

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Cembalo

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**PROTESTANTSKÝ CHORÁL V KLÁVESOVÉ LITERATUŘE**

**OD ROKU 1517 DO ROKU 1685**

**Kristýna Konečná**

Vedoucí práce: prof. Giedré Lukšaitė Mrázková

Oponent práce: MgA. Petra Žďárská

Datum obhajoby: 8. 9. 2017

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCING FACULTY**

Music art

Harpsichord

**MASTER'S THESIS**

**THE PROTESTANT CHANT IN KEYBOARD LITERATURE**

**FROM 1517 TO 1685**

**Kristýna Konečná**

Thesis supervisor: prof. Giedrė Lukšaitė Mrázková

Thesis opponent: MgA. Petra Žďárská

Date of thesis defence: 8. 9. 2017

Academic title granted: MgA.

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Protestantský chorál v klávesové literatuře od roku 1517 do roku 1685

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

Praha, dne 28. 6. 2017

.....

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**



## **Poděkování**

Děkuji své profesorce Giedré Lukšaité Mrázkové za cenné rady a připomínky při vedení mé práce a především za všechnu péči během celého mého studia.

Dále děkuji svým kolegům ze souboru *Duae Tastae Cantantes*, kteří se mnou studovali vokální díla protestantských autorů, čímž mi pomohli této hudbě lépe porozumět.

Děkuji též svým rodičům, kteří mě vychovávali v evangelickém prostředí, čímž mi zprostředkovali kontakt s protestantským chorálem.

V neposlední řadě děkuji svému partnerovi za pomoc s překlady a formátováním a za nesmírnou podporu během mého studia.

## **Abstrakt**

Tato práce se zabývá literaturou pro klávesové nástroje od roku 1517 do roku 1685, která zpracovává melodie protestantského chorálu.

Zmíněna jsou díla vokální, tedy protestantský chorál jako jednohlasý zpěv i vícehlasé zpracování protestantského chorálu a především díla instrumentální určená pro klávesové nástroje.

V práci jsou uvedeny velice stručné životopisy klíčových autorů (E. N. Ammerbach, J. P. Sweelinck, S. Scheidt, D. Buxtehude, J. Pachelbel) a stručné rozborů jejich děl.

Klíčová slova:

Protestantský chorál, chorální moteta, chorální variace, chorální preludia, chorální fantazie, varhanní tabulatura, bicinia, žalmová píseň, Ženevský žaltář, kancionál, Martin Luther

## **Abstract**

The thesis deals with the literature for keyboard instruments from 1517 to 1685, based on protestant chant melodies.

Vocal works are mentioned, i.e. both the monophonic protestant chant and its polyphonic settings, but instrumental works for keyboard instruments represent the main topic.

In the thesis, brief biographies of the most important composers (E. N. Ammerbach, J. P. Sweelinck, S. Scheidt, D. Buxtehude, J. Pachelbel) are presented, with short analyses of their works.

Key words:

Protestant chant, Choral motet, Choral variation, Choral prelude, Choral Fantasia, organ tabulature, Bicinium, Psalm song, Genevian Psaltary, Cantional, Martin Luther

## Obsah

1. Úvod .....	1
2. Protestantký chorál – jednohlasý zpěv reformované církve ..	3
2.1. Německo .....	3
2.2. Švýcarsko a Nizozemí .....	6
2.3. Podoba protestantského chorálu .....	7
2.3.1 Gregoriánský chorál .....	7
2.3.2. Protestantký chorál .....	9
3. Vokální zpracování protestantského chorálu .....	10
3.1. Polyfonní kompozice první poloviny 16. století – vznik chorálních motet .....	10
3.2. Homofonní kompozice 16. století – vliv calvinismu ....	13
3.3. Polyfonní kompozice druhé poloviny 16. století .....	15
3.4. První polovina 17. století .....	16
3.5. Druhá polovina 17. století .....	18
4. Protestantký chorál v klávesové literatuře .....	19
4.1. Německo v 16. století .....	19
4.1.1. První polovina 16. století – hra alternatum a první zápisy	
4.1.2. Druhá polovina 16. století – intavolatury, počátek varhanního doprovodu .....	22
4.2. Nizozemí v 16. století .....	24
4.2.1. Instrumentální duchovní hudba v protestantském Holandsku	
4.2.2. Nejstarší Holandská literatura pro klávesové nástroje	
4.2.3. Jan Pieterszoon Sweelinck a vznik chorálních variací	
4.3. Německo v 17. století .....	33
4.3.1. První polovina 17. století – Sweelinckovi žáci a vývoj chorálních variací .....	33
4.3.1.1. Jacob Praetorius .....	33
4.3.1.2. Samuel Scheidt .....	34
4.3.1.3. Heinrich Scheidemann .....	39
4.3.2. Druhá polovina 17. století – chorální fantazie a chorální preludia .....	40
4.3.2.1. Dietrich Buxtehude .....	41
4.3.2.2. Johann Pachelbel .....	42

5. Závěr .....	46
Seznam pramenů a literatury .....	47
Přílohy	



## Seznam příloh

- č. 1 Johannes Walter: chorální moteto *Wir glauben all an einen Gott*. Faksimile z druhého vydání *Das geistliche Gesangbüchlein* (Wittenberg, 1525)
- č. 2 Calvisius Sethus: chorál *Vater unser* z čtyřhlasého kancionálu. Faksimile z *Harmonia Cantionum Ecclesiasticarum* (Lipsko, 1597)
- č. 3 Codex Faenza: *Benedicamus*. Faksimile z Codexu Faenza (Faenza, Biblioteca Comunale 117, 15. století). Moderní edice: Plamenac, Dragan (American institute of musicology, 1972)
- č. 4 Buxheimer orgelbuch: *Gaudeamus*. Faksimile z *Das Buxheimer Orgelbuch* (rukopis uložen pod číslem 3725 v Bavorské státní knihovně, 15. století)
- č. 5 Elias Nicolaus Ammerbach: *Gelobet sistu Jesu Christ*. Faksimile z *Orgel oder Intrument Tabulatur* (Norinberk, 1583)
- č. 6 Jacob Paix: vahranní tabulatura: chorál *Erhalt uns Herr*. Faksimile z *Ein Schön Nvtz- und Gebreüchlich OrgelTabulaturbuch* (Lauingen 1583)
- č. 7 Susan van Sold: Žalm 130. Moderní edice *Monumenta Musica Neerlandica*, 3. díl (Amsterdam, 1961)
- č. 8 Henrerick Speuy: Žalm 12. Moderní edice Fritz Noske: *Henderick Speuy - Psalm preludes* (Philadelphia)
- č. 9. Jan Pieterszoon Sweelinck: *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*. Moderní edice Annegarn, Alfons. *Opera omnia : editio altera quam Edendam curavit vereniging voor Nederlandsee muziekgeschiedenis. Vol. I, The instrumental Works* Amsterdam : Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1974.
- č. 10 Samuel Scheidt: *Cantio sacra Wirr glaube all an eienen Gott*. Faksimile z *Tabulatura Nova* (Hamburg, 1626)
- č. 11 Samuel Scheidt: *Nun komm der Heiden Heiland*. Faksimile z *Görlitzer Tabulatur-Buch* (1650)
- č. 12 Dietrich Buxtehude: *Auf meinen lieben Gott BuxWV 179*.
- č. 13 Seznam duchovních děl ro klávesové nástroje Dietricha Buxtehude

č. 14 Johann Pachelbel: *Allein gott in der Höh sei Ehr.* Moderní edice Max Seifert (Lipsko, 1903)

č. 15 Johann Pachelbel: *Freu dich sehr, o meine Seele.* Faksimile z *Musicalische Sterbens – Gedancken* (Erfurt, 1683)

## 1. Úvod

S protestantským chorálem jsem se setkávala již od útlého dětství, jelikož jsem vyrůstala v evangelickém prostředí, které mělo zásadní vliv na formování mého estetického vnímání hudby. Dalo by se říci, že luteránskými písněmi a Ženevskými žalmy jsem byla doslova „odkojena“. Zatím co si moji spolužáci zpívali filmové melodie, já jsem si prozpěvovala melodie protestantských chorálů, které jsem poslouchala každou neděli v kostele.

Opravdovou hodnotu tohoto dědictví jsem si však začala uvědomovat až během svých studií na konzervatoři v Pardubicích, později na Janáčkově akademii múzických umění v Brně a zejména pak na Akademii múzických umění v Praze.

Proto jsem si zvolila téma Protestantský chorál v klávesové literatuře pro svou diplomovou práci, kterým volně navazuji na svou doplňkovou písemnou práci, která byla součástí zakončení bakalářského programu a pojednávala o duchovních motivech v klávesové literatuře.

Jak již název napovídá, zaměřuji se pouze na hudbu protestantské církve a to od roku 1517 do roku 1685. Toto vymezení je symbolické a záměrné.

První datum, tedy rok 1517, je naprosto zásadním datem v dějinách křesťanské církve. 31. října toho roku přibil doktor Martin Luther na dveře Wittemberského chrámu svým 95 tezí proti odpustkům. Tímto činem rozpoutal velké změny v církvi. Jeho reformní myšlenky a názory brzy našly mnoho příznivců a podporovatelů. Bohužel se Lutherova snaha o nápravu katolické církve nezdařila a místo nápravy církve katolické vznikla církev nová protestantská. S novou církví vznikla i nová liturgie a s novou liturgií i nová duchovní hudba, hudba protestantská, jejíž hlavní složkou je až do dnešních dnů protestantský chorál.

Druhé datum 1685 je rok narození Johanna Sebastiana Bacha, jednoho z největších autorů v dějinách hudby a možná největšího ze skladatelů protestantské církve vůbec. Záměrně svou práci končím právě rokem narození Johanna Sebastiana Bacha, protože jeho dílo je již v mnoha pracích dokonale

probádáno a pojednáno. Já se však ve své práci zaměřuji na vývoj klávesových skladeb zkomponovaných na základě protestantského chorálu před Johannem Sebastianem Bachem, tedy na vývoj, na který mohl největší z protestantských autorů navázat a dosáhnout tak známé dokonalosti svých děl.

V prvním oddíle své práce popisuji vznik a vývoj protestantského chorálu jako jednohlasého duchovního zpěvu. Mapuji způsoby vzniku textů i melodií a šíření těchto chorálů po zemích Evropy v 16. a 17. století.

V oddíle druhém se soustředím na vícehlasé vokální kompozice zpracovávající protestantský chorál. Vícehlasými vokálními díly se zabývám proto, že hudba vokální měla zejména v 16. století, ale i ve století 17. vřídčí roli a tedy i nemalý vliv na hudbu instrumentální. Při svém studiu jsem tedy logicky došla k závěru, že chceme-li dokonale pochopit instrumentální hudbu 16. a 17. století, musíme znát též hudbu vokální ze stejného období a oblasti.

Ve třetím oddíle již mapuji vývoj kompozic pro klávesové nástroje zpracovávajících protestantský chorál. Záměrně volím termín „klávesové nástroje“, protože v 16. i v 17. století se tyto kompozice ještě striktně neurčovaly pro konkrétní klávesový nástroj. Varhaníci hráli též na cembala, virginaly, klavichordy a další nástroje, které měli k dispozici.

Za cíl své práce si kladu seznámit čtenáře s protestantským chorálem jako jedinečným fenoménem a představit bohatost klávesové tvorby „přebachovské“ doby, která má za základ právě protestantský chorál.

## **2. Protestantký chorál – jednohlasý zpěv reformované církve**

### **2. 1. Německo**

Německý teolog Martin Luther a jeho reformní názory ovlivnily prakticky všechny stránky církve a tím samozřejmě i vnější projev církve, tedy formy bohoslužeb. Od počátku církve byla hudba její nedílnou součástí. Křesťanská církev navazovala na církev židovskou. Ta považovala hudbu za svou důležitou součást a je tomu tak dodnes. Ve starém zákoně nalezneme mnoho zmínek o hudbě, především o té, která oslavuje Boha všemohoucího, což nejlépe dokládají žalmy Davidovy. Ostatně reformátoři velmi často při tvorbě písní pro bohoslužebné účely obraceli svůj zřetel právě na překlady žalmů do rodného jazyka, aby jim mohl každý dobře rozumět. Je to patrné například na četných přebásněních žalmů Martinem Lutherem či na kompletním přebásnění žalmů švýcarskými reformátory, které vyšly v takzvaném Ženevském žaltáři <sup>1</sup>

Luther kladl veliký důraz na užití hudby při bohoslužbě. Na rozdíl však od běžné praxe tehdejší katolické církve, kdy hudební stránka bohoslužby byla až na několik málo odpovědí lidu svěřena pouze kléru, požadoval Martin Luther, aby se na bohoslužebném zpěvu podílel všechen lid. Protože široký lid nebyl všeobecně vzdělán natolik, aby uměl číst, potažmo uměl číst i v notách, bylo nutné přistoupit k reformě bohoslužebné hudby. Ta musela být taková, aby se dobře pamatovala a dobře zpívala. Své požadavky na formu bohoslužby zformuloval Martin Luther ve svém textu Formula Missae již roku 1523. Tři roky po té, tedy roku 1526 vydal svůj text s názvem Deutsche messe, ve kterém formuluje svůj požadavek sloužit bohoslužbu v Německém jazyce pro všechen lid. Luther přímo neodmítá latinskou formu liturgie, naopak ji stále uznává a píše, že je vhodné ji

---

<sup>1</sup> Výsledná verze Ženevského žaltáře vyšla roku 1562 v Ženevě a čítala 30 000 výtisků. Takže každý občan Ženevy mohl vlastnit svůj výtisk. (Podle přednášky církevního kantora L. Morawetze z 21. 10. 2012, konané ve farním sboru ČCE v Trutnově)

sloužit lidmi k tomu povoláními, tedy vzdělanci – klérem. Pro ostatní však vyžaduje bohoslužbu v jazyce rodném, aby jí každý mohl rozumět.

Nová forma bohoslužby podle Luthera, na které se měl podílet i lid, potřebovala i nové písně, které by mohlo zpívat celé shromáždění. Luther tedy začal překládat texty z Bible, především žalmy do Němčiny a upravovat je tak, aby se dobře pamatovaly. Většinou měly formu strofické písně, protože tato forma nejvíce vyhovovala požadavkům snadno zapamatovatelné melodie, která se opakovala dle počtu slok, tedy podle délky textové předlohy a její následné úpravy do veršů a slok. Tak vznikl nový útvar, tzv. *žalmová píseň*. Sám Luther pro mnohé písně zkomponoval i melodie. Vznikly tak dnes velmi známé chorály, jako např. *Aus Tiefer Not*, nebo *Wir glauben all an einen Gott*. M. Luther však nekomponoval pouze melodie ke společným písním. Zkomponoval také melodie ke slovům ustanovujícím a uvádějícím službu večeře Páně, tedy přijímání.

Nejen Luther, ale i další reformátoři hledali nové melodie pro své texty a ty vznikaly trojím způsobem.

První způsob byl zkomponování nové melodie. Například snad nejznámější Lutherův chorál Hrad přepevný jest Pán Bůh náš tedy *Ein Feste Burg ist unser Gott*.

Další způsob jakým vznikaly nové chorální melodie, byla úprava známých melodií gregoriánského chorálu. Většinou tedy jen začátku nějakého zpěvu, či hymnu a jeho zjednodušení. Příkladem tohoto způsobu je například známý chorál *Nun Komm den Heiden Heiland*, který vznikl podle adventního hymnu *Veni redemptor gentium*, nebo *Komm Gott Schopffer Heilige Geist* podle velikonoční sekvence *Veni Creator Spiritus*.

Poslední způsob zhudebnění textů chorálu byl použití známé melodie světské písně.

