myslivečka v režii Ursel Herrmann (2013) v Praze, Caen, Dijonu, Lucemburku a Vídni, která byla nominována na International Opera Awards.

Nedávná a budoucí pozvání Collegia 1704 a Collegia Vocale 1704 zahrnují takové prestižní pořadatele, jako jsou Salzburger Festspiele (2015, 2016), Berliner Philharmonie, Theater an der Wien, Konzerthaus Wien, Concertgebouw Amsterdam, Wigmore Hall, Versailles, Lucerner Festival, Chopin Festival či rezidence na festivalech Oude Muziek v Utrechtu a Bachfest Leipzig.

Rozhlasové stanice v Česku, Německu a Francii stejně jako TV Mezzo a Česká televize pravidelně přenášejí živě i ze záznamu mnohé koncerty Collegia 1704.

V roce 2014 spolupracovalo Collegium 1704 pod vedením Václava Lukse s Bejunem Mehtou na DVD s Gluckovou operou *Orfeo a Euridice* v režii Ondřeje Havelky a na natáčení dokumentu „Mozart v Praze“ BBC 2 s Rolandem Villazónem. Nahrávky Collegia 1704 se těší přízni posluchačů i hudební kritiky (opakovaná ocenění Diapason d'Or, CD měsíce & Editor's Choice či nominace na CD roku Gramophone Magazine). V roce 2013 byla vydána velmi očekávaná nahrávka *Mše h moll* J. S. Bacha a rozšířila tak řadu úspěšných CD především se skladbami J. D. Zelenky z produkce vydavatelství pro Accent, Zig-Zag Territoires či Supraphon. Nejaktuálnějším počinem je nahrávka *Missa Divi Xaverii* J. D. Zelenky ve světové premiéře pro německé vydavatelství Accent. V roce 2015 oslavilo Collegium 1704 a Collegium Vocale 1704 deset let od založení.

A proč zrovna 1704?

Letopočet 1704 je symbolem našeho erbovního skladatele Jana Dismase Zelenky. Roku 1704 byla provedena v Praze v kostele sv. Mikuláše Zelenkova jezuitská alegorická hra *Via Laureata*. A protože nevíme nic o předchozích Zelenkových osudech a téměř nic o dalším desetiletí jeho života, je pro nás tento rok symbolem okamžiku, kdy se na hudební scéně objevil největší génius českého baroka a jeden z nejoriginálnějších skladatelů dějin hudby vůbec.

- Václav Luks

Zakladatel barokního orchestru Collegium 1704 a vokálního ansámblu Collegium Vocale 1704. Studoval nejdříve na Konzervatoři v Plzni a na Akademii múzických umění v Praze (lesní roh, cembalo). Svoje studia pak završil specializovaným studiem staré hudby na Schole Cantorum Basiliensis ve švýcarské Basileji (obory historické klávesové nástroje a historická provozovací praxe). Během studií v Basileji i v následujících letech koncertoval jako sólohornista Akademie für Alte Musik Berlin po celé Evropě i v zámoří. Po svém návratu ze zahraničí transformoval v roce 2005 již od konzervatorních studií (1991) existující komorní soubor Collegium 1704 v barokní orchestr a založil Collegium Vocale 1704. Bezprostředním impulzem k jejich vzniku byl Václavem Luksem iniciovaný projekt *Bach – Praha – 2005*, v jehož rámci byla provedena významná vokálně-instrumentální díla J. S. Bacha. V tomto roce se také oba soubory představily na mezinárodním hudebním festivalu Pražské jaro provedením

Bachovy Mše h moll a od té doby jsou jeho pravidelnými hosty.

S Collegiem 1704 se Václav Luks rychle zabydlel mezi elitními světovými tělesy věnujícími se interpretaci hudby 17. a 18. století. Svými mezinárodními uměleckými aktivitami se podílel na renesanci zájmu o dílo J. D. Zelenky či Josefa Myslivečka.

V roce 2008 založil úspěšný koncertní cyklus Hudební most Praha – Drážďany; jediný koncertní cyklus českého souboru v zahraničí. Od podzimu 2012 se s Václavem Luksem můžeme pravidelně setkávat v pražském Rudolfinu, kde s Collegiem 1704 realizuje koncertní cyklus zaměřený na vokální umění 17. a 18. století s názvem Collegium 1704 v Rudolfinu. Od podzimu 2015 jsou tyto dva cykly sloučeny do jedné koncertní Sezóny probíhající i nadále paralelně v Praze a v Drážďanech.

Nedávná a budoucí pozvání Václava Lukse s jeho soubory zahrnují takové prestižní pořadatele, jako jsou Salzburger Festspiele (2015, 2016), Berliner Philharmonie, Theater an der Wien, Konzerthaus Wien, Concertgebouw Amsterdam, Wigmore Hall, Versailles, Lucerner Festival, Chopin Festival či rezidence na festivalech Oude Muziek v Utrechtu a Bachfest Leipzig.

Kromě intenzivní práce s Collegiem 1704 spolupracuje také s dalšími uznávanými soubory jako např. La Cetra Barockorchester Basel nebo Dresdner Kammerchor. Václav Luks natáčí nejen s orchestrem, ale i sólově pro hudební vydavatelství ACCENT, Supraphon a Zig-Zag Territoires a je zván do porot mezinárodních soutěží (Johann Heinrich Schmelzer Wettbewerb Melk, Mezinárodní hudební soutěž Pražské jaro, Bach-Wettbewerb Leipzig).“



## b) Collegium Marianum

„Pražský soubor Collegium Marianum se od svého založení v roce 1997 věnuje provádění hudby 17. a 18. století se zaměřením na české a ve střední Evropě působící autory. Jako jeden z mála takto profilovaných profesionálních souborů v ČR má na repertoáru nejenom koncertní díla, ale pravidelně se také věnuje scénickým projektům.

Soubor působí pod uměleckým vedením flétnistky Jany Semerádové, která zároveň hostuje jako sólistka u významných evropských orchestrů. Badatelská činnost Jany Semerádové, stejně jako její studium barokní gestiky, deklamace a tance umožnily rozšířit umělecký profil souboru od čistě hudebního zaměření k propojení s barokním tancem a divadlem a jsou také předpokladem nevšedních dramaturgií souboru s řadou novodobých premiér děl hudební historie. Soubor úzce spolupracuje s významnými evropskými dirigenty, sólisty, režiséry či choreografy jako jsou Andrew Parrott, Hana Blažíková, Damien Guillon, Peter Kooij, Sergio Azzolini, François Fernandez, Simona Houda-Šaturová, Benjamin Lazar, Jean-Denis Monory či Gudrun Skamletz. Významná je též spolupráce s loutkovým divadelním souborem Buchty a loutky, se kterým Collegium Marianum uvádí originální projekty (loutková opera Calisto).