Martin Luther byl v hudbě vzdělán, stejně jako většina učených lidí té doby. Hudba totiž byla součástí klasického vzdělání, které poskytovala církev.<sup>2</sup> Proto kladl velký důraz na zpěv chorálů a duchovní hudby také ve

---

<sup>2</sup> Vzdělání v křesťanské Evropě navazovalo na klasické vzdělání Řecké. Jeho základem bylo sedmero svobodných umění, které se dělilo na trivium (gramatika, rétorika, dialektika) a quadrivium (aritmetika, geometrie, astrologie a hudba)

školách. Zdůrazňoval, že především mladí lidé by měli být vzdělaní v hudbě a měli by se osvobodit od světských písní milostných, erotických a živočišných a měli by se spíše zabývat zpěvem chorálů.<sup>3</sup> Proto podnítil a připravil vydání zpěvníků nejen pro kostely, ale i pro školy.

---

<sup>3</sup> <http://www.oxfordmusiconline.com> [online] [cit. 2017 - 06 - 27] dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/;jsessionid=6F8753CF9FA76804D51CFF830647EA88>

Heslo: Martin Luther

## 2. 2. Švýcarsko a Nizozemí

Švýcarský reformátor Ulrich Zwingli byl ve svých názorech velmi radikální. Ve své snaze odlišit se co nejvíce od katolické církve dokonce zpěv při bohoslužbách zakazoval a odstraňoval varhany z kostelů. Jeho pokračovatel Jan Calvin byl v této stránce mírnější a zpěv při bohoslužbách významně podporoval. Požadoval však pouze zpěv a capella, aby bylo dobře rozumět textu. Kromě zpěvu v kostelích při bohoslužbách, na kterém se měli podílet všichni zúčastnění, podporoval také zpěv při domácích pobožnostech. To odpovídalo ideálu takzvaného všeobecného kněžství, které Jan Calvin hlásal.

Stejně jako Martin Luther překládal texty z Bible a to především žalmy, které přebásnil do podoby strofických písní. Na překladech a přebásněních duchovních textů spolupracoval se svým kolegou Theodorem de Béze a básníkem Clementem Marotem.

Hudbu ke svým překladům si vypůjčili z německých protestantských chorálů, nebo upravili melodie gregoriánských chorálů, ale především spolupracovali se skladateli, kteří komponovali melodie zcela nové. Těmi byli Louis Bourgeois, Guillaume Franc a Maître Pierre.

První zpěvník společně vydali poprvé v roce 1539 ve Štrasburku. Další vydání v roce 1562 již obsahovalo všech 150 žalmů, tedy kompletní žaltář. To byl do té doby naprosto výjimečný a zásadní čin, který přispěl k širokému rozšíření těchto chorálů po celém Švýcarsku.

Zároveň se takzvaný Ženevský žaltář stal základem také pro Nizozemskou liturgii. Holandský teolog Petrus Datheen přeložil a přebásnil Ženevský žaltář do holandštiny a záhy se stal velmi populární po celém Nizozemí. Dokonce Národní synod, který se konal roku 1574, povolil Datheenův překlad Ženevského žaltáře jako jediný možný zdroj duchovní hudby, který se smí v Holandsku v liturgii používat.



Později se nadvláda Datheenova zpěvníku zmírnila a různé farnosti v Nizozemí začaly pro své bohoslužebné účely využívat nejen Datheenovy žalmy, ale i importované Lutheránské chorály.<sup>4</sup>

## **2. 3. Podoba protestantského chorálu**

Nejlepším způsobem jak si představit podobu protestantského chorálu je jeho srovnání s chorálem gregoriánským, tedy hlavním bohoslužebným zpěvem tehdejší katolické církve.

### **2. 3. 1. Gregoriánský chorál**

Texty gregoriánského chorálu jsou latinské texty z Bible, nebo texty světců. Tyto texty byly kvůli lepší srozumitelnosti zpívány. Zpívané slovo bylo totiž lépe slyšet nežli mluvené a také mu bylo lépe rozumět.

Zpěv chorálů zajišťoval školený klér, mniši či kněží, kteří se tyto zpěvy léta učili a dlouho před objevem notace si je předávaly pouze ústní tradicí. Pro lepší zapamatování pohybu melodie si začali psát malé značky k textům, které dnes nazýváme neumy. To dokládají dochované knihy již z 8. století.

V 11. století, kdy byla objevena a rozšířena více linková notace<sup>5</sup>, se začaly melodie gregoriánského chorálu zapisovat. Respektive se začala zapisovat přesnější výška not.

Nikdy se však nezaznamenával přesný rytmus, protože nic takového, v našem dnešním chápání smyslu slova rytmus, tento druh chorálu neměl.

---

<sup>4</sup> Například zpěvník vydaný v roce 1574 v Emedenu

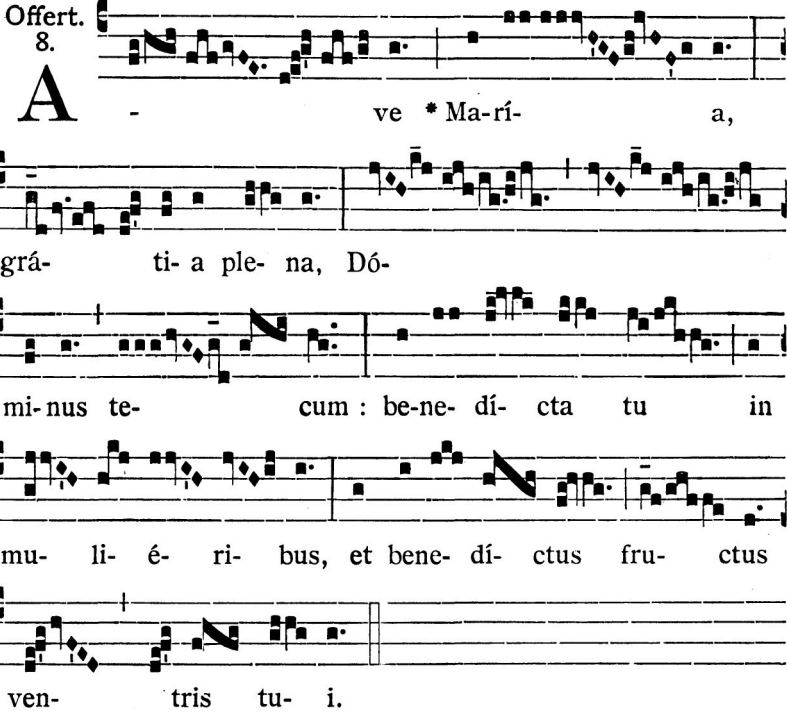
<sup>5</sup> Autorem více linkové chorální notace byl benediktinský mnich Guido z Arreza, který se narodil okolo roku 991. Potřeba zaznamenávat přesněji melodii se však projevila i dříve a dochovaly se nám tak zápisy neum okolo jedné a více linek, která představovala pevný bod, tedy jeden tón, okolo kterého se melodie pohybovala, a ten byl často označen písmenem, tedy vlastně předchůdcem našich dnešních klíčů.

Rytmus chorálu vychází z dikce textu, přirozeného dýchání a frázování dle stavby věty.

Melodie mohou být jednoduché, tedy sylabické, ale i velmi květnaté, plné melismat a spousty ozdob. Melodika gregoriánských chorálů je modální, tedy využívající starých církevních módů.

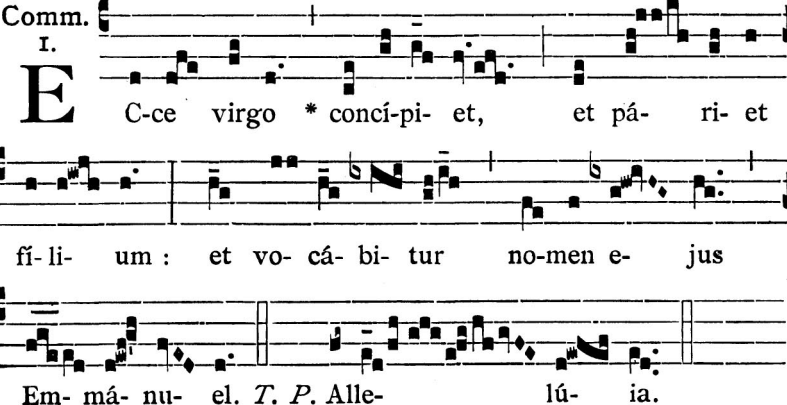
Dominica IV. Adventus. 23

Offert. 8.



**A** - ve \* Ma-rí- a,  
grá- ti- a ple- na, Dó-  
mi- nus te- cum : be- ne- dí- cta tu in  
mu- li- é- ri- bus, et bene- dí- ctus fru- ctus  
ven- tris tu- i.

Comm. I.



**E** C- ce virgo \* concí- pi- et, et pá- ri- et  
fí- li- um : et vo- cá- bi- tur no- men e- jus  
Em- má- nu- el. T. P. Alle- lú- ia.

## 2. 3. 2. Protestantký chorál

Texty protestantského chorálu jsou přebásněné texty z Bible do Německého, nebo jiného národního jazyka, nebo nově napsané texty reformních teologů.

Zpěv protestantského chorálu byl určen všem lidem, vzdělaným i nevzdělaným.

Protestantské chorály mají ve většině případů formu strofické písně. Melodie byly zkomponované tak, aby byly jednoduché pro zapamatování a snadné pro zpívání. Nejčastější způsob použití melodie je nota proti slabice, tedy tzv. způsob sylabický.

Protestantský chorál má poměrně jednoduchý a přesný rytmus. Velmi často se pouze střídají noty krátké a dlouhé. Rytmus první sloky je ve všech ostatních slokách stejný, bez ohledu na přirozenou dikci slova.

Protestantské chorály stále využívají starých církevních stupnic, začíná se v nich však stále více uplatňovat aké dur mollový systém.



Protestantské chorály se rozšířily mezi široký lid jako žádný jiný bohoslužebný zpěv předtím. Aktivní účast na bohoslužbách již nebyla výsadou kléru, ale aktivně se mohl na zpěvu podílet každý účastník bohoslužby, proto se melodie těchto písní tak rychle šířily a staly se nesmírně populární.

### **3. Vokální zpracování protestantského chorálu**

Abychom si mohli udělat dobrou představu o tom, jakým vývojem prošlo zpracování protestantských chorálů pro klávesové nástroje, musíme nejprve nahlédnout do vývoje zpracování protestantských chorálů pro vícehlasý zpěv. Vokální hudba byla základem liturgie již od raného křesťanství a v období reformace tomu nebylo jinak.

Pro slavnostnější příležitosti vznikaly vícehlasé kompozice prováděné scholou. Dá se říci, že se postupně vyvinuly dva základní typy chorálního zpracování.

První z nich bylo polyfonní zpracování chorálu, které navazovalo na kompoziční styl skladatelů italské vrcholné renesance a Nizozemské školy. V tomto typu kompozic se melodie chorálu objevovala v jednom z hlasů jako cantus firmus (nejčastěji v tenorovém hlase), nebo byla zpracovávána imitačním způsobem rovnocenně ve všech hlasech.

Druhý typ kompozic byl homofonní. Melodie se vyskytovala v jednom z hlasů a byla harmonizována vertikálně, tedy akordicky, nota proti notě.

#### **3. 1. Polyfonní kompozice první poloviny 16. století – vznik chorálních motet**

Martin Luther svými tezemi rozpoutal dění velkých změn ve společnosti. Měl mnoho příznivců ale i silných odpůrců. Aby byl v bezpečí, potřeboval zastání

z kruhů šlechty. Takové zázemí a ochranu jakou potřeboval, našel na dvoře svého příznivce a ochránitele saského kurfiřta Fridricha moudrého, zakladatele Wittenberské univerzity, na které Luther působil.<sup>6</sup>

Ve službách Fridricha druhého působil ve stejné době také Johann Walter (původním jménem Johann Blackenmüller), který se narodil roku 1496 a zemřel 25. března 1576. Tento hudebník dostal své místo dvorního kantora a skladatele ve svých jednadvaceti letech a setrval v něm až do kurfiřtovy smrti v roce 1525. Ze setkání Johanna Waltera s Martinem Lutherem vyplynula spolupráce na nové hudbě pro reformovanou církev.

**Johannes Walter** měl zásadní význam pro vznik polyfonních chorálních kompozic, takzvaných chorálních motet. Roku 1524 vydal ve Wittenbergu první sbírku vícehlasých protestantských chorálů s názvem *Geystliches Gesangk Büchleyn*, ke které napsal Martin Luther předmluvu. Tato sbírka obsahuje 38 čtyř a pětihlasých zpracování 35 chorálních melodií. Walter zde navazuje na způsob kompozice Nizozemské školy vrcholné renesance a také na tradici německé tenorlied. Chorální melodii zpracovává dvojím způsobem. Tím prvním je heterogenní polyfonní styl, ve kterém je chorál, tedy cantus firmus prezentován v tenorovém hlase v dlouhých hodnotách, zatímco ostatní hlasy mají pohyb v mnohem menších hodnotách. Tím druhým (méně častým) je homogenní typ polyfonie, kdy je chorál prezentován také v tenorovém hlase, ale ve stejných hodnotách a v podobných pohybech jako ostatní hlasy. Johann Walter svou sbírku chorálních polyfonních kompozic postupně rozšiřoval, až v konečné verzi čítala přes 80 tří až šestihlasých kompozic německých chorálů. Tato sbírka je dodnes jedním z nejvýznamnějších zdrojů polyfonně zpracovaných protestantských chorálů takzvaných *chorálních motet* 16. století.<sup>7</sup> Typ chorálního moteta tak, jak jej vytvořil Johannes Walter, ovlivnil další generace skladatelů nejen vokální hudby.

Jak jsem již uvedla výše, kompoziční styl Johanna Waltera navazuje na autory vrcholné polyfonie Nizozemské školy a to především na Josquina Despréze. Při podrobnějším pohledu lze vysledovat jisté podobnosti ve způsobu

---

<sup>6</sup> V době, kdy byla na Martina Luthera uvalena klatba, mu poskytl Fridrich moudrý bezpečný úkryt na svém hradě Wartburg poblíž Eisenachu.

<sup>7</sup> Příloha č. 1

imitační práce s hudebním motivem u obou autorů. Z Německých autorů ho mohla inspirovat například díla Heinricha Issaca.

Stejně jako u většiny autorů 16. století i u Johanna Waltera stále převládá modalita nad tonalitou a horizontální myšlení. A to i v jeho dalších dílech.

Kromě *Gesangk Büchlein* vydal Johannes Walter roku 1544 *Wittenbergisch deusch geistlich Gesangbüchlein*, sbírku, která reprezentovala základní liturgický hudební materiál používaný při bohoslužbách v tehdejší středním Německu. Jedná se o polyfonní skladby, navazující na kompoziční techniku vrcholné Nizozemské školy. Použité liturgické texty jsou v latině, tedy jazyku vzdělaných lidí. Martin Luther neodmítal sloužení mší v latině, pokud se na nich účastnili lidé, kteří latině rozuměli. Pro tyto mše pravděpodobně sloužila také výše zmíněná sbírka liturgické hudby.

Vedle Waltera spolupracoval Martin Luther také s vydavatelem **Georgem Rhauem**. Ten vydal sbírku polyfonních kompozic s názvem *Newe deusche geistliche Gesenge (Wittenberg, 1544)*. Tato sbírka byla určena především pro školy (použití v kostele při bohoslužbách však rozhodně nebylo vyloučeno) a obsahovala 123 kompozic od devatenácti autorů, jako například Balthasar Resinarius, Ludwig Senfel, Sixt Dietrich, Arnold von Bruck, Lupus Hellinck a dalších. Zajímavostí této sbírky je to, že protestantskými autory byli pouze Balthasar Resinarius a Sixt Dietrich, ostatní autoři, jejichž skladby Rhauovo vydání obsahovalo, byli autoři katoličtí. To svědčí i o Rhauově osvětlené otevřenosti a tolerantnosti. Zároveň to také dokládá, že stále více protestantské Německé země neodmítaly zcela hudbu katolických autorů. Texty jsou převážně latinské.

Je zajímavé si uvědomit, na jaké úrovni bylo tehdejší hudební vzdělání. Jestliže tato sbírka byla určena především pro žáky škol, museli tito žáci zvládnout velmi dobře hudební teorii a zpěv. Jedná se totiž o skladby vrcholně polyfonní, složité po melodické i rytmické stránce.

Georg Rhau také vydal množství sbírek bicinií a tricinií, tedy dvou a tříhlasých polyfonních skladeb. Důležitá je sbírka *Bicinia gallica, latina, germanica* zahrnující také zpracování protestantských chorálů. Způsob zpracování melodií

jako dvouhlasé skladby, tedy bicinia také přešel do klávesové literatury, kde se často objevoval jako jedna z variací.

V šestnáctém století vznikala celá řada podobných sbírek a kompozic. Kromě Johanna Waltera a Georga Rhaua byla důležitou sbírkou reflektující kompoziční způsoby té doby *Cantilena aliquot elegantes ac piae* (1546) **Caspara Othmayra**, protestantského kněze a skladatele, nebo dvě sbírky **Matthaeuse Le Maistra**, tedy *Geistliche und weltliche teutsche Geseng* (Wittenberg, 1566) a *Schöne und auserlesene deudsche geistliche Geseng* (1577, Drážďany).

### 3. 2. Homofonní kompozice 16. století - vliv calvinismu

Jak je patrné z předešlého textu, němečtí protestantští autoři 16. století se věnovali především polyfonnímu zpracování protestantských chorálů. Opakem toho byli autoři z oblastí ovlivněných calvinismem. V tomto prostředí vládla poněkud jiná ideologie. Calvinisté byli radikálnější ve svých snahách odlišit se od katolické církve a kladli značný důraz na domácí pobožnost. Inspirací jim v tomto byli Čeští bratři.

Jak jsem již uvedla v předešlé kapitole, naprosto zásadním počinem švýcarských reformátorů bylo vydání **Ženevského žaltáře**, který obsahoval překlad a přebásnění všech 150ti žalmů. Tento zpěvník byl využíván při bohoslužbách, ale hojně také při, již zmíněných, domácích pobožnostech. Melodie těchto žalmů jsou totiž, po vzoru německých chorálů, snadno zapamatovatelné. Ambitus melodií se pohybuje v menších intervalech (tak aby se příjemně zpívaly) a rytmicky nejsou příliš komplikované. První vydání vyšlo v tak velkém nákladu, že tento zpěvník mohl vlastnit každý občan Ženevy.

Vydání Ženevského žaltáře podnítilo i snahy o vícehlasé úpravy těchto žalmů. Tyto úpravy, či snad lépe řečeno harmonizace, byly zpracovávány vertikálně homofonně, striktně nota proti notě, tedy nota melodie cantu firmu proti notě dalšího ze čtyř hlasů. Tento způsob kompozice byl vyžadován, protože

žalmy a jejich úpravy nebyly určeny pouze pro zpěv při bohoslužbách, ale také pro, calvinisty velmi zdůrazňované, domácí pobožnosti. Musely to být tedy kompozice, kterým mohl porozumět i méně vzdělaný člověk. Obtížnost těchto kompozic není zdaleka taková, jako u polyfonních skladeb, neubírá to však nic na jejich kvalitě. Proto tento styl později našel takovou oblibu.

Nejvýznamnější sbírkou té doby bylo kompletní vydání úprav všech žalmů **Clauda Goudimela** *Les Pseaumes de David (1564, Ženeva)*. Zajímavostí je, že chorální melodie, tedy cantus firmus, stále zůstává v tenoru. Texty neboli překlady všech žalmů pro Goudimelovu sbírku připravili Théodor de Bèze a Clément Marot.

Další velmi významnou sbírkou byly čtyřhlasé úpravy padesáti žalmů **Louise Bourgeoise** *Pseaulmes de David (1547, Lyon)*.

Zlomovým okamžikem pro německou duchovní hudbu se stal rok 1573, kdy Ambrosius Lobwasser přeložil Ženevské žalmy do němčiny a vydal tento žaltář v Lipsku. Tím se tento styl čtyřhlasé homofonní úpravy žalmů dostal do zemí Německa, kde se rozšířil. Nalezl stejnou oblibu jako ve Švýcarsku, pravděpodobně ze stejných důvodů. Takto zhudebněné žalmy byly mnohem jednodušší, přesto hudebně velmi kvalitní. Mohlo se tak do vícehlasých zpěvů zapojit více lidí.

**Lucas Osiander**, německý teolog tento striktně homofonní „akordický“ styl zhudebnění žalmů převzal, tímto způsobem upravil tradiční lutheránské protestantské chorály a vydal sbírku čtyřhlasých chorálů *Fünffzig geistliche Lieder und Psalmen (1586, Norimberg)*. Tento čin se stal přelomovým, protože po jeho vzoru se začaly vydávat podobné sbírky tzv. kancionály, či zpěvníky (Cantional, Gesangbuch).

Osiandrova inovace se brzy dočkala veliké obliby a napříč celým Německem se začaly vydávat kancionály nebo jinak nazvané sbírky čtyřhlasých homofonních úprav chorálů. Například v Lipsku vydal Calvisius Sethus sbírku nazvanou *Harmonia Cantionum Ecclesiasticarum (1597, Lipsko)*.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Příloha č. 2



Styl „cantionalsatz“ se vyvíjel během následujícího období, kdy jej kultivovali skladatelé, jakými byli například Johannes Eccard, Hans Leo Hassler, Heinrich Schütz<sup>9</sup> a další, až vyvrcholil v díle Johanna Sebastiana Bacha.

### 3. 3. Polyfonní kompozice druhé poloviny 16. století

Roku 1565 zaujal místo kapellmeistera na Bavorském dvoře v Mnichově frankovlámský skladatel Orlando di Lasso<sup>10</sup>. Ten přinesl do Německa styl kompoziční práce páté generace Nizozemské školy, tedy styl vrcholné polyfonie (Prima pratica). Hlavními osobnostmi reprezentující pátou generaci frankovlámské polyfonní školy byli Giovanni Pierluigi da Palestrina a již zmíněný Orlando di Lasso. U obou autorů je výrazné zjednodušení kompozičních postupů, imitační postupy hlasů jsou méně komplikované, přehledné, srozumitelné. Rovněž začíná i u těchto autorů výrazně převládat dur-mollový systém a ustupuje užívání módů neboli takzvaných církevních stupnic.

Orlando di Lasso tedy nepřímo ovlivnil vývoj německé protestantské hudby. Sám protestantskou hudbu neskládal, protože bavorský dvůr zůstal věrný katolické církvi, avšak vyučoval německé hudebníky, kteří poté využili své zkušenosti ze studií právě při komponování duchovní hudby pro protestantskou církev. Jeho nejslavnějšími žáky byli **Johannes Eccard** a **Leonhard Lechner**. Eccardova nejdůležitější práce vyšla pod názvem *Geistliche Lieder auf den Choral oder gemeine Kirchenmelodie*, což byla sbírka chorálních kompozic na pomezí chorálního moteta a kancionální homofonní sazby.

Zajímavostí Lechnerovy tvorby je, že zkomponoval poslední pašije ve formě moteta (*Johannespasion*, 1594).

---

<sup>9</sup> Například v jeho žaltáři Becker psalter (Freiberg, 1628)

<sup>10</sup> Narodil se roku 1532 v Mons a zemřel 14. červen 1594 v Mnichově

### 3. 4. První polovina 17. století

Stejně jako v ostatních zemích Evropy se i v Německu začal projevovat vliv italské hudby, tedy stylu raného baroka. V Itálii vznikl naprosto odlišný způsob kompozice od toho, který byl do té doby znám. S objevem číslovaného basu se začalo ustupovat od klasické polyfonie a moderním stylem byla doprovázená monodie. Další populární formou z italského prostředí byl madrigal, tedy vícehlasá polyfonní kompozice na texty v národním jazyce s bohatou škálou výrazových prvků. Italští autoři byli žádaní na evropských dvorech, kam tento nový způsob hudby importovali. Naopak mnoho autorů z jiných zemí se do Itálie vypravovalo na studijní cesty, aby se naučili novým moderním způsobům kompozice. Nový styl měl značný vliv především na hudbu světskou, ale, i když v mnohem menší míře, i na hudbu duchovní.

V další generaci německých autorů po Eccardovi a Lechnerovi byly nejvýraznějšími osobnostmi Hans Leo Hassler a Michael Praetorius.

**Hans Leo Hassler** studoval v italských Benátkách a přišel do přímého kontaktu s italskou hudbou. Přestože byl katolík, jeho dílo zahrnuje i několik zhudebnění protestantských chorálů, které lze najít ve sbírce *Kirchengesenge, Psalmen und Geistliche Lieder auff die Melodien fugweis componiert*(1607). Převážná část jeho tvorby však zahrnuje latinská moteta. Byl však výraznou osobností a jeho hudba tak mohla mít vliv na další skladatele jeho generace.

Druhou významnou osobností byl **Michael Praetorius**. Hlásil se k Lutherovi a k nové reformované církvi. Italskou hudbu znal pouze zprostředkovaně a navazoval na německou tradici, tedy Waltera, Eccarda a další. Je autorem také významného teoretického spisu *Syntagma musicum*.

Monumentální dílo Michaela Praetoria *Musae Sioniae* (1605 – 1610) čítá 1244 duchovních kompozic vydaných postupně v devíti svazcích. Ve svých kompozicích využívá všechny do té doby využívané formy zhudebnění chorálních melodií, jako například bicinia, tricinia, chorální moteta, tzv. cantionalsatz a podobně. Ve své předmluvě k devátému svazku popisuje tři způsoby práce s cantem firmem. Tím prvním je „Muteten-Art“, neboli styl moteto, kdy užívá

cantus firmus ve své nepozměněné podobě v delších hodnotách oproti ostatním hlasům, které jsou zpracovávány imitačně kontrapunkticky. Oproti tomu styl „Madrigalische-Art“ chorální melodii prezentuje ve vyšších hlasech kontrastujících s nižšími hlasy<sup>11</sup>. Třetí typ „Clausul-Art“ je Praetoriův objev, kdy je cantus firmus představen v celé své podobě v dlouhých hodnotách, oproti kterému ostatní hlasy využívají různých hudebních prvků italského koncertantního stylu (virtuózní diminuce, vokální ozdoby).

Stále sílící vliv italské hudby, především nových forem jakými byly různé koncerty, concerta grossa a podobně, se projevil i v duchovní hudbě. Po vzoru italských duchovních koncertů<sup>12</sup> vznikl v Německu podobný hudební útvar nazývaný také jako chorální koncerty. Zde se již propojovala složka vokální i instrumentální. Praetorius vydal roku 1619 sbírku 40ti chorálních koncertů s názvem *Polyhymnia caduceatrix*. Využívá zde různé typy instrumentálního doprovodu, od doprovázené árie po instrumentální zdvojování vokálních partů. Přesto, že již kombinuje instrumentální doprovod s vokální složkou, stále je ve sbírce *Polyhymnia caduceatrix* možné vyzorovat prvky chorálního moteta, které se jen rozdělily mezi vokální a instrumentální složku.

O rok dříve, tedy roku 1618 vydal svou sbírku duchovních koncertů také další významný německý hudební skladatel **Johann Hermann Schein**. Tato sbírka se jmenuje *Opella nova, geistlicher Concerten* a jako jedna z prvních sbírek již prezentuje čistý italský koncertantní styl. Scheinovy chorální koncerty mají dva až čtyři sólové hlasy doprovázené bassem continuumem, přičemž jeden ze sólových hlasů může být i instrumentální.

Na duchovní koncerty Praetoria a Scheina navazuje také **Samuel Scheidt** se čtyřmi svazky *Newe geistliche Concerten* (Halle, 1631-40) obsahujících 80 chorálních zpracování a **Heinrich Schütz** se svou sbírkou *Kleine geistliche Concerte* (Lipsko, 1636 a Drážďany 1636).

---

<sup>11</sup> Michael Praetorius použil podobnou stavbu jako Lodovico da Viadana ve své sbírce *Cento concerti ecclesiastici*, která vyšla v Benátkách v roce 1602. Na rozdíl od Viadany však Praetorius využívá jen výjimečně instrumentální doprovod Bassa continua.

<sup>12</sup> Např. již zmíněný Lodovico Viadana

### 3. 5. Druhá polovina 17. století

Během druhé poloviny 17. století již převládala ve většině Německých zemí protestantská církev. Protestantské chorály se rozšířily především díky vydávání kancionálů po celé církvi. Dá se předpokládat, že vznikalo mnoho drobných skladeb typu chorálních motet a duchovních koncertů, které jsou dnes ztracené nebo již dávno zničené. Každá větší farnost měla svého kantora, který zajišťoval hudební produkci při bohoslužbách a za tímto účelem shromažďoval skladby vhodné pro místní obsazení hráčů a zpěváků, nebo chorální úpravy komponoval sám. Většina takovýchto děl nikdy nevyšla tiskem, pouze se ručně zapisovaly, proto se jich, až na výjimky,<sup>13</sup> mnoho nedochovalo.

Duchovní koncert se vyvíjel po stránce harmonické a formální. Obsahoval postupně více kontrastních částí, ritornelů, árií, sborů (což lze vysledovat již v díle J. H. Scheina), až se z něj vyvinul útvar nový, takzvaná kantáta.

Kantáta obsahovala do té doby všechny užívané formy, tedy chorální moteto, árie s doprovodem, recitativ, tzv. cantionalsatz. Jednotlivé části byly ucelené a samostatné. Kantáta se vyvíjela v díle Franze Tundera, Nicolause Brunhse, Dietricha Buxtehude, a dalších, až ji k dokonalosti dovedl Johann Sebastian Bach.

---

<sup>13</sup> Dnes jsou to rukopisy zachované v Düben, Bokemeyer a Grimma

## 4. Protestantký chorál v klávesové literatuře

### 4. 1. Německo v 16. století

#### 4. 1. 1. První polovina 16. století – hra alternatum a první zápisy

Abychom si mohli udělat představu o nejranějších zpracováních protestantského chorálu pro klávesové nástroje, je nutné si uvědomit, jaké klávesové nástroje byly hráčům a skladatelům k dispozici a také jaká byla do té doby běžná praxe s užíváním klávesových nástrojů při provozování duchovní hudby.

Hudba protestantské církve, přes časté snahy reformátorů odlišit se co nejvíce, do jisté míry navazovala na katolickou. Základním hudebním materiálem užívaným v liturgii katolické církve byl takzvaný Gregoriánský chorál. Mešní ordinarium i proprium<sup>14</sup> bylo většinou zpíváno klérem, buď jako jednohlasý chorál nebo jako polyfonie interpretovaná sborem. Další způsob byla takzvaná hra alternatum, to znamená, že zpěv se střídal s hrou na varhany. Tato praxe byla poměrně dost běžná a týkala se především neměnných textů, tedy textů ordinaria a částí officia<sup>15</sup> Magnificat a Te Deum. Přesto, že tato praxe byla pravděpodobně velmi častá, soudě přinejmenším z toho, že v kostelích bývaly varhany a bez jejich využití tímto způsobem by zcela pozbyly svého smyslu, nedochovalo se mnoho varhanních zápisů této hudby. Je tomu tak pravděpodobně proto, že se na varhany improvizovalo a tudíž nebyla potřeba hudbu zapisovat.