Soubor Collegium Marianum se těší uznání zahraniční i české odborné kritiky a pravidelně natáčí pro Českou televizi, Český rozhlas a zahraniční rozhlasové stanice. Vystoupení souboru na festivalech a prestižních pódii jako například Tage Alter Musik Regensburg, Bachfest Leipzig, Potsdam Festspiele, Mitte Europa, Festival de Sablé, Bolzano Festival, Palau Música Barcelona, Pražské jaro, Svatováclavský hudební festival a Concentus Moraviae byla přijata s velkým úspěchem. V roce 2008 soubor zahájil úspěšnou spolupráci s hudebním vydavatelstvím Supraphon, které v rámci řady „Hudba Prahy 18. století“ vydalo již sedm jeho nahrávek: *J. J. I. Brentner – Koncerty a árie, Rorate coeli – Advent a Vánoce v barokní Praze*, *F. Jiránek – Concerti* (IRR Outstanding, Diapason), *J. D. Zelenka – Sepolcri* (Tip Harmonie), *Musici da camera* (Tip Harmonie, Tip Editor), *J. A. Sebling – Vánoce v pražské katedrále* (Tip Harmonie) a *F. Jiránek – Koncerty* (Tip Harmonie, Tip Editor). Ve spolupráci s vydavatelstvím Supraphon dále vznikla nahrávka *J. D. Zelenky – Lamentationes Jeremiae Prophetæ* (Tip Harmonie, Tip Editor). Ansámbl se také podílel na vzniku

profilového CD sopranistky Simony Houda-Šaturové *Gloria* a na vydání DVD *Maddalena ai piedi di Cristo*.

V letošním roce pořádá Collegium Marianum již sedmnáctý cyklus koncertní řady nazvané Barokní podvečery. Svou tematicky zaměřenou dramaturgií a úzkým propojením s historickými prostory starobylé Prahy představují Barokní podvečery ojedinělý projekt nejen v českém, ale mezinárodním kontextu. Collegium Marianum je rezidenčním souborem Mezinárodního hudebního festivalu Letní slavnosti staré hudby.

V lednu 2010 se Collegium Marianum stalo nositelem ocenění za zásluhy o kvalitu a šíření české hudby udělovaného českou sekci Mezinárodní hudební rady UNESCO.

- Jana Semerádová

Flétnistka Jana Semerádová je absolventkou Pražské konzervatoře, Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze (Teorie a provozovací praxe staré hudby) a Královské konzervatoře v Den Haagu (ve třídě Wilberta Hazelzeta). Je laureátkou mezinárodních soutěží v Magdeburku a Mnichově.

Jana Semerádová je uměleckou vedoucí souboru Collegium Marianum, dramaturgem koncertního cyklu Barokní podvečery a mezinárodního festivalu Letní slavnosti staré hudby. Věnuje se intenzivní badatelské činnosti v českých a zahraničních archivech a studiu barokní gestiky, deklamace a tance. Své nevšední dramaturgie nezřídka staví na propojení hudebního a dramatického umění, které zasazuje do autentického prostředí pražských barokních sálů. Pod jejím vedením Collegium Marianum každoročně uvádí několik novodobých premiér. Na svém kontě má řadu CD, nahrávky se souborem Collegium Marianum jsou výrazně zastoupené v úspěšné řadě „Hudba Prahy 18. století“ u vydavatelství Supraphon, pro něž nahrála i své profilové CD „Solo for the King“. Pravidelně též nahrává pro Český rozhlas a vystupuje v České televizi.

Jana Semerádová vystupuje na významných evropských pódii (např. Bachfest Leipzig, Mitte Europa, Musikfestspiele Potsdam, Centre de Musique Baroque de Versailles, Festival de Sablé, Innsbrucker Festwochen, Pražské jaro, Tage Alter Musik Regensburg, Vantaa Baroque, Konzerthaus ve Vídni a Berlíně, Palau de Música Barcelona), jako sólistka spolupracovala s Magdalenou Koženou, Sergiem

Azzolinim, Enricem Onofrim a pravidelně účinkuje se soubory Akademie für Alte Musik Berlin, Wrocławská Orkiestra Barokowa, Batzdorfer Hofkapelle, Ars Antiqua Austria nebo modern\_times1800."

### *c) Ensemble Inégal*

„Ensemble Inégal se svým dirigentem Adamem Viktorou získal evropské renomé díky svým vysoce ceněným koncertům a CD nahrávkám a stal se synonymem pro objevy z odkazu geniálního českého barokního skladatele, Jana Dismase Zelenky.

Ensemble Inégal vznikl v Praze v roce 2000. Jedná se o všestranné hudební těleso, jehož interpretační záběr se pne od renezanční hudby až po hudbu současnou. Kromě staré hudby má soubor na svém kontě také novátorská provedení a nahrávky hudby romantické (např. A. Dvořák, G. Rossini) a moderní (B. Britten, A. Pärt). Koncertuje na prestižních evropských festivalech jako Pražské jaro, Musica Antiqua Brugy, Oude Muziek Utrecht, Lufthansa Festival London, Aschaffener Bachstage, Bach Festival Riga a mnoha dalších. Realizoval již 10 úspěšných CD ověřených řadou významných ocenění (Diapason d'or, IRR Outstanding, Goldberg 5Stars aj.), objevuje se pravidelně ve vysílání českých i zahraničních televizních a rozhlasových stanic (BBC, Evropská vysílací unie EBU, Česká televize, Český rozhlas, Deutschlandradio Kultur, aj.)

Od roku 2007 pořádá Ensemble Inégal každoročně vlastní koncertní cyklus s názvem „České hudební baroko – objevy a překvapení“, v rámci kterého posluchačům zprostředkovává nově objevené, případně znovuobjevené, skladby českých barokních skladatelů a díla dochovaná v českých archivech. Mezi nejvýznamnější koncertní premiéry patřila provedení děl J. D. Zelenky, A. Vivaldiho, H. I. F. Bibera, S. Capricorna, J. C. F. Fischera, J. J. I. Brentnera a M. Vogta.

- *Adam Viktora*, umělecký vedoucí & dramaturgie

Varhaník, dirigent a hráč na harmonium Adam Viktora vystupuje na hudebních festivalech po celé Evropě, přednáší a koncertuje na mezinárodních varhanních kongresech, působí jako poradce v odborných komisích při restaurování významných historických varhan a nahrává pro evropské rozhlasové a televizní stanice. Velký zájem věnuje historickým varhanám a aktivitám usilujícím o jejich záchranu a propagaci. Je zakladatelem a uměleckým ředitelem ojedinělého projektu Český varhanní festival. Vyučuje varhanní hru na Konzervatoři v Plzni a hudební teorii na Konzervatoři v Praze. Je uměleckým vedoucím souborů

Ensemble Inégal a Pražští barokní sólisté, s nimiž uskutečnil bezpočet novodobých koncertních a nahrávacích premiér evropského barokního repertoáru a s nimiž se stal také v posledních letech nejvýraznějším reprezentantem procesu znovuobjevování díla českého barokního génia, Jana Dismase Zelenky.

- *Gabriela Eibenová*, koncept & dramaturgie

Gabriela Eibenová se po absolutoriu na Pražské konzervatoři a studiu v Londýně zaměřila především na koncertní činnost a interpretaci staré hudby. Během let svého působení se stala vyhledávanou sopranistkou v tomto oboru. Účinkovala po boku renomovaných umělců jako např. Eduardo Lopez Banzo, Ian Partridge, Simon Standage, Evelyn Tubb, Magdalena Kožená, Peter Kooij aj. Vytvořila několik titulních rolí v barokních operách u nás i v zahraničí: J. Blow – Venus and Adonis, J.M. Leclair – Scylla et Glaucus, C. Monteverdi – Il combattimento di Tancredi e Clorinda, H. Purcell – Dido and Aeneas (inscenace, která se stala v Čechách představením roku 1998 a získala cenu Alfréda Radoka.) V r. 2000 založila spolu s Adamem Viktorou Ensemble Inégal a později i soubor Pražští Barokní Sólisté. Účinkuje na prestižních hudebních festivalech po celé Evropě (Pražské Jaro, Bruggy, Utrecht, Londýn), zpívá v Izraeli i Japonsku. Hostovala např. s Českou Filharmonií, ve Státní opeře Praha nebo Divadle J.K. Tyla v Plzni. Natáčí pro rozhlas a televizi, na svém kontě má více jak 30 CD nahrávek. Zpívá pro papeže Jana Pavla II, Dalajlámu i řadu vysokých evropských státníků.

Jádrem Ensemble Inégal jsou vynikající čeští instrumentalisté a zpěváci specializující se na autentické provozování staré hudby s použitím barokních hudebních nástrojů nebo jejich věrných kopií. Mnozí z nich prošli exkluzivním školením na prestižních školách ve Švýcarsku, Německu, Holandsku, Francii aj. Mnozí absolvovali odborné semináře a workshopy, někteří z nich jsou vyhledávanými pedagogy. Všichni naši hudebníci jsou výbornými sólovými zpěváky nebo instrumentalisty.

Ensemble Inégal zároveň spolupracuje s mnoha skvělými zahraničními hosty, kteří jsou nedílnou součástí každého většího projektu. Za léta působení Ensemble Inégal to byla celá řada, mimo jiné Peter Kooij, Roberta Mameli, Friedemann Immer, Hannes Rux, Florian Deuter, Monica Waisman, Jonathan Pešek, Jean Tubery, Carlos Mena, Lisandro Abadie, Kai Wessel a další."

#### *d) Musica Florea*

„Soubor Musica Florea vznikl roku 1992 jako jeden z prvních výrazných počínů na poli stylově poučené interpretace hudby v České republice. Založil ho violoncellista a dirigent Marek Štryncl. Hra na originální nástroje nebo jejich kopie podložená studiem dobových parametrů a estetiky a kreativní ožívování zapomenutých interpretačních stylů i prostředků tvoří nezbytný základ činnosti souboru a jsou zároveň zárukou jeho renomé.

Repertoár souboru zahrnuje instrumentální komorní hudbu, světské i duchovní vokálně – instrumentální skladby, orchestrální koncerty i monumentální skladby symfonické, operní a oratorní od počátků baroka po 20. století.

Soubor hostuje na významných světových festivalech a spolupracuje s význačnými sólisty i ansámblly ( např. Magdaléna Kožená, Phillipe Jaroussky, Nancy Argenta, Veronique Gens, Paul Badura – Skoda, Susanne Rydén, Boni Pueri a další ). Obdržel řadu prestižních ocenění ( např. nejvyšší ohodnocení francouzského časopisu Diapason za nahrávku díla J. D. Zelenky „Missa Sanctissimae Trinitatis“, Studio Matouš 1994; „Zlatá Harmonie 1997“ za nejlepší domácí nahrávku roku – Bachovy árie s M. Koženou, Polygram 1997; Cannes Classical Award – MIDEM 2003 za nahrávku korunovační opery Sub olea pacis et palma virtuos J. D. Zelenky, Supraphon 2001 ). V roce 2009 obdržel soubor diplom za nejlepší interpretaci děl J. S. Bacha na festivalu v chorvatském Varaždinu.

Od roku 2002 pořádá Musica Florea vlastní koncertní řady s důrazem na prezentaci nově objevených děl i skladeb, které si zasluhují návrat k interpretační původnosti.

##### ○ Marek Štryncl

Dirigent, violoncellista, sbormistr a skladatel Marek Štryncl (1974, Jablonec n. Nisou) zastával již během studia na konzervatoři v Teplicích funkci koncertního mistra Severočeské filharmonie. Absolvoval pražskou Akademii múzických umění v oboru dirigování ( 2002 ) a studoval barokní violoncello na Dresdner Akademie für alte Musik. Zároveň se zúčastnil mnoha kurzů zaměřených na stylovou interpretaci ( Chinon, Minz, Basel, Valtice,...).

Jako dirigent a sbormistr spolupracuje s význačnými komorními a symfonickými orchestry, sbory, ansámblly a ansámblly a sólisty ( např. Magdaléna Kožená, Phillipe Jaroussky, The New Israeli Vocal Ensemble, atd. ). Jeho repertoár zahrnuje tvorbu od raného baroka až po romantismus a soudobé skladby.

Zájem o dobovou interpretaci ho v roce 1992 přivedl k založení souboru Musica Florea, s nímž oživuje zapomenuté autory zejména českého baroka a klasicismu. Je dramaturgem pravidelných koncertních řad v Praze a celé ČR a iniciátorem unikátního projektu převozného barokního divadla Florea Theatrum. Vedle sólové a komorní hry na violoncello se příležitostně věnuje kompozici. Účinkoval na prestižních festivalech ( např. Pražské jaro, Resonanzen Wien, Festival van Vlaanderen Brugge, Tage alter Musik Sopron, Tage alter und neuer Musik Regensburg, Struny podzimu, Concentus Moraviae ). Nahrál desítky CD, z nichž mnohá získala vrcholná vrcholná ocenění ( Diapason 1994, Zlatá Harmonie 1997, Cannes Classical Award 2003 ). Nevyhýbá se ani experimentálním projektům, kam patří např. spolupráce se zpěvačkou Ivou Bittovou ( V. Godár Mater, EMC, 2007 ), nebo provádění romantické symfonické hudby na dobové nástroje ( A. Dvořák, Arta Records 2009 )."