Abychom si mohli udělat představu jak taková hra alternatum vypadala, můžeme se podívat do několika hudebních zdrojů, ve kterých se části hrané na varhany zachovaly. Tím nejstarším je **Codex Faenza** (15. století), který

---

<sup>14</sup> Ordinarium jsou části neměnné části mše (mají vždy stejný text), tedy Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus – Benedictus, Agnus Dei.

Proprium jsou části obměnné - na každou neděli, svátek i běžný den připadá jiný text. Jedná se o části Introitus, Graduale, Alleluia, Sekvence, Communio.

<sup>15</sup> Officium, neboli liturgie hodin, je denní modlitba katolické církve. Tato liturgie se slouží několikrát za den a během ní se zpívají texty žalmů.

obsahuje části ordinaria - Kyrie<sup>16</sup> a Gloria<sup>17</sup> a officia – Magnificat, Ave maris stella, Bendicamus Domino. Jako základ hudebního materiálu pro varhanní party slouží melodie chorálu hraná v dlouhých hodnotách v levé ruce, která je bohatě zdobená diminucemi v pravé ruce. Hudba dochovaná v Codexu Faenza je důkazem toho, že i hra alternatum mohla být vrcholně virtuózní a invenční<sup>18</sup>.

Dokladem hry alternatum v Německých zemích je například **Buxheimer orgelbuch**. Jedná se o varhanní tabulaturu obsahující populární hudbu 15. století.<sup>19</sup> Kromě mnohých světských písní se v této sbírce zachovaly i části z Kyrie, Gloria, Credo a Sanctus. Dále Také části Magnificat, sekvence Veni creator spiritus, hymnu Christ ist erstanden, introitu Rorate coeli a Pange lingua a dalších. Skladby v Buxheimer orgelbuch jsou většinou tříhlasé. Lze je hrát manualiter, ale je možné, že již bylo využíváno i hry pedálů, což naznačuje časté křížení hlasů. Základem těchto kompozic jsou stejně jako u Codexu Faenza chorální melodie. Objevují se však jak v basu tak i soprán. Oproti Codexu Faenza jsou tyto skladby méně virtuózní, avšak více prokomponované. Hlasy se často kříží a imitují a jsou bohatě zdobené divizemi a diminucemi. Jedním z nejdůležitějších Německých autorů, jehož dílo se dochovalo v Buxheimer orgelbuch je Paul Hofhaimer. Jeho Salve regina je dokladem invenčnosti a různých způsobů zacházení s chorálem jako cantem firmem. V každé části tohoto textu, která je hrána na varhany, se objevuje catus firmus v jiném hlase a v jiných hodnotách.<sup>20</sup>

První tištěnou tabulaturou byla sbírka **Arnolda Schlicka** *Tabulaturen etlicher Lobgesand (Mainz, 1512)* obsahující také skladby duchovní určené pro liturgii. Jsou to například Benedictus, Salve regina, Maria zart, Christe a další.

---

<sup>16</sup> Text Kyrie se prováděl vždy třikrát, mohlo to tedy vypadat takto: Kyrie – varhany, Kyrie – zpěv, Kyrie – varhany, Christe – zpěv, Christe – varhany, Christe – zpěv, Kyrie – varhany, Kyrie – zpěv, Kyrie - varhany

<sup>17</sup> Text byl rozdělen po částech takto: Gloria in excelsis Deo – zpěv, Et in terra pax – varhany, Laudamus Te – zpěv, Benedicimus Te – varhany, Adoramus Te – zpěv, Glorificamus Te – varhany, Gratias agimus tibi – zpěv, Domine Deus, Rex caelestis – varhany, Domine Fili – zpěv, Domine Deus, Agnus Dei – Varhany, Qui tolis peccata mundi – zpěv, Qui tolis peccata – varhany, Qui sedes – zpěv, Quoniam – varhany, Tu solus Dominus – zpěv, Tu solus Altissimus – varhany, Cum sancto spiritu – zpěv, In Gloria – varhany, Amen - varhany

<sup>18</sup> Příloha č.3

<sup>19</sup> Příloha č. 4

<sup>20</sup> Salve Regina: c.f. je ve středním hlase v celých hodnotách  
Ad te clamamus: c.f. je v hodním hlase v půlových hodnotách  
Eya ergo: c.f. je ve středním hlase v půlových hodnotách  
O clemens: c.f. je ve středním hlase v půlových hodnotách  
O dulci: c.f. je v horním hlase v půlových a čtvrtových hodnotách

Způsob hry alternatum byl běžný po celé Evropě, což dokládají i další, o něco mladší sbírky se zápisy duchovních kompozic využívaných při bohoslužbách.

Ve Francii vydal **Pierre Attaignant** dvě podobné sbírky a to *Magnificat sur les huit tons avec Te Deum laudamus et deux Preludes, le tout mys en tabulature des Orgues Espinettes et Manicordions (1530)* a *Tabulature pour le jeu d'Orgues, Espinettes et Manicordions sur le plain chant de Cunctipotens et Kyrie Fons. Avec leurs Et in terra, Patrem, Sanctus et Agnus Dei (1531)*. Jak je již z názvů patrné, tyto skladby nebyly určené jen pro varhany, ale i pro cembalo a jiné klávesové nástroje.

V Itálii vydal **Girolamo Cavazzoni** dva díly sbírky *Intavolatura cioe ricercari, canzoni, himni, magnificat - libro primo (Benátky, 1543)*, *libro secondo (Benátky, 1549)*.

Na způsob hry alternatum pravděpodobně navázali i varhaníci reformované církve. Protestantský chorál byl zpočátku zpíván kongregací bez doprovodu varhan a zcela unisono, aby se bohoslužby mohli účastnit všichni a zároveň také zpívanému textu rozuměli, což odpovídá požadavkům Martina Luthera, které uvádí ve svých předmluvách ke zpěvníkům chorálů nazvaných *Formula Missae* a *Deutsche Messe*. Ke hře na varhany se Martin Luther nevyjadřuje, avšak, vzhledem k tomu, že varhany v kostelích byly, je pravděpodobné, že hra alternatum byla také součástí bohoslužeb. Forma strofické písně, jakou měly protestantské chorály, je navíc velice vhodná pro střídání improvizované hry na varhany s jednohlasým zpěvem. Rovněž ve chvíli kdy začali autoři komponovat polyfonní zpracování protestantských chorálů pro sbor, bylo možné alternovat jednohlasý zpěv shromáždění jak se zpěvem sboru, tak i s improvizovanou hrou na varhany.

Varhanní hra nebyla zpočátku příliš virtuózní a samostatná. Varhaníci spíše zapisovali intavolatury vícehlasých vokálních kompozic<sup>21</sup>, které případně zdobili diminucemi a drobnými pasážemi.<sup>22</sup> Navazovali tak na první tištěnou tabulaturu **Arnolda Schlicka** *Tabulaturen etlicher Lobgesand (Mainz, 1512)*, ale hlavně na

---

<sup>21</sup> Např. Johanna Waltera, nebo ze sbírek Georga Rhaua, viz kapitola č. 3. 1.

<sup>22</sup> Zdobení intavolatur však často nezapisovali, ale improvizovali

*Fundamentum* (1. polovina 16. století) **Hanse Buchnera**<sup>23</sup>, žáka Paula Hofheimera. Tento spis je rozdělen na tři části. První část s názvem *Ars ludendi* pojednává o prstokladech, nástrojích, stupnicích, notových hodnotách a zápisech do tabulatur.

Druhá část se jmenuje *Ars transferendi* a vysvětluje, jak mají varhaníci tvořit transkripce vokální hudby, tedy intavolatury.

Třetí část má názem *Fundamentum* a je to jakýsi návod pro varhaníky jak správně upravit *cantus firmus* do dvou, tří a vícehlasé sazby.

Díky těmto zdrojům si můžeme udělat obrázek o tom, jak mohly vypadat zpracování protestantských chorálů pro klávesové nástroje v první polovině 16. století. Kromě jedné výjimky se totiž nezachovali žádné zapsané protestantské chorály pro varhany z První poloviny 16. století. Tou

výjimkou je *Intavolatura* chorálu *Aus tiefer Not*<sup>24</sup> Švýcarského varhaníka Hanse Kottera.

#### **4. 1. 2. Druhá polovina 16. století – intavolatury, počátek varhanního doprovodu**

První dochovaná sbírka varhanní protestantské hudby, která se dochovala do dnešních dnů je *Orgel oder Intrument Tabulatur*, kterou vydal kantor z Lipského Tomaskirche **Elias Nicolaus Ammerbach** (Lipsko, 1571 a 1583). Tato sbírka obsahuje 20 chorálů zapsaných v tzv. nové varhanní tabulatuře.<sup>25</sup> Sazba těchto chorálů připomíná sazbu kancionálů. Chorály jsou čtyřhlasé, homofonní s chorální melodií převážně v sopránu. Není zcela zřejmé, pro jaké účely tato tabulatura sloužila a jak varhaníci tuto hudbu interpretovali (zdali

---

<sup>23</sup> Celý název zní *Fundamentum sive ratio vera, quae docet quemvis cantum planum, sive (ut vocant) choralem redigere ad justas diversarum vocum symphonias*

<sup>24</sup> Jedná se o parafrázi textu žalmu 130 jehož autorem je Martin Luther

<sup>25</sup> Příloha č. 5



chorály zdobili a jinak upravovali). Je možné, že již v tuto dobu začíná hra na varhany sloužit, nejen jako prvek, který se střídá se zpěvem chorálů, ale i jako doprovod. Ammerbachova tabulatura se pak jeví jako příručka pro varhaníka neboli harmonizace chorálů do jednoduché akordické sazby vhodná pro doprovod shromáždění.

Podobným způsobem zapsané chorály se dochovaly ve sbírkách *Tabulaturbuch auff dem Instrument Augusta Nörmigera* (1598) a v tzv. **Celle tabulatur** (1601).

Sbírka Augusta Nörmigera obsahuje 77 chorálů pro varhany seřazených podle církevního roku. Mezi těmito chorály jsou již velmi slavné a poté ještě mnohokrát zhudebněné chorály jako *Nun komm, der Heiden Heiland*, *Von Himmel hoch da komm ich her* a další).

Celle Tabulatur obsahovala 75 chorálů. Původní kniha je dnes ztracena, ale dochovalo se z ní 61 chorálů, mezi nimiž jsou například *Allein Gott in der Höh sei Ehr*, *Vater unser* a další.

Jednotlivé intavolatury protestantských chorálů můžeme najít také u dalších autorů 2. poloviny 16. století. Například u **Jacoba Paixe**<sup>26</sup>, **Bernharda Schmid**a, **Christoha Loeffelholze**.

Chorály pro varhany se vyvíjely dle praktického užití v liturgii. Praxe hry alternativně ke konci 16. století ustupuje do pozadí a nahrazuje ji stále častější využívání varhan jako doprovodného nástroje ke zpěvu. Analogicky k tomu dochované zápisy chorálů pro varhany z přelomu 16. a 17. století mají nejčastěji podobu akordických homofonních harmonizací, většinou s cantem firmem v nejvyšším hlase, zcela prostých i zdobených, avšak především vhodných právě pro doprovod jednohlasé melodie zpívané kongregací. To dokládá *Melodeyen Gesangbuch (Hamburg, 1604)*, sbírka varhanních chorálů, či varhanních doprovodů k chorálům vydaná hlavními hudebními osobnostmi města Hamburg té doby. V této sbírce jsou chorály **Hieronyma Praetoria**, **Jacoba Praetoria**, **Joachima Deckera** a **David**a **Scheidemanna**.

---

<sup>26</sup> Příloha č. 6

Způsob hry na varhany jako doprovodného nástroje se vyvíjel během následujících let, či snad lépe řečeno staletí a vyvíjí se stále, dle aktuálních potřeb církve. Nicméně v druhé polovině šestnáctého století můžeme vystopovat počátky této praxe užívané do dnes.

## **4. 2. Nizozemí v 16. století**

### **4. 2. 1. Instrumentální duchovní hudba v protestantském Holandsku**

Reformátoři v Nizozemí převzali myšlenky především Jana Calvina. To samozřejmě mělo značný vliv na liturgii a s ní související hudební produkci během liturgie. Nizozemští reformátoři odmítali hru na varhany v kostele při bohoslužbách. Argumentovali tím, že Bůh stvořil lidský hlas jako nejdokonalejší nástroj a žádný jiný není hoden chválit Boha.

První Synod v Dordrechtu, který se konal roku 1574, řešil mimo jiné i otázku, jak naložit s varhanami, které už v kostelích jsou jako dědictví po katolické církvi. Odmítali hru na varhany během bohoslužeb, neboť by mohla zúčastněné odvádět od myšlenek na slovo<sup>27</sup>, které během bohoslužeb zaznělo, případně od významu textů písní, které lid zpíval. Zvuk varhan byl přirovnáván k jazyku, kterému nelze rozumět. Někteří radikální reformátoři dokonce kladli rovnítko mezi hudební nástroje a pohanství. Někteří účastníci druhého Dordrechtského synodu byli dokonce tak daleko, že požadovali, aby byly varhany z kostelů odstraněny.

Naštěstí těchto požadavků nebylo dosaženo a to hlavně díky tomu, že varhany většinou nebyly majetkem církve, nýbrž města, a varhaník byl zároveň zaměstnancem města a nikoliv církve. Varhaník proto podle pravidel

---

<sup>27</sup> Slovo ve smyslu Božího slova, tedy textu z Bible, nebo jeho výkladu, tedy kázání

města hrál před začátkem a po skončení nedělních bohoslužeb a po skončení večerních bohoslužeb ve všední dny.

Stále však zaznívaly stížnosti na hru varhaníků, která se mnohým nezdála dostatečně důstojná a vhodná ke konajícím se bohoslužbám, a tak vznikly soupisy pokynů pro varhaníky, které jasně říkaly, co si smí a co nesmí dovolit. Jedním takovým příkladem jsou instrukce pro varhaníky z Culemborgu (poblíž Utrechtu) z roku 1623. Podle těchto instrukcí měla hra varhaníka mít i pedagogický dosah. Při nedělních bohoslužbách měl varhaník začít hrát ihned po doznění zvonů svolávajících k bohoslužbám a ihned po dozpívání poslední písně. Na začátku by měl hrát melodii chorálu, který byl vybrán jako první pro zpěv kongregace. Na konci měl hrát melodii posledního, právě dozpívaného, chorálu. Po odpolední bohoslužbě směl hrát žalm dle svého vlastního výběru. Po bohoslužbách konaných ve všední den směl hrát některý z chorálů, které byly zpívány během konané bohoslužby.

Varhaníci byli na jednu stranu velmi omezováni, na druhou stranu však hra před a po bohoslužbách dávala značný prostor pro improvizaci a vývoji forem preludií a postludií.

Situace se změnila až okolo po roce 1630. Věřící z různých farností začali vyžadovat doprovod varhan ke zpěvu chorálů. V roce 1631 Synod v Harlingenu dal svolení začít s užíváním varhan jako doprovodného nástroje. Delftský synod v roce 1638 potvrdil, že varhany smí být užívány ve všech farnostech i jako doprovodný nástroj ke zpěvu, dle místních možností a zvyklostí.

#### **4. 2. 2. Nejstarší Holandská literatura pro klávesové nástroje**

Nejstarším dochovaným zdrojem Nizozemské varhanní tvorby je tzv. **rukopis Susanne van Soldt**. Název dostal podle podpisu, u kterého je datum 1599 a patřil jistě mladé dámě, která jej vlastnila. Tato dáma byla dcera zámožného Nizozemského přistěhovalce žijícího v Anglii. Manuscript obsahuje 33 skladeb pro klávesové nástroje. Je mezi nimi několik populárních

světských skladeb, jejichž autoři byli převážně angličtí virginalisté, ale především obsahuje 13 žalmů pro varhany nebo virginal<sup>28</sup>.