*e) Barocco sempre giovane*

„Barocco sempre giovane (Baroko stále mladé) je komorní soubor složený ze špičkových mladých profesionálních hudebníků. Specializuje se na interpretaci skladeb vrcholného baroka, nevyhýbá se však ani jiným slohovým obdobím. Soubor byl založen v roce 2004.

Soubor má za sebou již stovky významných koncertů, je zván na domácí i zahraniční hudební festivaly (Pražské jaro, Smetanova Litomyšl, Mezinárodní hudební festival Brno, Festival Concentus Moraviae, MHF České doteky hudby, Pardubické hudební jaro, Mladé pódium, Svátky hudby v Praze, Podblanický podzim, Theatrum Kuks, Čarovné tóny Macochy, Klášterní hudební slavnosti, Festival Mitte Europa, The Ohrid Summer Festival, Nitrianska hudobna jar, Le Quattro Stagioni, Kammermusik um halb acht Basel, Bach Istanbul'da, IMusicFest of George Lobkowitz, atd.), jeho koncerty vysílala v přímém přenosu Česká televize, Televize Noe, Český rozhlas, nahrává na CD a pořádá vlastní abonentní cykly koncertů.

Soubor spolupracuje s předními českými i zahraničními sólisty (Giulliano Carmignola, Václav Hudeček, Ivan Ženatý, Pavel Šporcl, Josef Špaček, Jan Mráček, Bohuslav Matoušek, František Novotný, Gabriela Demeterová, Jana Vonáková - Nováková - housle, Jiří Bárta, Michaela Fukačová - violoncello, Jana Boušková, Kateřina Englichová - harfa, Ivo Kahánek, Lukáš Klánský, István Dénes - klavír, Ad-El Shalev, Thomas Ragossnig, Barbara Maria Willi, Edita Keglerová, Vojtěch Spurný cembalo, Aleš Bárta, Wacław Golonka, Václav Rabas, Jaroslav Tůma varhany, Carol Vincenc, Claudi Arimani, Antonio Amenduni, Jiří Stivín, Žofie Vokálková - flétna, Ivan Sequardt, Liběna Sequardtová, Vilém Veverka hoboje, Václav Vonášek, Luboš Hucek, Miroslav Kejmar, Jiří Houdek, Radek Baborák, Kateřina Javůrková, Michiyo Keiko, Hana Jonášová, Petra Alvarez - soprán, Markéta Cukrová, Michaela Kapustová, Edita Adlerová, Petr Nekoranec, Rafael Alvarez, Juraj Holly, Roman Janál, Tomáš Král atd.) i s celou řadou vynikajících mladých hudebníků, laureátů mezinárodních interpretačních soutěží.



- Iva Kramperová

Absolventka Hudební fakulty AMU v Praze, je vyhledávanou sólistkou a komorní hráčkou, spolupracuje s osobnostmi jako Václav Hudeček, Jiří Bárta, Ivan Ženatý, Barbara Maria Willi, Radek Baborák, Alfréd Strejček, Václav Vonášek a řadou dalších.

Hru na housle studovala na pardubické konzervatoři, pražské AMU a účastnila se řady interpretačních kurzů. Obdržela řadu soutěžních ocenění, stala se stipendistkou firmy Yamaha a laureátkou Mezinárodní soutěže Leoše Janáčka.

Je sólistkou a koncertním mistrem komorního souboru Barocco sempre giovane, spolupracuje s řadou orchestrů a je profesorkou houslové hry na Konzervatoři Pardubice.

- Josef Krečmer

Violoncellista Josef Krečmer se narodil 8.3. 1958 ve Vysokém Mýtě. Na violoncello začal hrát v Chrudimi pod vedením pana učitele Josefa Hájka. Dále studoval na konzervatořích v Teplicích u profesora Mirko Škampy a v Praze u prof. Josefa Chuchra.

Zúčastnil se s úspěchem četných interpretačních soutěží, získal např. 1. cenu v celostátní interpretační soutěži HM ČSSR, druhou cenu a diplom nejlepšího účastníka soutěže z ČSSR v Heranově mezinárodní soutěži mladých violoncellistů, stal se absolutním vítězem mezinárodního kola rozhlasové soutěže Concertino Praga.

Po třech letech studia na konzervatoři byl přijat na pražskou AMU, kde studoval violoncello u profesorů Alexandra Večtomova a Miloše Sádla až do roku 1982. Během studií se zúčastnil mistrovských kurzů u Natalie Šachovské a Erki Rautia.

Během svého pedagogického působení na Konzervatoři v Pardubicích (od roku 1979) vychoval celou řadu výborných violoncellistů, z nichž mnohé připravil k dalšímu studiu na AMU v Praze, JAMU v Brně a často také na studia do zahraničí (Rakousko, Švýcarsko, SRN, Velká Británie, Norsko atd.)

V letech 1989 - 1991 pracoval pro Nadaci Yehudi Menuhina v Paříži, kde se podílel na organizování koncertních vystoupení mnoha českých mladých umělců po celé Francii a působil též jako koncertní mistr v mezinárodním orchestru pod vedením sira Yehudi Menuhina v Théâtre des Champs-Élysées v Paříži.

V letech 1991 až 2003 byl koncertním mistrem Komorní filharmonie Pardubice. Jako sólista, člen komorních souborů a koncertní mistr Komorní filharmonie nahrával pro rozhlas, televizi i na CD, koncertoval v Polsku, Německu, Rakousku, Švýcarsku, Itálii, Francii, Španělsku, Belgii, Lucembursku, Nizozemí, Dánsku, Švédsku, Finsku, Norsku, Velké Británii, Japonsku a USA.

Od roku 2004 je uměleckým vedoucím souboru BAROCCO SEMPRE GIOVANE."

#### *f) Musica poetica*

„Komorní barokní soubor Musica Poetica vznikl v roce 1998 jako profesionální seskupení mladých lidí, zaujatých dobovou interpretací staré hudby. Základní vzdělání v této oblasti získala většina členů souboru na Akademii staré hudby v Brně a své znalosti nadále prohlubují studiem a účastí na domácích i zahraničních mistrovských kurzech staré hudby.

Soubor, jehož členové hrají na kopie dobových nástrojů, koncertuje v obsazení: cembalo, viola da gamba, barokní příčná flétna, barokní hoboj nebo barokní housle, zpěv a recitace.

Aktivita souboru se soustřeďuje především na koncertní činnost (účast na domácích i zahraničních hudebních festivalech: Milénium 2000 v Plzni a Theatrum 2002 a 2003 v Kuksu, BAROK FORUM 2005 Varšava aj.). Nevyhýbá se ale ani netradičním projektům – např. představení Vespillův barokní kabaret v brněnském experimentálním divadle Husa na provázku. Svě koncerty již od začátku soubor koncipoval jako spojení barokní hudby a poezie a snažil se znovuobjevit vztah hudby a slova v barokní hudební literatuře. Cílem souboru je zprostředkovat posluchačům atmosféru a myšlení barokního člověka, který pro nás může být inspirací...

##### ○ Jana Janků

Jana Janků (mezzosoprán) vystudovala Akademii staré hudby a hudební vědu na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Studium zpěvu soustavně prohlubuje u prof. Magdaleny Hayossovové. Zúčastnila se mnoha mistrovských interpretačních kurzů, kde pracovala s předními evropskými interprety – Barbara Schlick, Marius van Altena, Richard Wistreich, James Griffet, Roberto Gini, Evelyn Tubb ad.). Nastudovala role v několika operách (H. Purcell – Dido a Aeneas, E. de Cavalieri – Rappresentazione di anima e di corpo, F. X. Bixi – Erat unum cantor bonus aj.). Byla členkou opery Národního divadla v Praze a Národního divadla v Brně. Koncertně zpívala s českými orchestry Janáčkova filharmonie Ostrava, Moravská filharmonie Olomouc, Filharmonie B. Martinů Zlín, Czech Virtuosi, Čeští komorní sólisté (Bach – Magnificat, Charpentier – Te Deum, Vivaldi – Gloria aj.) a dirigenti (T. Netopil, T. Hanák, P. Fiala, R. Štúr ad.). V roce 1998 založila soubor Musica Poetica, se kterým koncertuje již 12 let a je také dramaturgyní jeho dlouhodobého cyklu Baroko v evropských zemích.

Spolupracuje i s dalšími soubory staré hudby (Tibia, Hof-Musici) a se souborem moderní hudby Ensemble Opera diversa (nahrávka animované opery Mluvící dobytek). Spolupracuje s Českou televizí a rozhlasem, podílela se na několika dokumentech ČT, nahrávkách Českého rozhlasu a Radia Proglas. Je zakládající členkou souboru Musica Poetica. Spolupracuje s dalšími českými soubory staré hudby – Tibia, Hof-Musici aj., ale také se souborem moderní hudby Ensemble Opera diversa.

- Lucie Lukášová

Hře na příčnou flétnu se začala věnovat v rodných Letovicích pod vedením Mojmíra Poláčka a Vítězslava Hanuse. Vystudovala Konzervatoř Brno (ve třídě Judity Menclové) a poté hudební vědu a češtinu na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně, na muzikologii dále pokračovala v doktorském studiu, jež dokončila v roce 2008.

Zájem o barokní hudbu ji přivedl k barokní flétně. Základy hry na tento nástroj získala u Andrease Kröpera. Pravidelně se účastnila mistrovských kurzů vedených předními evropskými interprety (Nancy Hadden, Ashley Solomon, Wilbert Hazelzet, Peter Holtslag, Thijs van Baarsel, Andreas Kröper). Účinkovala na domácích i zahraničních hudebních festivalech (Polsko, Slovinsko, Itálie, Německo, Slovensko).

Lucie hraje také s dalšími soubory zaměřujícími se na starou hudbu (Musica bellissima, Czech Ensemble Baroque aj.), natáčí pro Český rozhlas, účinkovala v České televizi. Spolupracovala také s alternativními divadelními soubory (Studio Dům při Divadle Husa na provázku, Malé divadlo kjógeny). V současné době vyučuje dějiny hudby a češtinu na Konzervatoři Brno. Zde také vedla interpretační seminář barokní hudby.

- Kateřina Stávková

Kateřina Stávková (viola da gamba) po absolvování základní umělecké školy v Brně – obor violoncello se začala věnovat hře na violu da gamba. Zúčastnila se různých kurzů a mezinárodních interpretačních seminářů zaměřených na starou hudbu. Mezi její lektory patřili např. Jonathann Manson, Irmtraut Hubatschek, Peter Krivda, José Vásquez nebo Richerd Boothby. V roce 2004 absoluuje v oboru viola da gamba na Akademii staré hudby v Brně u Lucie Krommer. Je členkou

souboru Musica Poetica, Cantus et Cordis, Ardor Musicus a příležitostně spolupracuje s dalšími soubory staré hudby.

- Eva Kalová

Eva Kalová (housle) pochází z Moravské Třebové. Po maturitě na gymnáziu studovala hru na housle na Konzervatoři v Brně. Během studií byla hráčkou Moravského komorního orchestru, výrazného hudebního tělesa, které již od roku 1948 poskytuje vybraným studentům konzervatoře velký prostor pro rozvoj hráčských dovedností a komorně – orchestrální praxe. Od roku 2002 se stabilně a intenzivně věnuje hře na dobový nástroj. K jejím externím učitelům patří Dagmar Valentová, Elen Machová, Helena Zemanová, Peter Zajíček, Enrico Gatti, John Holloway, Andrew Manze, Anton Steck, Rachel Podger a Kati Debretzeni. V letech 2004 – 2007 studovala barokní hudbu na Trinity college of music v Londýně, ve třídě výrazného pedagoga a houslisty židovského původu Waltera Reitera (The English concert). V roce 2005 se zúčastnila projektu evropské unie The European Union Baroque Orchestra. EUBO je orchestrem nabízejícím jednorocní angažmá studentům a čerstvým absolventům hudebních akademií a vysokých hudebních škol. Spolupracuje s dirigenty a předními osobnostmi evropské scény staré hudby. S tímto orchestrem vystupovala téměř ve všech zemích Evropy. V současné době koncertuje nejen se stálými ansámblly a orchestry, ale účastní se i jednorázových projektů, učí na soukromé ZUŠ v Blansku, organizuje vlastní akce zasahující do oblasti alternativní hudby.