Tyto žalmy mají čtyřhlasou sazbu, převážně homofonní. Jsou zdobené diminucemi, ale velmi střídavě a především v kadencích. Melodie chorálů jsou v nejvyšším hlase. Ve středních hlasech se objevují průchody, střídavé tóny a jiné melodické ozdoby. Veškeré zdobení je však velmi mírné a převažuje homofonní sazba, připomínající čtyřhlasé kancionálové harmonizace vznikající v Německých zemích.<sup>29</sup>

Mezi nejvýznamnější Nizozemské varhaníky Přelomu 16. a 17. století patřili Henderick Speuy a Jan Pieterszoon Sweelinck.

**Henderick Speuy** se narodil okolo roku 1575 v Den Brielu poblíž Rotterdamu. V roce 1595 se stal varhaníkem Augustiniánského kostela a Velkého kostela v Dordrechtu. Tuto pozici zastával až do své smrti v roce 1625. Byl také jednou z osob, která měla na starosti městské cembalo, které si příležitostně půjčoval i k sobě domů. V roce 1610 vydal svou sbírku žalmů, kterou věnoval Nizozemskému stavovskému shromáždění<sup>30</sup>. O rok později od něj dostal za tento čin finanční dar. V roce 1611 se setkal i s Janem Pieterszoonem Sweelinckem, který přijel do Dordrechtu zkontrolovat místní varhany.

Jeho sbírka žalmů čítá 24 kompozic. Všechny jsou dvouhlasé. Melodie žalmu zní v dlouhých hodnotách not celých a půlových a střídají si ji obě ruce mezi sebou. Druhá ruka přitom hraje divize v hodnotách převážně šestnáctinových a dvaatřicetinových. Henderick Speu využívá u všech žalmů stejného způsobu kompozice. Z dnešního pohledu tyto skladby působí trochu monotónně a nepříliš invenčně. Přesto je hned na první pohled patrné, že tyto skladby jsou virtuózní a vyžadují od hráče určitou zručnost.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> Dle řazení v rukopisu jsou to tyto: žalm č. 103, 42, 23, 130, 51, 69, 9, 100, 16, 36, 68, 50, 80

<sup>29</sup> Příloha č. 7

<sup>30</sup> Staten-generaal

<sup>31</sup> Příloha č. 8

#### 4. 2. 3. Jan Pieterszoon Sweelinck a vznik chorálních variací

Současník Henderika Speuya **Jan Pieterszoon Sweelinck** se narodil roku 1562 v Deventeru. Jeho otec Pieter Swybbertszoon Sweelinck byl varhaníkem. Krátce po narození Jana Pieterszooona se přestěhoval do Amsterdamu, kde působil jako varhaník v Oude Kerku. Toto místo po něm později převzal jeho syn a zastával jej až do své smrti v roce 1621.<sup>32</sup>

Dílo Jana Pieterszooona Sweelincka stojí za větší pozornost. Jeho způsob kompozic pro klávesové nástroje byl v té době zcela nový. Zdá se, že dobře znal hudbu Anglických virginalistů, na kterou ve svém díle navázal. Převzal variační formu typickou pro hudbu Anglických virginalistů 16. Století. Tu aplikoval na melodie protestantských chorálů a objevil tak formu Chorálních variací pro klávesové nástroje. UK

#### Chorální variace

Do dnešních dnů se z díla Jana Pieterszooona Sweelincka dochovalo 16 Chorálních variací pro klávesové nástroje. Na rozdíl od svého současníka Hendericka Speuy Jan Pieterszoon Sweelinck zpracovává chorály nebývale invenčním způsobem. Každý chorál má většinou čtyři variace, nejméně však dvě a nejvíce šest variací, přičemž na začátku neuvádí samostatné téma, ale rovnou začíná první variací.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Náboženská situace v Amsterdamu byla složitá, protože Calvinisté patřili mezi radikální reformátory. Často docházelo i k ničení interiérů kostelů, vzájemnému napadání se mezi protestantky a katolíky a mnoha jiným nepokojům. Calvinisté však brzy dosáhli velké moci a tak nemůžeme dnes jistě říci, zda byl Jan Pieterszoon Sweelinck protestant z přesvědčení nebo jen z existenčních důvodů. Nicméně působil v protestantském kostele, proto se musel řídit zvyklostmi protestantské církve.

<sup>33</sup> Příloha č. 9

Téma chorálů se objevuje nejčastěji jako cantus firmus v jednom z hlasů v delších hodnotách, přičemž ostatní hlasy nebo více hlasů toto téma zdobí. Využívá k tomu figurace, tečkované rytmy, dvojhmady, vzestupné i sestupné rozložené akordy, stupnice, paralelní postupy hlasů a další prvky typické pro virtuózní hru na klávesové nástroje.

Variace mívají různé formy. Jsou to například bicinia a tricinia, jejichž hlasy často jsou vystavěné v jakýchsi pásmech, tzn. například v triciniu jeden hlas probíhá v půlových hodnotách, další v osminových a další v šestnáctinových. U bicinií používá podobný způsob, jakým komponoval své chorální úpravy Henderick Speuy. Dalším typem variací jsou imitační variace, což jsou vlastně krátká fugata nebo ricercary. Často také užívá zdobené čtyřhlasé sazby připomínající chorálovou sazbu kancionálového typu. Nejčastěji se však jedná o jakousi neukotvenou složenou formu, ve které se jednotlivé plochy střídají.

Mezi variacemi dochází také ke změnám metra ze sudého dělení do lichého a naopak. Podobně se tomu děje i uvnitř variací, kdy se např. šestnáctinové noty mění na trioly. Pro ozdoby nepoužívá žádné značky a pečlivě je rozepisuje. Nejčastěji používá rozepsaný trylek se zátrylem.

Využívá tónin do jedné posuvky, což vychází ze způsobu ladění nástrojů, které nebylo rovnoměrné tak, jak jej známe dnes, ale temperované.<sup>34</sup> Přestože chorální předlohy jsou modální, ve Sweelinckových chorálních variacích pro klávesové nástroje již převažuje dur-mollový systém.

---

<sup>34</sup> V šestnáctém století se hojně užívalo způsobu ladění tzv. středotónu, který zachovával co největší počet čistých tercií. Některé tóniny proto zněly velmi čistě a jasně. Tóniny od 3 posuvek výše naopak zněly velmi falešně.

Většina chorálů lze hrát manualiter, to znamená, že je možné je hrát na varhany, ale i na jiné klávesové nástroje, jakými je třeba cembalo nebo klavichord.

Sweelinck zhudebnil osm německých protestantských chorálů, čtyři ženevské žalmy a dokonce tři latinské zpěvy.

### **Variace na německé protestantské chorály:**

**Allein Gott in der Höh sei Ehr** (Chvála buď samému Bohu na výsostech) je chorál, který se zpíval na místě Gloria. Má čtyři variace. První je čtyřhlasá ve stylu tzv. cantionalsatz a uvádí téma chorálu v sopránovém hlase. Druhá variace je ve formě bicinia. Třetí je tříhlasá imitační. Téma nastupuje až po dvou taktech a předávají si ho tenor s basem. Chvilími se dokonce téma ztrácí úplně a chorál připomínají jen harmonické postupy. Čtvrtá variace díky použití tečkovaného rytmu na začátku působí velmi tanečně.

Téma chorálu **Allein zu dir, Herr Jesu Christ** (Jen k tobě, Pane Ježíši Kriste) je v první variaci uvedeno imitačně v sopránu a v tenoru, přičemž alt a bas nastupují také imitačně v protivětech k tématu. Druhá variace je bicinium s tématem chorálu v levé ruce. Třetí variace je tříhlasá s bohatými postupy v paralelních intervalech. Čtvrtá variace je čtyřhlasé fugato se zajímavými rytmickými změnami, kdy se dělení půlové noty mění ze čtyř osminových na tři čtvrté, dnes zapisované jako trioly.

**Erbarme dich, o Herre Gott** (Smiluj se, ó Pane) je přebásněný žalm 51. První variace je bicinium, kdy téma nejprve uvede spodní hlas, který vzápětí po třech taktech převezme hlas horní a již si jej ponechá, zatím co spodní hlas jej zdobí figuracemi, diminuemi a podobně. Druhá variace je tříhlasá s tématem v basu.

Třetí a čtvrtá variace jsou čtyřhlasé a pátá a šestá opět tříhlasé. Tento chorál je nejobsáhlejší co do počtu variací, ale i svou rozsáhlostí jednotlivých variací.

**Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ** (Volám k tobě, Pane Ježíši Kriste) začíná biciniem v první variaci. Další dvě variace jsou tříhlasé. Tento chorál je ryze varhanní kompozicí, což lze poznat podle čtvrté variace, která hned na začátku vyžaduje hru pedálů. Tato variace je čtyřhlasá a bas je ostatním hlasům natolik vzdálen, že jej nelze hrát jinak než na pedál.

**Nun Freut euch, lieben Christen gemein** (Radujte se nyní všichni milí křesťané) je chorál se třemi variacemi. První je dvouhlasá, druhá tříhlasá a třetí čtyřhlasá. Je zajímavé, že u tohoto chorálu Sweelinck mírně pozměnil rytmus chorálu, který v původní verzi začíná v každé frázi čtvrtovou notou, po které následují samé půlové hodnoty, čímž vzniká jakýsi zdvih. Sweelinck však tuto první notu změnil na půlovou, čímž rytmu poněkud „vyrovnal“.

**Onse Vader in Hemelrijck** (Otče náš, jenž jsi na nebesích) je holandská verze německého Vater unser in Himmelreich, tedy modlitby Páně zvané též Otče náš. Text k tomuto chorálu napsal Martin Luther. V originále má devět slok a v každé sloce komentuje jeden verš modlitby. Dochovaly se dvě verze těchto chorálních variací. Jedna je složena ze čtyř variací a druhá ze tří, přičemž třetí variace se nedochovala kompletní.

**Wir glauben all an einen Gott** (Věříme v jednoho Boha) je vlastně německé Credo neboli vyznání víry. Text napsal, nebo spíše přeložil Martin Luther. První variace je čtyřhlasá a má slavnostní charakter. Druhá variace je dvouhlasá a třetí tříhlasá. Čtvrtá je čtyřhlasá virtuózní, bohatá na rytmické změny, figurace, rychlé pohyby v drobných hodnotách. Na konci je prodleva, která lze hrát i manualiter. Pouze v případě jiného klávesového nástroje než jsou varhany, je nutné tuto prodlevu opakovat. Celý chorál osciluje mezi d dórskou a d moll.



**Herzlich lieb hab ich dich, o Herr** (Miluji tě ze srdce, ó Pane) je poslední z řady německých protestantských chorálů. Tyto variace jsou další z těch, které sice lze hrát i na jiné klávesové nástroje než jsou varhany, ale poněkud „krkolomným způsobem“ protože hned v druhé variaci je sazba natolik široká a jasně rozdělená na bas kráčející v melodii chorálu a dva další virtuózní hlasy, že nejlépe vyzní právě na varhany s pedálem. V třetí variaci přebere cantus firmus sopránový hlas a virtuózními se stanou tenor s basem. I tuto variaci možná hrál Sweelinck s pedálem. Mohl totiž použít registr gedackt 4, na kterém by sopránový hlas hrál o oktávu níž. Tímto registrem totiž disponovaly tzv. Malé varhany v Oude Kerk, které měl Sweelinck k dispozici. Čtvrtá variace je čtyřhlasá.

### **Variace na ženevské žalmy:**

**Des Boosdoenders wille seer quaet** (Tak zní vzpurný výrok svévolníka) je žalm 36. Původní název je: Du malin le mechaut vouloir. Je složen ze tří variací. První je tříhlasá. Téma nastupuje nejprve v sopránu v celých a půlových notách a hned po první době se přidá tenor s tématem v diminuci ve čtvrtových notách. Nakonec nastupuje bas, který přichází s inverzí tématu. Druhá variace je opět tříhlasá a tématem chorálu v dlouhých hodnotách ve středním hlase. Třetí variace je čtyřhlasá, virtuózní s prodlevou v basu v posledních čtyřech taktech.

**Ik heb den Heer lief** (Hospodina miluji) je žalm 116. Původní název je: J'aime mon Dieu. První variace je bicinium ve stylu Henderycka Speuya. Druhá je tříhlasá s tématem v sopránu v dlouhých hodnotách, tedy půlových a celých notách. Třetí variace začíná krátkých fugatem, které přechází do virtuózních figurací v pravé ruce doprovázených tříhlasými akordy v levé ruce. Čtvrtá a

poslední variace se stylem podobá té předchozí, především v užití doprovodných tříhlasých akordů.

**O mijn Godt, wilt mij nu bevrijden** (Vysvobod' mě, Hospodine) je žalm 140. Původní název je: O Dieu, donne-moy delivrance. Variace tohoto chorálu jsou skvěle vystavěné. První dvě jsou bicinia s tématem chorálu v sopráně. V první variaci ve spodním hlase převládají osminové noty. V té druhé již převládají noty šestnáctinové. Ve třetí variaci je téma opět v sopráně a další dva hlasy jsou velmi často v paralelních intervalech, nebo v podobných figuracích, což působí spíše jako rozšířené bicinium. Čtvrtá a pátá variace jsou tříhlasé s tématem ve středním hlase bohatě zdobeným hlasy krajními.

**Heer, die ons hebt verstooten al** (Zanevřels na nás, Bože) je žalm 60. Původní název je: O Die, qui nous as deboutez. Je to nejkratší Sweelinckův chorál, protože je složen jen ze dvou variací. Obě variace mají formu bicinia s tématem chorálu v sopráně.

### **Variace na latinské písně:**

**Christe qui lux est et dies** (Kriste, který jsi světlo a den) byl hymnus, který se zpíval, nebo hrál po večerních bohoslužbách v době půstu. Tento chorál je složen ze tří variací. Všechny jsou tříhlasé. V první a třetí variaci je chorál v nejvyšším hlase, v prostřední variaci je ve středním hlase.

**Da pacem domine in diebus nostris** (Dej nám pokoj do našich dnů) je začátek textu antifony, která se zpívala osmnáctou nedělí po svátku svaté trojice. První variace má formu bicinia s chorálem v horním hlase. Druhá variace je tříhlasá s chorálem ve středním hlase. Třetí a čtvrtá variace jsou čtyřhlasé.

**Ons is gheboren een kindekijn** (Syn se nám narodil) je holandský text pro latinskou vánoční píseň Puer nobis nascitur. Všechny čtyři variace mají poněkud taneční charakter. To je dáno třídobým metrem předlohy.

Jan Pieterszoon Sweelinck svou invenčností a bohatostí nápadů jak pracovat s chorálem překonal všechny své současníky a inspiroval další generace skladatelů, nejen svých přímých žáků. Jako první dokázal v duchovní hudbě pro klávesové nástroje naplno využít všech možností, které tyto nástroje nabízejí. Jeho chorální variace inspirovaly další skladatele jak po stránce formální, tak i virtuózní.

## **4. 3. Německo v 17. století**

### **4. 3. 1. První polovina 17. století – Sweelinckovi žáci a vývoj chorálních variací**

Vliv Jana Pieterszoon Sweelincka dosahoval i za hranice Nizozemí, díky jeho žákům, kteří pocházeli z Německých zemí, kam přinesli své zkušenosti ze studií, na které ve svém díle navázali. Nejvýznamnějšími z nich byli Jacob Praetorius, Heinrich Scheidemann a Samuel Scheidt.