- Igor Dostálek

Igor Dostálek (recitace) vystudoval obor činoherní herectví na divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění v Brně ve třídě Prof. Josefa Karlíka. Již v době studií hostoval v brněnském Hadivadle (Horacio v Hamletovi, Těrentěv v Idiotovi) a úspěšně absolvoval jednak roli podplukovníka Veršinina v Čechovových Třech sestrách a Pedrolína ve Dvou nepravých cikánech (na této hříčce ve stylu komedie dell'arte se autorsky a režijně podílel). Po absolutoriu se vzdal nabídky angažmá v Národním divadle Brno a věnoval se přípravným pracem na vznikající rozhlasové stanici Radio Proglas. Zde dodnes působí jako moderátor, interpret a režisér. Kromě toho spolupracoval s Českým rozhlasem Olomouc a dnes také pravidelně s brněnským studiem České televize. Vidět jej lze rovněž při občasných produkcích olomouckého divadélka slova a hudby Na cestě (pořady Démant a slza – anglická duchovní poezie, El Cristo de la Luz –

legenda Júlia Zeyera, Půjdem spolu do Betléma – vánoční pásma). Zasedá v porotách krajských kol recitačních a divadelních festivalů a příležitostně vede mezinárodní divadelní dílny (ČR, Anglie, Francie, Irsko, Belgie, Srbsko), Od roku 2002 opět působí na divadelní fakultě JAMU v rámci interního doktorského studia. Kromě asistence při výuce hlavního předmětu herectví vede kursy japonského komického divadla kjógen, které je předmětem jeho disertační práce. Z poslední doby stojí za zmínku choreografie Pitínského "Lišky Bystroušky" ve Slováckém divadle a pohybová spolupráce na "Figarově svatbě" ve zlínském Městském divadle.

- Martin Flašar

Martin Flašar (1979) studoval housle na Konzervatoři Brno a muzikologii na Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.

Studium ukončil v r. 2010 doktorátem a v r. 2012 rigorózní zkouškou. V současnosti působí tamtéž jako odborný asistent. Od roku 2003 se věnuje kromě jazzu a soudobé hudby také interpretaci staré hudby, nejprve jako člen souboru Capella Academica, později Hofmusici Český Krumlov. Hru na barokní housle studoval krátce u Elen Machové a Jany Spáčilové, později na kurzech staré hudby u Catherine Mackintosh a Petera Zajíčka. Dále spolupracuje se soubory Musica Figuralis, Ensemble Damian, Czech Ensemble Baroque, Cantus et Cordis, Serpens Cantat a Capella Regia.

- Ondřej Múčka

Ondřej Múčka pochází z Brna. Své první hudební zkušenosti sbíral na různých brněnských hudebních školách, na kterých se učil hrát na housle. Během studia na Biskupském gymnáziu v Brně začal navštěvovat Základní uměleckou školu se zaměřením na chrámovou hudbu v Brně. Zde obdržel své první hodiny varhan, liturgiky a zpěvu. Po maturitě úspěšně složil přijímací zkoušky na Uměleckou univerzitu v rakouském Štýrském Hradci, kde sedmileté studium Katolické chrámové hudby zakončil třemi magisterii z varhanní literatury a improvizace, z dirigování sboru a orchestru a z gregoriánského chorálu. V průběhu tohoto studia měl možnost podílet se pěvecky i hráčsky na mnoha hudebních festivalech jak ve Štýrsku tak i mimo hranice Rakouska a Evropy. Po návratu do České republiky je zaměstnán jako varhaník a sbormistr při kostele sv. Jakuba v Brně. Od září 2006 pracuje v Brněnské diecézi jako člen

diecézní organologické komise a učí na Konzervatoři evangelické akademie v Olomouci. V březnu 2009 byl jmenován diecézním organologem a od září 2009 přestává učit na olomoucké konzervatoři. Od října 2009 pokračuje doktorandským studiem gregoriánského chorálu na Masarykově univerzitě v Brně. Příležitostně koncertuje na varhany, je uměleckým vedoucím komorního vokálního tělesa Sol et Sedes a rovněž sólistou ansámblu Grazer Choralschola, s nímž pravidelně koncertuje v nejrůznějších koutech světa."

#### *g) Czech ensemble baroque*

„Ansámbl, zabývající se stylovou interpretací děl starších slohových období v autentické interpretaci na dobové nástroje založil dirigent Roman Válek roku 1998. Soubor má tři složky: orchestr, vokální ansámbl a sólisty. Dramaturgie tělesa zasahuje do všech žánrů zejména baroka a klasicismu. Členy jsou profesionální instrumentalisté a zpěváci z České republiky, Slovenska, Maďarska, Polska a Německa. Šéfdirigentem tělesa je od počátku Roman Válek. Funkci koncertního mistra zastává Peter Zajíček a Elen Machová, vedoucím vokálního ansámblu je Tereza Válková. Mezi kooperující umělce patří například: Adam Plachetka, Jean-Francois Lombard, Markéta Cukrová, Roman Janál, Jaroslav Březina, Anna Mikolajczyk, Marie Fajtová, Joel Frederiksen, Michaela Koudelková, Ludmila Peterková, Barbara Maria Willi, Monika Knoblochová, László Borsódy, Marek Štrýncl a další. Z interpretů jiných žánrů je to například houslista Pavel Šporcl nebo zpěvák Vojtěch Dyk. Na scénických projektech spolupracuje ansámbl s významnými režiséry: Constance Larrie, Jana Janěková, Jiří Nekvasil, Michael Tarant, Ladislava Košíková a jiní. Dramaturgii tělesa tvoří kantáty, opery, koncerty a symfonie převážně z období baroka a klasicismu. Od září 2012 realizuje ansámbl svůj vlastní velký abonentní cyklus staré hudby BACHA NA MOZARTA! v brněnském Besedním domě, který je první svého druhu na Moravě. Soubor je rezidenčním ansámblem Hudebního festivalu Znojmo, kde uvedl řadu českých i světových operních premiér, komorních i kantátových koncertů, za něž je vysoce hodnocen odbornou kritikou, včetně 3 nominací na cenu Thálie. Soubor je zván na prestižní festivaly (Smetanova Litomyšl, Janáčkův Máj, Mitte Europa, Dni starej hudby Bratislava, Muzika Baltycka Gdaňsk, Koncertní cyklus FOK, Velikonoční festival duchovní hudby Brno, Musica Holešov aj.) a od roku 2006 spolupořádá Třebíčský operní festival. Od roku 2003 organizuje Czech Ensemble Baroque vlastní hudební workshop Letní škola barokní hudby (na zámku Holešov), který je určen mladým hudebním profesionálům v oboru stará hudba. Czech Ensemble Baroque spolupracuje s Českou televizí a rozhlasem na záznamech dramaturgicky objevených titulů (Rameau: Platée – 1. český videozáznam opery, Mysliveček: Montezuma – 1. světová nahrávka, Lully: Te



Deum – 1. česká nahrávka). Soubor natočil několik projektů pro nejvýznamnější evropský rozhlas WDR a NDR (DE), pravidelně natáčí pro EBU (Evropská vysílací unie).