#### **4. 3. 1. 1. Jacob Praetorius**

**Jacob Praetorius** se narodil v roce 1586 jako syn slavného Hieronyma Praetoria. V roce 1603 převzal místo po svém otci a působil jako varhaník v Hamburském Patrikirche až do své smrti v roce 1651. Dochovalo se jen málo

z jeho díla, z toho jen jedno zhudebnění protestantského chorálu pro varhany. Tím jsou variace na chorál *Durch Adams Fall*. Nedochovaly se kompletní, ale poskytují nám obrázek o Praetoriově virtuózní hře na varhany, kterou navázal na svého učitele.

Přispěl devatenácti varhanními harmonizacemi do slavné sbírky *Melodeyen Gesangbuch* určené pro varhaníky vydané v roce 1604 v Hamburku. Více viz. Kapitola č. 4.1.2.

#### 4. 3. 1. 2. Samuel Scheidt

Pravděpodobně nejslavnější žák Jana Pieterszoon Sweelincka byl **Samuel Scheidt**. Narodil se v roce 1587 v Německém Halle. Od roku 1603 zastával post varhaníka v Moritzkirche v Halle. V roce 1607 tuto pozici opustil a odešel studovat do Amsterdamu ke slavnému Janu Pieterszoonu Sweelinckovi. V roce 1609 se do Halle vrátil a stal se dvorním varhaníkem markraběte Christiana Wilhelma Braniborského. Jeho povinnosti zahrnovaly hru na varhany při bohoslužbách v zámecké kapli i v městské katedrále a také provozování světské hudby pro markraběte, tedy hru na cembalo a vedení dvorní kapely. Vedl bohatý a činný život. Vydal mnoho vokálních i instrumentálních děl (především pro varhany). Zemřel na Velký pátek roku 1654.

Asi nejslavnější dílo Samuela Scheidta je **Tabulatura Nova** vydaná v roce 1624. Jak již název naznačuje, jedná se o novátorský počín. Tabulatura nova je totiž první německá klávesová hudba, která není zapsaná ve varhanní tabulatuře, ale je zapsaná v notových linkách, přesněji každý hlas v jedné lince. Proto tento zápis připomíná zápis vícehlasých vokálních skladeb.<sup>35</sup>

Sestává ze tří svazků a obsahuje kompozice pro klávesové nástroje. Jsou mezi nimi skladby světské, tedy variace na známé písně, fantazie, tance a podobně. Větší část však tvoří skladby s duchovními náměty.

---

<sup>35</sup> Příloha č. 10

## **Svazek první:**

Obsahuje tři variace na německé protestantské chorály a jeden žalm.

**Cantio sacra: Wir Glauben an all einen Gott** jsou variace na německé vyznání víry. Tento chorál má čtyři variace. První je čtyřhlasá imitační polyfonní. Druhá je bicinium s chorálem v dlouhých hodnotách v sopránu. Třetí variace je bohatá na diminuce a figurace. Scheidt zde používá novinku, a to figurace, které mají připomínat hru na smyčcový nástroj. Tyto plochy označuje popisem *Imitatio Violistica*. Čtvrtá variace je tříhlasá s chorálem v basu.

**Cantio sacra: Vater unser in Himmelreich** je německá modlitba Páně. Má devět variací. Za zmínku stojí čtvrtá variace s popisem *Bicinium contrapuncto duplici adornatum*, ve které se každá fráze nejprve provede v dlouhých hodnotách v jednom hlase a pak v druhém. Zároveň kontrapunkt prvního hlasu v imitaci přebírá druhý hlas. Jedná se pozoruhodnou symetrii a dokonalé umění kontrapunktu.

Další inovátorský postup nalezneme ve variaci číslo osm s popisem *Choralis in basso colorato*. Melodie chorálu probíhá v base, ale jak již autorský popis naznačuje, ve zdobeném hlase. Vypadá to tak, že se bas pohybuje v osminových, šestnáctinových nebo dvaatřicetinových hodnotách a na těžkých dobách se objevují noty, které tvoří melodii chorálu. Nebo se na to lze podívat i opačně, a to tak, že každá nota melodie chorálu je zdobena menšími hodnotami v tom samém hlase.

Podobný postup, pouze v jiném hlase, pak Scheidt používá i v poslední variaci s popisem *Choralis in cantu colorato*.

**Cantio sacra: Warum betrübst du dich** je chorál s dvanácti variacemi, v nichž střídá postupy užívané i v jiných chorálech. Například šestá variace je opět kontrapunktické bicinium s názvem *Bicinium contrapuncto duplici adornatum*, viz. *Vater unser*.

**Psalmus: Da Jesus an dem Kreuze stund** je píseň jejíž autorem je Německý teolog a profesor hebrejštiny Johann Boeschenstein (1472 – 1540). Tento chorál má šest variací.

**Fantazia super: Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ** je jedna z prvních chorálních kompozic sedmnáctého století s názvem fantazie. Na rozdíl od variací se jedná o ucelenou kompozici. Chorál se vystřídá ve všech hlasech v dlouhých hodnotách.

**Canones aliquot** je soubor kánonů, které uzavírají první díl. Jsou to převážně kánony na duchovní nápěvy, například Vater unser im himmelreich; Gott den Vater; wohn´uns bei; O lux beata trinitas.

#### **Svazek druhý:**

**Cantio sacra: Herzlich lieb hab´ich dich, o Herr!** Tento chorál je složen pouze ze dvou variací. První je dvouhlasá a druhá je čtyřhlasá.

**Cantio sacra: Christ lag in todes banden** je velikonoční chorál složený z pěti variací. Zajímavé je, že první dvě variace na sebe plynule navazují, což není u ostatních chorálních variací běžné. První variace je navíc ukázkou téměř vokální sazby užití v klávesové literatuře. Dalo by se tedy říci, že zde Scheidt použil formu chorálního moteta.

**Hymnus: Christe qui lux es et dies** je hymnus, který přetrval v oblibě i v protestantské církvi. Je složen z devíti poměrně krátkých variací.

**Psalmus in die nativitatis Christi: Gelobet seist du, Jesu christ** je vánoční píseň. V osmi variacích na toto téma Scheidt opět střídá osvědčené formy, *canta colorata*, kontrapunktická bicinia a podobně.

**Toccata super: In te Domine speravi** je část textu třicátého žalmu. Stejně jako u fantazie je toto jedna z prvních toccat na chorální téma. Je to ucelená evoluční forma virtuózního charakteru.

### **Díl třetí:**

Třetí díl je sestaven dle pořádku liturgie a církevního roku.

První část třetího dílu tvoří **Kyrie Dominicale**, na které navazuje **Gloria** a devět zhudebnění zpěvu **Magnificat**, které sloužily ke hře alternatum.

Následuje zhudebnění a šesti **Hymnů**. Ty mají formu chorálních variací.

Vánoční: Veni redemptor gentium a A Solis ortus cardine.

Postní: Christe qui lux es et Dies

Velikonoční: Vita Sanctorum, Decus Angelorum

Svatodušní: Veni Creator Siritus

Svatotrojiční: O lux beata trinitas

**Credo in unum Deum** je zhudebnění nápěvu německého vyznání víry, tedy chorálu Wir glauben an all einen Gott. Má jen jednu variaci.

**Psalmus sub communionem: Jesus Christus unser Heiland** je chorál, který se zpíval při přijímání těla Kristova. Text k tomuto chorálu napsal Martin Luther. Předloha nápěvu je však starší a pochází z Českých zemí, kde se tato píseň

zpívala v utrakvistické církvi pod názvem *Jesus Christus nostra salus* nebo s českým textem Otče Bože všemohoucí, jak se dochovala v Jistebnickém kancionálu z 15. století. Scheidt tuto píseň zpracoval v pěti variacích

Scheidt ve sbírce *Tabulatura nova* jasně navazuje na Sweelincka. Používá podobné formy, podobné kompoziční postupy i podobné virtuózní a zdobné prvky. Na rozdíl od svého učitele však formu rozšiřuje, a to jak co do rozsahu jednotlivých variací, tak co do počtu variací. Také není jasné, zdali se tyto variace vždy hrály všechny pohromadě jako jeden ucelený cyklus. Spíše se zdá, že sloužily jako výběr pro varhaníka, který je mohl hrát během bohoslužeb a jejich počet i výběr přizpůsobil potřebám právě konané bohoslužby. Napovídá tomu i samostatnost jednotlivých variací, které na sebe nemusí přímo navazovat, nebo se mohou vystřídat. Sám Scheidt také nepoužívá název variace ale *versus*, což více koresponduje s myšlenkou neucelené formy.

Co se kompozičního stylu týče, na rozdíl od Sweelincka, který často střídal různé plochy, se Scheidt většinou drží v každé jedné variaci jednotného principu práce s tématem. V jeho díle je také zřetelná jasná symetričnost a promyšlená struktura každé skladby. Používá nové postupy jako již výše zmíněná kontrapunktická bicinia, která jsou skvělým příkladem dokonale symetrické kompozice, nebo zdobený *cantus firmus* v jednom hlase, či imitace smyčců, kánony, imitace v inverzi a podobně. Také se více vrací i k vokálním formám, lze mezi variacemi najít i takové, které se velmi podobají svou sazbou vokálnímu chorálnímu motetu. Sazba je oproti Sweelinckovi celkově hustší.

Také na rozdíl od Sweelincka, který imitační nástup tématu ve stylu fugata používal většinou jen na začátku fráze, Scheidt již kontrapunkticky propracovává celé variace.

V kontrastu ke sbírce chorálních variací *Tabulatura Nova* stojí poslední Scheidtova publikace nazvaná ***Görlitzer Tabulatur-Buch*** (1650). Jedná se o sbírku čtyřhlase zharmonizovaných protestantských chorálů. Samuel Scheidt tyto chorály, kterých je rovných sto (některé se vícekrát opakují) seřadil podle církevního roku. Stejně jako ve sbírce *Tabulatura Nova* jsou tyto kompozice zapsané ve čtyřech notových osnovách, každý hlas v jedné z nich. Nejsou to však pouze čtyřhlasé harmonizace, typické pro v té době vydávané kancionály.



Zejména střední hlasy jsou bohaté na melodické ozdoby typu střídavých tónů, průchodů, synkopy, průtahy a podobně.<sup>36</sup>

Tato sbírka sloužila buď k doprovodu bohoslužebného zpěvu, nebo ke hře alternatum.

#### **4. 3. 1. 3. Heinrich Scheidemann**

O něco mladším spolužákem Samuela Scheidta byl **Heinrich Scheidemann**, varhaník Hamburského Katarienkirche. Narodil se v roce 1595. V letech 1611 až 1614 studoval u Jana Pieterszooona Sweelincka v Amsterdamu. Hamburk byl v době Scheidemannova života velmi kulturní město, proto mohl Scheidemann vést čilý hudební život. Jeho kolegové, se kterými se setkával, byli Jacob Praetorius, Matthias Weckmann a Johann Schop, vedoucí Hamburských městských hudebníků. V kostele svaté Kateřiny měl k dispozici čtyřmanuálové varhany s šestapadesáti registry.

Zemřel v roce 1663 v Hamburku.

Z Scheidemannova varhanního díla se dochovalo **35 varhanních chorálů**. Styl těchto kompozic se pohybuje mezi kompozičním stylem Sweelincka a Scheidta. Převzal Sweelinckovu invenčnost ve zdobení, pasážích, figuracích, sekvencích a Scheidtův cit pro ucelenost formy. Sám pak přidává vokální ozdoby, jako například trylky, nátryly, tiráty a podobně.

Kromě variací se zachovala také jedna **chorální fantazie** na protestantský chorál Jesus Christus, unser Heiland. Je to jeho nejdelší dílo, skládající se z na sebe navazujících částí ve stylu ricercarů, bicinií a toccat.

---

<sup>36</sup> Příloha č. 11

#### 4. 3. 2. Druhá polovina 17. století – Chorální fantazie a chorální preludia

Zatím co generace Sweelinckových žáků zdokonalila formu chorálních variací, následující generace se začala věnovat formám novým. Byla to zejména chorální fantazie a chorální preludium.

Jako jeden z prvních skladatelů kultivoval formu chorální fantazie německý varhaník **Franz Tunder** (1614 – 1667). Tento německý varhaník působil od roku 1641 až do své smrti v roce 1667 ve slavném kostele Marienkirche v severoněmeckém Lübecku. Šest z jeho devíti dochovaných chorálů pro klávesové nástroje jsou ve formě chorální fantazie.

Tyto **chorální fantazie** mají virtuózní charakter. Jedná se o impozantní kompozice, které pravděpodobně nebyly zamýšleny pouze jako skladby hrané během bohoslužeb, ale také jako koncertní kusy prováděné během slavných Lübeckých Abendmusik neboli večerních „koncertů“ konaných v Marienkirche v Lübecku.

Základní struktura těchto fantazií vychází z dvojího uvedení každé fráze chorálu. Nejprve ozdobené v sopránovém hlase a poté neozdobené v delších hodnotách v base. Převládající kompoziční princip je jakési skládání fragmentů chorálů, imitace krátkých motivů ze začátku či konce chorálu, echo efekty (střídání manuálů), střídání motivů mezi hlasy v komplementárním rytmu, volné zdobení citovaných částí tématu.

Tradici Abendmusik „koncertů“ započal právě Franz Tunder a trvala až do roku 1810). Největší oblibu však měly tyto koncerty v době, kdy se jejich provádění zhostil Tunderův nástupce Dietrich Buxtehude.

#### 4. 3. 2. 1. Dietrich Buxtehude

**Dietrich Buxtehude** se narodil nejpravděpodobněji v roce 1637 v Dánském Helsingborgu. Po smrti Franze Tundera byl vybrán jako jeho nástupce na pozici varhaníka Marienkirche v Lübecku, kde působil od roku 1668. V téže roce se oženil s dcerou Franze Tundera Annou Margarethou.<sup>37</sup> V Lübecku působil až do své smrti v roce 1707.

Mezi jeho povinnosti varhaníka patřilo hraní při nedělních ranních a odpoledních bohoslužbách, při večerních nešporách a též při významných svátcích. Kromě toho vedl slavné abendmusik, při kterých prováděl svá oratoria.

Jeho dílo pro klávesové nástroje zahrnuje preludia, canzony, chorály, suite a variace na světské nápěvy. Tak, jak to bylo běžné, nejsou jeho skladby určeny pro jeden specifický klávesový nástroj. Hrály se na všechny hráčům dostupné klávesové nástroje, tedy varhany, cembala, klavichordy. Jen některé skladby vyžadují i hru pedaliter a ty jsou specificky varhanní.

Mezi jeho kompozicemi zpracovávajícími protestantské chorály, kterých se dochovalo 47<sup>38</sup>, najdeme tři základní formy a těmi jsou Chorální variace Chorální fantazie a Chorální Preludium. Ve formě **chorální variace** Buxtehude stylem navazuje na Sweelincka a Scheidta. Používá stejné formy, jako například chorální moteto, bicinium a podobně. Skládají se většinou pouze ze tří nebo čtyř variací. Cantus firmus bývá presentován neozdoben.

Výjimku tvoří variace, které jsou svou formou naprosto jedinečné a tou jsou variace na chorál *Auf meinen Lieben Gott*.<sup>39</sup> Tyto variace mají formu taneční suity. Chorál je zpracován v tancích, které mají názvy Allemande, Double Allemande, Courante, Sarabande a Gigue. Vzhledem k formě a ke kompozičnímu stylu, který je inspirovaný francouzskou clavecinovou školou, je jasné, že tyto variace jsou určeny ke hře na cembalo. Buxtehude užívá i typické francouzské ozdoby.

---

<sup>37</sup> Chtěl-li kdo zastávat funkci varhaníka v Lübeckém Marienkirche, bylo nepsaným zvykem a téměř povinností oženit se s dcerou předešlého svého předchůdce.