Úspěšné CD souboru „Händel Oratorio Arias“ s barytonistou Adamem Plachetkou, sólistou Vídeňské opery a Covent Garden bylo velmi kladně oceněno naší i zahraniční kritikou. Vřele byly přijaty také dvě turné – Bach Oratorio Arias i „Molieri“ recitál nejznámějších operních árií W. A. Mozarta a skvělých, leč zcela neznámých a znovuobjevených operních árií A. Salieriho. Soubor si vytýčil jako svůj dlouhodobý umělecký cíl objevení a restauraci díla významného českého rodáka F. X. Richtera. Dosud natočil ve světové premiéře pro firmu Supraphon Requiem Es dur a pašijové oratorium Deposizione dalla croce. V každém následujícím roce vydá soubor další titul.“

## Kapitola 4: Evropské barokní ansámby

### *I. Akademie für Alte Musik Berlin (Akamus)*

„Od svého založení ve Východním Berlíně v roce 1982 se Akademie für Alte Musik Berlin, známá též pod akronymem Akamus, etablovala jako jeden z předních světových komorních orchestrů a dosáhla nebývalých úspěchů, a to nejenom na významných pódii v Evropě, ale také v Asii a v Severní i Jižní Americe. Od znovutevření berlínského Konzerthausu v roce 1984 pořádá soubor pravidelné koncertní cykly v německém hlavním městě a od roku 1994 je pravidelným hostem v berlínské Státní opeře a na Slavnostech staré hudby v Innsbrucku. Akamus každoročně vystupuje na přibližně stovce koncertů, zahrnujících jak komorní programy, tak velká symfonická díla. Orchester nejčastěji pracuje pod vedením svých alternujících koncertních mistrů, jimiž jsou Midori Seiler, Stephan Mai, Bernhard Forck a Georg Kallweit. Akamus spolupracuje také s řadou hostujících dirigentů a sólistů. Už čtvrtstoletí trvající spolupráce s kontratenoristou a dirigentem René Jacobsem vyústila v několik proslulých operních a oratorních produkcí. Soubor spolupracoval také s Marcusem Creedem, Danielem Reusem, Peterem Dijkstrou nebo Hans-Christophem Rademannem a s umělci jako Cecilia Bartoli, Andreas Scholl, Sandrine Piau a Bejun Mehta. Akamus dále rozšířila svůj umělecký záběr spojením sil s moderní taneční společností Sasha Waltz & Guests v novátorské produkci Purcellovy opery Dido a Aeneas a v projektu Medea (hudba Pascal Dusapin). Divácky poutavým, scénickým provedením inscenace *4 živly – 4 roční doby* stvrdila Akamus svůj mezinárodní věhlas jako kreativní a inovativní hudební instituce. Mezinárodní úspěch Akademie für Alte Musik Berlin potvrzuje více než milion prodaných nahrávek. Od roku 1994 soubor nahrává exkluzivně pro francouzskou společnost Harmonia Mundi a jeho CD získala řadu mezinárodních ocenění, z nichž jmenujme například cenu Grammy, Diapason d'Or, cenu Gramophone a Edison Award. Za nahrávku Telemannova oratoria Brockes Passion získala Akamus prestižní MIDEM Classical Award 2010 a Choc de l'Année. Nahrávka Mozartovy Kouzelné flétny získala v únoru 2011 cenu asociace německých kritiků (Preis der Deutschen Schallplattenkritik).“

## *II. Concerto Köln*

V roce 1985 založila skupina složená primárně z čerstvých absolventů evropských konzervatoří barokní soubor Concerto Köln. Záhy začali cestovat po Evropě, získali věhlas a byli zváni na přední evropské festivaly barokní hudby. V roce 1992 založili v Kolíně nad Rýnem Festival barokní hudby ve spolupráci s Deutschland Radio. Soubor vede umělecký vedoucí Martin Sandhoff. Concerto Köln nahrálo více než 50 cd, mimo jiné, s René Jacobsem, Danielem Hardingem, Louisem Langreé, Davidem Sternem, Ivor Boltonem, Marcusem Creedem, Christopherem Mouldsem a Evelino Pidó.

## *III. Hesperion XXI*

Je jedním z největších a nejlepších barokních souborů na světě. Jordi Savall, barokní světová špička, založil soubor v roce 1974. Spolu s ním stáli při vzniku i jeho manželka sopranistka Montserrat Figueras, flétnista a perkusionista Lorenzo Alpert a hráč na drnkací nástroje Hopkinson Smith. Původní název Hesperion XX si v roce 2001 změnili na Hesperion XXI. Slovo Hesperion pochází z řečtiny a je označením obyvatel Pyrenejského a Apeninského poloostrova.

Soubor se zaměřuje převážně na španělskou hudbu 16. a 17. století a je pro něj typická velká improvizace v jednotlivých hlasech. Natočil kolem 20 CD.

Hesperion XXI je držitelem mnoha cen: Grand Prix de l'académie du Disque Français, Edison-Prijs Amsterdam, Grand Prix du Disque of the Charles Cros Academy of France, Grand Prize of the Japanese Recording Academy, Cannes Classic Award, Diapason d'Or, Grand Prix FNA a Giorgio Gini Foundation Prize.

#### *IV. Il giardino armonico*

Tento soubor byl založen roku 1985. Již mnoho let je jedním z předních světových barokních souborů. Ansámbl se zaměřuje převážně na díla 17. a 18. století. Obsazení je proměnlivé – pohybuje se v rozpětí od tří do 35 hudebníků.

Za dobu svého působení získali celou řadu prestižních ocenění (za nahrávky Vivaldiho a jiných skladatelů 18. století.) V roce 2008 soubor podepsal exkluzivní nahrávací smlouvu s DECCA/L'Oiseau-Lyre. Pod jejich záštitou nahráli Händelovy Concerta grossi Op. VI a kantátu Il Pianto di Maria s mezzosopranistkou Bernardou Fink.

V roce 2009 začali spolupracovat s Cecilií Bartoli. Tato spolupráce vedla až k natočení projektu Sacrificium (za který získali ve Francii platinovou desku po pouhých třech měsících prodeje) a absolvování společného evropského turné.

Il Giardino Armonico pravidelně navštěvuje festivaly po celém světě a sklízí úspěch jak s koncerty, tak i s operními projekty (Orfeus od Monteverdiho, Händelova Agrippina aj.)

Často jsou zváni ke spolupráci se špičkovými sólisty (Giuliano Carmignola, Viktoria Mullova, Cecilia Bartoli, Giovanni Sollima, atd.)