<sup>38</sup> Seznam Buxtehudeho chorálních kompozic pro klávesové nástroje uvádím v příloze č. 13

<sup>39</sup> Příloha č. 12

Možná nejsobitější formou severoněmeckých skladatelů byla **chorální fantazie**. Buxtehude v ní navazuje na své předchůdce Heinricha Scheidemanna, Mathiase Weckmanna a Franze Tundera. Je složena z několika částí. Každá část zpracovává jednu frázi chorálu rozsáhlých a virtuózním způsobem. Jednotlivé části jsou vůči sobě kontrastní a plné dramatických zvrátů. Jedná se o koncertantní kus, prezentující téma chorálu po částech v co nejnápaditějších variantách. Mezi tyto fantazie patří *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Chris BuxWV 196*, *Nun freut euch, lieben Christen g´mein BuxWX 210*, *Wie schön leuchtet der Morgenstern BuxWV 223* a další

Největší počet varhanních chorálů Dietricha Buxtehude má formu **chorálního preludia**. Tato forma je jakousi zahuštěnou a velmi expresivní jednou slokou chorálu. Tříhlasá sazba je rozdělena do dvou manuálů a pedálu. Bohatě zdobený cantus firmus je umístěn v nejvyšším hlase. Další dva hlasy jej kontrapunkticky doprovází. Zároveň i dva doprovodné hlasy mohou být k sobě navzájem kontrapunktem, ne však nezbytně imitačním.

Buxtehude tato chorální preludia pravděpodobně komponoval jako předehru ke společnému zpěvu chorálů. Zachovalo se jich 30 a v Buxtehudeho katalogu děl se nacházejí mezi BuxWV 177 a BuxWV 224 Viz příloha č. 13

Dietrich Buxtehude byl ve své době věhlasný varhaník. Jeho jméno bylo natolik slavné, že jej osobně navštívili Georg Friedrich Händel, Johann Mattheson a Johann Sebastian Bach. Jeho žákem byl **Nicolaus Bruhns** o něhož se dochovala jedna chorální fantazie na chorál *Nun komm der Heiden Heiland*.

#### **4. 3. 2. 2. Johann Pachelbel**

Stejně tak jako byl Buxtehude věhlasnou osobností severoněmecké oblasti, ve středním Německu byl nejslavnějším skladatelem druhé poloviny 17. století **Johann Pachelbel**. Narodil se roku 1653 v Norimberku. Svá studia započal u G. C. Weckera v Norimberku a poté od roku 1670 pokračoval v Řezně u Kaspara Prentze, chráněnce Johnna Kaspara Kerlla. Pravděpodobně po vlivem svého učitele Prentze odjel Pachelbel do Vídně, aby se stal zástupcem varhaníka Štěpánského dómu a seznámil se tak s jihoněmeckou a italskou hudbou. Přesto,

že byl Pachelbel Luterán, ve Vídni sloužil při katolických mších. Načerpal však bohaté zkušenosti, které přenesl do protestantského prostředí po návratu zpět do Německa.

V roce 1677 se stal dvorním varhaníkem v Eisenachu u prince Johanna Georga, vévody ze Saxe-Eisenachu. V roce 1678 však své místo změnil, neboť princ Johann Georg zemřel a Pachelbel byl propuštěn s výborným doporučením pro dalšího zaměstnavatele. Dostal místo varhaníka v protestantském Erfurtu. Z té doby se dochovala smlouva o právech a povinnostech varhaníka, z které jasně vyplývá, že varhaník měl za úkol předehrávat melodii chorálu před společným zpěvem formou preludia zkomponovaného na melodii daného chorálu. Měl doprovázet všechny sloky chorálu během společného zpěvu. Preludia neměla být improvizována, ale měla být předem připravena. Dále každý rok 24. června na výročí svého zaměstnání byl povinen podstoupit znovu přezkoušení a v rámci toho musel na závěr odpolední mše zahrát půlhodinový recitál, ve kterém předvedl své pokroky ve hře na varhany. Pachelbel zůstal v Erfurtu 12 let, tedy do roku 1690, kdy požádal o propuštění ze svého místa. V roce 1690 našel na dva roky místo varhaníka na Wüittenberském dvoře ve Studgartu. Od roku 1692 působil jako městských varhaník ve městě Gotha. V roce 1695 však zemřel varhaník Norimberského dómu svatého Sebalda a první Pachelbelův učitel G. C. Wecker a Pachelbelovi bylo nabídnuto jeho místo. Ten tuto nabídku přijal a vrátil se do svého rodného města, v kterém zůstal až do své smrti v roce 1706.

V Pachelbelově tvorbě pro klávesové nástroje se prolíná dědictví hudby Sweelinckových žáků (především Scheidta, Scheidemanna) a vliv jihoněmecké a italské hudby. Psal hojně jak pro varhany, tak i pro cembalo. Kromě skladeb duchovních napsal i mnoho světských kompozic, které ovlivnili další významné skladatele, včetně slavného Johanna Sebastiana Bacha. Mezi tyto kompozice patří Taccaty, preludia, ricercary, taneční suity, fantazie, fugy a ciaccony.

Z dochovaných duchovních skladeb jsou nejpočetnější skupinou **Chorální preludia**.<sup>40</sup> Ta tvoří skoro polovinu z celkového počtu jeho dochovaného díla.

---

<sup>40</sup> Příloha č. 14

Demonstruje v nich jak svou znalost a umění kompozice ve „starém“ stylu, tak kompoziční postupy nové.

Jeho osm chorálů *Acht Choräle zum Praeambulieren* vydaných roku 1693 v Norimberku reprezentují právě chorály ve „starých“ formách. Je to například chorál *Jesus Christus unser Heilandt* ve formě bicinia, melodicky bohatě zdobený chorál *Wir Glauber all an eienen Gott*, polyfonní triccinium *Nun lob mein Seel den Herren* s chorálem v tenoru<sup>41</sup> a imitační polyfonie s cantem firmem v dlouhých hodnotách v jednom z hlasů v chorálech *Vater unser in Himmelreich*, *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, nebo *Ich ruf zu dir*.

Kromě těchto známých forem vytvořil také formu novou a to *dvoudílnou formu chorálního preludia*, která sestává z fugy a navazující tři nebo čtyřhlasé chorální variace. Cantus firmus je presentován neozdoben ve své čisté podobě v jednom z hlasů, obvykle v sopráně, v dlouhých hodnotách. Ostatní hlasy jej kontrapunkticky doprovází, přičemž často využívají motivy z melodie chorálu. Příkladem takovýchto kompozic je například chorál *Der Tag, der ist so Freudenreich*, kde se vyskytuje cantus firmus v sopráně, nebo chorál *Nun freut euch, lieben Christen g´mein*, kde po krátké expozici fugy nastupuje cantus firmus v base.

Dalším typem duchovních skladeb pro klávesové nástroje jsou variace zvané **chorální partity**. Bývají uvedené čtyřhlasým chorálem v kancionálové sazbě, po kterém následuje nemalý počet variací. Pachelbel v každé variaci drží jasný charakter, který se v průběhu variace nemění. Mívají odlehčenější, někdy až taneční charakter. Mohou připomínat tance světské suity. Asi nejdůležitější sbírkou těchto variací je *Musicalische Sterbens-Gedancken (Erfurt, 1683)*.<sup>42</sup>

Typickým příkladem chorální partity jsou variace na chorál *Was Gott tut, das ist wohlgetan*. Je uvedena čtyřhlasým chorálem v kancionálové sazbě s pouze několika průchodnými tóny v altu, tenoru a basu. První variace připomíná charakter tance Allemande. V druhé variaci je téma chorálu skryto v šestnáctinových divizích v sopránovém hlase a je doprovázeno jednoduchým dvojhlasem v levé ruce. Třetí variace vypadá jako inverze variace předešlé. Téma

---

<sup>41</sup> Melodie v tenoru je Pachelbelových chorálech spíše výjimkou

<sup>42</sup> Příloha č. 15

chorálu je však opět v sopránu, který kráčí s altem ve dvojhlasu, zatímco šestnáctinové postupy v levé ruce mají funkci zdobnou. Čtvrtá variace je čtyřhlasá, bohatá na chromatické postupy ve všech hlasech, čímž získává velice moderní a jedinečný charakter. V páté variaci se střídají dvaatřicetinové stupnicové běhy s rozloženými akordy v šestnáctinách, čímž tato variace získává brilantní charakter. Šestá variace je jedna z mála variací, kde je cantus firmus v tenorovém hlase. Šestá variace je podobná variacím předchozím, s tím rozdílem, že cantus firmus v tenorovém hlase je zapsán pro pedál (v případě, že se tyto variace hrají na varhany). Sedmá variace je bicinium, ve kterém cantus firmus hraje spodní hlas a horní jej zdobí rychlými rozloženými akordy ve dvaatřicetinových hodnotách, připomínající houslovou hru. Osmá variace mění metrickou proporcii z taktu čtyřčtvrtového na dvanáctiosminový a má charakter tance Gigue. Poslední, tedy devátá variace je bicinium, ve kterém oba hlasy mají nepřetržité šestnáctinové postupy, často v paralelních intervalech.

Tento typ variace ovlivnil další skladatele, jakými byli například Georg Böhm nebo Friedrich Wilhelm Zachow, v jejichž díle nalezneme, stejně jako u Pachelbela pod názvem Partita, kompozice podobného typu.

Pro potřeby večerních bohoslužeb neboli nešpor zkomponoval Johann Pachelbel také velké množství kompozic na téma **Magnificat**. Dochovalo se jich 93 a všechny mají formu fugy.

Všechny Pachelbelovy kompozice lze dohledat v katalogu, který vydal v roce 2001 Jean M. Perreault.

Na dvě nejvýraznější osobnosti v tvorbě protestantských chorálů pro klávesové nástroje Dietricha Buxtehudeho a Johanna Pachelbela navázalo mnoho dalších skladatelů konce 17. století. Mezi ty nejslavnější patří Johann Sebastian Bach, který by pravděpodobně největší z protestantských autorů vůbec. Protestantský chorál pak v jeho díle dosáhl svého vrcholu.

## 5. Závěr

Letos, tedy v roce 2017, tomu je pět set let, co Martin Luther rozpoutal reformu církve, zveřejněním svých tezí bojujících proti prodeji odpustků. Letos tedy slavíme symbolické výročí reformace, která přinesla spoustu společenských, ale i politických a kulturních změn.

Jedním z dědictví reformace je duchovní hudba nové církve, tedy protestantský chorál, který za půl tisíciletí prošel jistým vývojem.

Jak z mé práce vyplývá, jednohlasé duchovní zpěvy inspirovaly mnohé autory k bohaté tvorbě. Jednoduchost a zpěvnost těchto chorálů se staly ideálním základem pro nové kompozice vokální i instrumentální. Ať už jako cantus firmus, nebo téma pro variace, či polyfonní skladby.

Je zajímavé sledovat, jak se měnily kompoziční postupy a techniky a jak se vyvíjely hudební formy, které stavěly na protestantském chorálu, zatím co chorál samotný prošel změnami minimálními.

V klávesové literatuře, především německých autorů předbachovské doby, zaujímají kompozice na protestantský chorál značnou část dochované literatury. Je to dáno samozřejmě do jisté míry tím, že protestantská církev se stala hlavní církví ve většině Německých zemí, tudíž skladatelé a varhaníci působící v jejích službách se museli snažit vyhovět jejím potřebám. Zároveň je to dáno také tím, že nápěvy protestantských chorálů se staly brzy velmi populární a byly všeobecně známé a žádané. Díky tomu se dnes můžeme navracet k mnoha skladbám, které vypovídají o významu protestantského chorálu a rozšířit si tak svůj repertoár, ať už prakticky jako činný hudebník, či jen teoreticky jako posluchač.



## Seznam pramenů a literatury

Knižní publikace:

*Evangelický zpěvník*. 1. vyd. Karlsruhe: Synodní rada českobratrské církve evangelické, 1979.

*Evangelisches Gesangbuch*. 1. Vyd. Karlsruhe: Evangelische Presseverband für Baden e. V., 1995.

Hiley, David. *Gregorian chant*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. ISBN 977-0-52169035-5

Apel, Willi. *The History of Keyboard Music to 1700 = Geschichte der Orgel und klaviermusik bis 1700*. Ontario: Fitzhenry and Whiteside Ltd., 1972. ISBN: 253-13790-x

Molnár, Amedeo. *Na rozhraní věků – cesty reformace*. Praha: Vyšehrad, 1985. ISBN 33-709-85

Šoltéz, Štěpán. *Dějiny křesťanské církve*. Praha: Kalich, 1990. ISBN: 80-7017-204-5

Alwes, Chester L. *A history of western choral music : From medieval foundations to the romantic age*. Oxford: Oxford university press, 2015. ISBN: 978-0-19-937700-8

Beckmann, Klaus. *Repertorium Orgelmusik : Komponisten - Werke - Editionen 1150-2000 : 57 Länder : eine Auswah = A bio-bibliographical index of organ music : composers - works - editions 1150-2000 : 57 Countries : a selection = Catalogue bio-bibliographique de musique d'orgue : compositeurs - oeuvres - éditions 1150-2000 : 57 pays : une sélectionl. Band 1*. Mainz: Schott,2001. ISBN: 3-7957-0500-2

Curtis, Alan. *Monumenta musica NeerlandicaIII*. Amsterdam: Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1961.

Noske, Fritz a kol. *Sweelinck (Oxford Studies of Composers)*. Oxford: Oxford university press, 1990. ISBN-13: 978-0198161967

Noske, Fritz. *Henderyck Speuy – Psalm preludes*. Philadelphia: Elkan Vogel Co., Inc.

Annegarn, Alfons. *Opera omnia : editio altera quam Edendam curavit vereniging voor Nederlandsee muziekgeschiedenis. Vol. I, The instrumental Works*  
Amsterdam : Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1974

Mathei, Karl. *Augewählte orgelwerke – Johann Pachelbel*. Kassel: Bärenreiter, 1936. I = BA 238, II = BA 239, III = BA 287, IV = BA 1016

Zehnder, JeanClaude. *Johann Pachelbel – Acht choräle zum Praeambulieren*. Winterthur: Amadeus, 1992. BP: 2364

Internetové zdroje:

<http://hymnary.org> [online] [cit. 2017 – 06 - 27] dostupné z:

<http://hymnary.org>

<http://www.oxfordmusiconline.com> [online] [cit. 2017 – 06 - 27] dostupné z:

<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/;jsessionid=6F8753CF9FA76804D51CFF830647EA88>

- Hesla: Chrale settings. Martin Luther. Jan Calvin. Early keyboard music. Elias Nicolaus Ammerbach. Jan Pieterszoon Sweelinck. Jacob Praetorius. Samuel Scheidt. Heinrich Schein. Franz Tunder. Dietrich Buxtehude. Johann Pachelbel.

Příloha č.1

XXXVI

Je gley ben all an ei nen Gott/all an einen  
Gott/sche pffer hinfels vñ der er den/der sich zum vat ter ges  
ben hat/das wir seine kinder/das wir seine kin der werde/Er  
wil vns allseit erne ren/leib vñ seel auch wol be waren/Allem vns

sal wil er we ren/ Feyn leyd soll vns widerfa ren/ Er soz  
get für vns für vns/ hüt vñ wacht/ Es steht allea inn seil  
ner macht inn seiner macht/ Es steht al les inn sei ner macht.

87

XXXVI

Je gley ben all an ey nen Gott/schepffer  
hy mels vñ der erden/ der sich zum vat ter geben hat/ das wir seil  
ne kin der wer den/ Er will vns al seit  
neren/leib vñ seel auch wol bewä ren/Allem vns sal

wil er we ren/ Feyn leyd sol vns widerfaren/ er soz get  
für vns/hüt vñ wacht/ hüt vñ wacht/ Es  
steht al les in seiner macht/ inn sei ner macht/ in seiner macht.