### **Závěr:**


























Barokní interpretace je záležitostí velmi nesjednocenou a složitou. Bylo typické, že každý skladatel psal pro interpretaci svých skladeb pokyny, které se ale často lišily od pokynů skladatelů ostatních. Otázka barokní interpretace neměla mnoho zásad, které by se daly označit za obecně platné. Spousta informací se předávala ústně a také se nechávala velmi často volná ruka interpretovi. Pokud se snažíme o co nepřesnější dobový přednes určité barokní skladby, musíme se co nejpodrobněji seznámit s autorovou představou interpretace.

Výše namátkou vybrané evropské soubory tento postup uplatňují, a proto se řadí mezi nejúspěšnější barokní soubory současnosti.

## Soupis citací použitých pramenů a literatury

- 1) Bělský, Vratislav; Huba baroka, JAMU v Brně, Brno 2010
- 2) Dolmetsch, Arnold; Interpretace hudby 17. a 18. století, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1958
- 3) Webová stránka <http://musicofyesterday.com/historical-music-theory/list-and-examples-of-music-ornaments/>
- 4) Webová stránka Collegium 1704 a Collegium vocale <http://www.collegium1704.com/cs/o-nas/collegium-1704>
- 5) Webová stránka Collegium Marianum <http://www.collegiummarianum.cz/collegium-marianum/o-souboru/>
- 6) Webová stránka Ensemble Inégal [http://www.inegal.cz/index.php/Our\\_history](http://www.inegal.cz/index.php/Our_history)  
[http://www.inegal.cz/index.php/Our\\_history#](http://www.inegal.cz/index.php/Our_history#)
- 7) Webová stránka Musica Florea <http://www.musicaflorea.cz/index.php?goto=Nv6uGCes&sekce=Nv6uGCes&lng=CZ>
- 8) Webová stránka Barocco sempre giovane [www.barocco.cz](http://www.barocco.cz)
- 9) Webová stránka Musica poetica <http://www.musicapoetica.wz.cz/czech/index0.htm>
- 10) Webová stránka Ensemble baroque <http://www.ebcz.eu/o-nas/>
- 11) Webová stránka letních slavností <http://www.letnislavnosti.cz/letni-slavnosti/cv/cv-2012/cv-akademie-fur-alte-musik-berlin/>
- 12) Wikipedie [https://en.wikipedia.org/wiki/Concerto\\_K%C3%B6ln](https://en.wikipedia.org/wiki/Concerto_K%C3%B6ln)  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Hesperion\\_XXI](https://en.wikipedia.org/wiki/Hesperion_XXI)
- 13) Webové stránky Il Giardino armonico <http://www.ilgiardinoarmonico.com/our-story/>

# rejstřík značek

	close shake (těsný trylek čili vibrato) . . . . . 89		trylek . . . . . 74
	nota zkrácená o část své hodnoty . . . . . 132		mordent, Marpurg . . . . . 95
	notes égales (stejně noty) . 40, 41		close shake (zavřený trylek) . 94
	tut (loutnová ozdoba) . . . 117		odraz, Muffat G. . . . . 108
	single relish (obal) . . . . 98		accent (odraz), Loulié . . . 109
	double relish (dvojitý trylek s obaly) . . . . . 128		forefall and shake (skupinka s trylkem), Locke . . . . 130
	nota zkrácená o čtvrtinu své hodnoty, Couperin . . . 118		prostá nota s trylkem, Purcell . . . . . 74, 126
	tactée (členící pomlka) . . . 132		členící pomlky . . . . . Dodatek
	nota vydržená, Geminiani . 79		skupinka, Muffat Th. . . . . 105
	— — , tónotechnická značka . . . . . 132		— , Muffat G. . . . . 104
	beat (přítaz zdola) . . . . . 49		shaked beat (opora s morden-tem) . . . . . 93, 127
	springer (odraz) . . . . . 108		port de voix (přítaz), Chambonnières . . . . . 50
	forefall (přítaz zdola) . . . . 49		trylek . . . . . 67
	aspiration (odraz), Marpurg . 109		— , Bach J. S. . . . . 76
	springer, spinger (odraz) . . 108		— , Marpurg . . . . . 81
	skupinka, Muffat Th. . . . . 105		open shake, beat, sweetening (otevřený trylek) . . . . 94
	backfall (přítaz shora) . . . . 49		skupinka . . . . . 104
	přítaz, Marpurg . . . . . 61		všechny druhy ozdob 47, 104, 108
	arpeggio, Marais . . . . . 115		přítaz, Marpurg . . . . . 61
	arpeggio nahoru, Dieupart . 115		batement (mordent), Marais, de Calix d'Hervelois atd. . 93
	— — , Rameau . . . . . 115		pincé (mordent), Forqueray . 93
	arpeggio dolů, Dieupart . . 115		whole-fall (skupinka) . . . . 103
	— — , Rameau . . . . . 115		





## Příloha č.2.

Dlouhé přírazy a jejich provedení u Quantze, C. Ph. E. Bacha a L. Mozarta:



J. J. Quantz



C. Ph. E. Bach



L. Mozart

# *Explication des Agrémens, et des Signes*

*signe*  
+  
Ligne Simple  
effet

C'est la valeur des Notes qui doit déterminer la durée des pincés, des portés de Voix; et des Tremblemens. On doit entendre par le mot de durée le plus ou le moins de Bascement ou Vibrations.

*signe*  
+  
Ligne Double  
effet

Signes pour les Renvois des Reprises

Port de voix Simple  
effet

Port de voix Coulé

Port de voix Double  
effet

Signes pour les renvoi des Notes finales.

Tremblement appuyé, et lié

Tremblement ouvert

Tremblement fermé

Liaisons.  
Signes pour marquer les Notes qui doivent être liées, et coulées.

Tremblement lié, sans être appuyé  
effet

Accorde

Tremblement détaché  
effet

Tabulka IVa – Fr. Couperin: *Pièces de clavecin*, Premier livre, 1723.

CHAMBONNIÈRES (1670)	D'AN- GLEBERT (1689)
LEBÈQUE (1677)	

*Interpretation:*

*Notation:*

Préludes	Pièces				
		→		Cadence (Chambonniers) Cadence ou tremblement (Lebeque)	Tremblement simple
		→		Pincement	Pincé
		→		Port de voix (Chambonniers) (not in Lebeque)	Chute ou Port de voix, en montant
		→		Coulé	Coulé sur une tierce
		→		Chambonniers : Lebeque :	Chambonniers : Lebeque :
		→		Harpegement	Harpegi
		→		(no name)	Tremblement

Tabulka I