XXXVI

Je glauben all an einen Gott/ schepffer hinfels vñ der  
erden/der sich zum vatter geben hat/das wir seine kinder werden/ Er will vns  
allseit erernen/leib vñ seel auch wol bewaren/ allem vn sal will er wren/ Feyn  
leyd soll vns widerfaren/ er soz get für vns/ hüt vnd wacht/ es steht

alles inn seiner macht.

Wir glauben auch an Ihesum Chriß/ seinen son vnd vnsern Herren/  
Der ewig bei dem vatter ist/ gleicher Gott von macht vnd ehren/  
Von Maria der jungfrawen/ ist ein warer mensch geporen/  
Durch den heiligen geyst/ im glaubé für vns/ die wir warn/ verlorren/  
Im kreuz gestouben/ vñ vom tod wider aufferstandenn durch Gott.

Wir glauben an den heiligen geyst/ Gott mit vatter vnd dem sone/  
Der aller blöden tröster heyst/ vnd mir gaben zuret schone/  
Die gang Chrißtenheyt auff erden/ helle in einem sinn gar eben/  
Die all sünd vergeben werden/ das fleisch soll auch wider leben/  
Nach diesem elend/ ist bereyt/ vns ein leben inn ewigkeyt.

88

XXXVI

Je glauben all an ei nen Gott/all an einen Gott/ schez  
pffer him mels vnd der er den/der sich zum vatter geb hat/das  
wir sünd kinder wer den/ Er will vns allseit erernen/leib vnd

seel auch wol bewar/ Al lem vn sal wil er we ren/ Feyn  
leyd sol vns wider fa ren/ Er soz get für vns für vns/ hüt  
vñ wacht/ Es steht inn seiner macht/ inn sei ner macht.  
Dd iij

Příloha č.2

Die ganz Christenheit auff Erden/  
 Helt ihn einem Sinn gar eben/  
 Die all Sünd vergeben werden/  
 Das Fleisch soll vns wider leben/  
 Nach diesem elend ist bereit/  
 Vns ein leben in Ewigkeit.

(†)

**XLVI.**  
**Das Vater vnser kurz aus-**  
 gelegt durch  
 D. Mart. Luther.

**Cantus.**

Vater vnser im Himmelreich / Der du vns  
 alle heiffest gleich / Bräder sein vnd dich ruffen

an/

**Altus.**

Vater vnser im Himmelreich / Der du vns  
 alle heiffest gleich / Bräder sein vnd dich ruffen

**Tenor.**

Vater vnser im Himmelreich / Der du vns  
 alle heiffest gleich / Bräder sein vnd dich ruffen

**Bassus.**

Vater vnser im Himmelreich / der du vns  
 alle heiffest gleich / Bräder sein vnd dich ruffen

an/

**Cantus.**

an / Vnd wile das beten von vns han / Gib  
 das nicht bet allein der Mund / Hilff das es  
 geh von Herzen grund.

**Altus.**

an / Vnd wile das beten von vns han / Gib  
 das nicht bet allein der Mund / Hilff das es  
 geh von Herzen grund.

2. Gehen

**Tenor.**

an / vnd wile das beten von vns han / Gib  
 das nicht bet allein der Mund / Hilff das es  
 geh von Herzen grund.

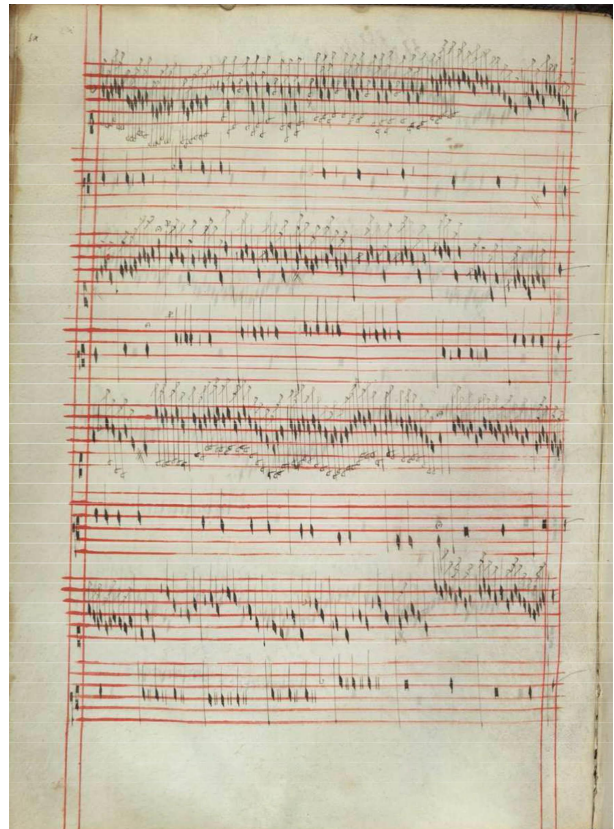
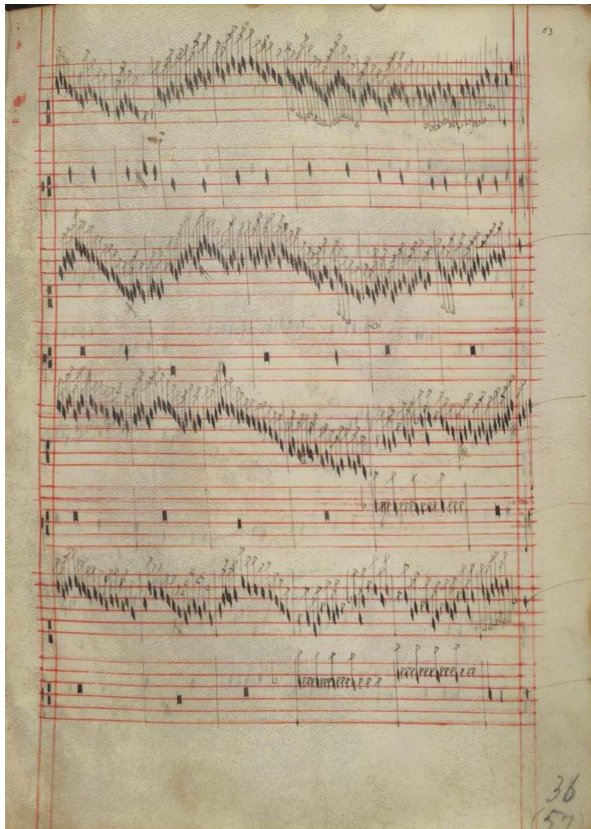
**Bassus.**

an / Vnd wile das beten von vns han / Gib  
 das nicht bet allein der Mund / Hilff das es  
 geh von Herzen grund.

2. Gehen

Calvisius Sethus: chorál *Vater unser* z čtyřhlasého kancionálu. Faksimile z Harmonia Cantionum Ecclesiasticarum (Lipsko, 1597)

### Příloha č.3



61

25. [Benedicamus Domino (I)]

Be-nedi-camus Do-mi-no

Be-

di- ca- mus

Do-

57\*

\* Transposed a 4th higher

CMX 570

62

mi-no

CMX 570

Codex Faenza: *Benedicamus*. Faksimile z Codexu Faenza (Faenza, Biblioteca Comunale 117, 15. století). Moderní edice: Plamenac, Dragan (American institute of musicology, 1972)



Příloha č.5

9

<p>10. Gelobet seistu Jesu Christ.</p>	<p>— — — —</p>	<p>· · · · ·</p>	<p>         </p>	<p>— — — —</p>	<p>— — — —</p>	<p>— — — —</p>	<p>— — — —</p>
<p>— — — —</p>	<p>— — — —</p>	<p>— — — —</p>	<p>— — — —</p>	<p>— — — —</p>	<p>— — — —</p>	<p>— — — —</p>	<p>11. Puer natus in Bethle- hem.</p>
<p>· · · · ·</p>	<p>· · · · ·</p>	<p>· · · · ·</p>	<p>· · · · ·</p>	<p>· · · · ·</p>	<p>· · · · ·</p>	<p>· · · · ·</p>	<p>· · · · ·</p>

Elias Nicolaus Ammerbach: Gelobet sistu Jesu Christ. Faksimile z Orgel oder Intrument Tabulatur (Norinberk, 1583)

Příloha č.6

A 4.  
 Erhalt uns Herr  
 XXX.

The page contains five systems of organ tablature. Each system begins with a decorative initial 'A 4.' and 'XXX.' on the left. The notation consists of rhythmic stems and flags above a five-line staff, with letters (a, b, c, d, e, f, g) placed below the staff to indicate fingerings. The text 'Erhalt uns Herr' and 'XXX.' is written in a Gothic script. The manuscript is framed by a decorative border.

Jacob Paix: vahranní tabulatura: chorál *Erhalt uns Herr*. Faksimile z Ein Schön Nvtz- und Gebreüchlich OrgelTabulaturbuch (Lauingen 1583)



# Příloha č.7

12

## IX Wt de diepte o Heere, 130 sallem

Measures 1-4 of the piece. The music is in a common time signature (C) and features a treble and bass staff. The melody in the treble staff consists of quarter and eighth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Measures 5-8. Measure 5 is marked with a '5'. The treble staff shows a more active melody with eighth-note patterns, while the bass staff continues with a steady accompaniment.

Measures 9-14. Measure 10 is marked with a '10'. The treble staff features a series of eighth-note runs, and the bass staff has a more complex accompaniment with some chromaticism.

Measures 15-18. Measure 15 is marked with a '15'. The treble staff continues with eighth-note patterns, and the bass staff has a more active accompaniment.

Measures 19-24. Measure 20 is marked with a '20'. The treble staff shows a melodic line with some rests, and the bass staff provides a harmonic base.

Measures 25-28. Measure 25 is marked with a '25'. The treble staff features a melodic line with eighth notes, and the bass staff has a simple accompaniment. The piece ends with a double bar line and repeat signs.

# Příloha č.8

6

III

PSALM 12. Doet ons bystant / t'is meer dan tijt O Heere / etc. (fol.5-7)

Primi Toni, Bmollariter, uyt D La Sol Re

The musical score is presented in two systems of staves. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The second system continues the piano accompaniment. The third system includes a circled number 5 above the vocal line. The fourth system continues the piano accompaniment. The fifth system includes a circled number 10 above the vocal line. The sixth system continues the piano accompaniment. The seventh system includes a circled number 15 above the vocal line. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Edition Heuwekemeijer

E.H. 211 (s.e.)

Hennerick Speuy: Žalm 12. Moderní edice Fritz Noske: Henderick Speuy - Psalm preludes (Philadelphia)

# Příloha č.9

4

2

## Allein zu dir, Herr Jesu Christ

Al - lein zu dir, Herr Je - su Christ, mein Hoffnung steht auf Er - den.  
 Ich weiss, dass du mein Trö - ster bist, kein Trost mag mir sonst wer - den.  
 Von An - be - ginn ist nichts er - korn, auf Er - den ist kein Mensch ge - born,  
 der mir aus Nö - ten hel - fen kann; ich ruf... dich an, zu dem ich mein Ver - trau - en han.

### Variatio

### Secunda variatio

5

## Příloha č.9

8

124

129

133

136

140

144

147

10

150

186

191

194

198

203

210

Tertia variatio

150

156

162

166

169

172

177

216

221

224

Quarta variatio

227

234

240

244

## Příloha č.9

Musical score for the left page, measures 249-277. The score is written in two staves (treble and bass clef) and includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Measure numbers 249, 254, 258, 261, 266, 272, and 277 are indicated at the beginning of their respective systems.

Musical score for the right page, measures 282-307. The score is written in two staves (treble and bass clef) and includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Measure numbers 282, 286, 289, 293, 298, 303, and 307 are indicated at the beginning of their respective systems.

Příloha č.10

I. à IV. VOC.

I. Versus. Coral in Cantu.

Cantio Sacra.

a

JSamuel Scheidt: Cantio sacra *Wirr glaube all an eienen Gott.* Faksimile z Tabulatura Nova (Hamburg, 1626)

Příloha č.11

The image shows a page of handwritten musical notation for lute tablature, consisting of two systems of staves. Each system includes a vocal line and four lute staves. The first system is titled "Nun komm der Heyden Heiland" and the second "Nun komm der Heyden Heiland auf eine andere Manier". The notation includes rhythmic values and fret positions indicated by letters and numbers.

**System 1: Nun komm der Heyden Heiland**

- C:** Vocal line, starting with a treble clef and a common time signature. It begins with a first ending bracket labeled "I.".
- A:** Lute staff with a treble clef, containing rhythmic values and fret positions.
- T:** Lute staff with a treble clef, containing rhythmic values and fret positions.
- E:** Lute staff with a bass clef, containing rhythmic values and fret positions.

**System 2: Nun komm der Heyden Heiland auf eine andere Manier**

- C:** Vocal line, starting with a treble clef and a common time signature.
- A:** Lute staff with a treble clef, containing rhythmic values and fret positions.
- T:** Lute staff with a treble clef, containing rhythmic values and fret positions.
- B:** Lute staff with a bass clef, containing rhythmic values and fret positions.

Samuel Scheidt: *Nun komm der Heiden Heiland*. Faksimile z Görlitzer Tabulatur-Buch (1650)

# Příloha č.12

## ANH. 1. AUF MEINEN LIEBEN GOTT

[Allemande] BuxWV 179

5 10 15 20 25 55 60 65 70 75 30 35 40 45 50 80 85 90

Double

Corrente

Sarabande

Gigue



## Příloha č.13

### Seznam Duchovních skladeb Dietricha Buxtehude

- BuxWV 177 — Ach Gott und Herr
- BuxWV 178 — Ach Herr, mich armen Sünder
- BuxWV 179 — Auf meinen lieben Gott (taneční suita)
- BuxWV 180 — Christ unser Herr zum Jordan Kam
- BuxWV 181 — Danket dem Herren, denn er ist sehr freundlich
- BuxWV 182 — Der Tag, der ist so freudenreich
- BuxWV 183 — Durch Adams Fall ist ganz verderbt
- BuxWV 184 — Ein feste Burg ist unser Gott
- BuxWV 185 — Erhalt und, Herr, beideinem Wort
- BuxWV 186 — Es ist das Heil uns kommen her
- BuxWV 187 — Es spricht der Unweisen Mund wohl
- BuxWV 188 — Gelobet seist du, Jesu Christ (chorální fantazie)
- BuxWV 189 — Gelobet seist du, Jesu Christ
- BuxWV 190 — Gott der Vater wohn uns bei
- BuxWV 191 — Herr Christ, der einig Gotts Sohn
- BuxWV 192 — Herr Christ, der einig Gotts Sohn
- BuxWV 193 — Herr Jesu Christ, ich weiß gar wohl
- BuxWV 194 — Ich dank dir, lieber Herre (chorální fantazie)
- BuxWV 195 — Ich dank dir schon durch deinen Sohn (chorální fantazie)
- BuxWV 196 — Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ (chorální fantazie)
- BuxWV 197 — In dulci jubilo
- BuxWV 198 — Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand
- BuxWV 199 — Komm, Heiliger Geist, Herre Gott
- BuxWV 200 — Komm, heiliger Geist, Herre Gott
- BuxWV 201 — Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn
- BuxWV 202 — Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich
- BuxWV 203 — Magnificat Primi Toni (chorální fantazie)
- BuxWV 204 — Magnificat Primi Toni (chorální fantazie)
- BuxWV 205 — Magnificat Noni Toni (chorální fantazie)
- BuxWV 206 — Mensch, willst du leben seliglich
- BuxWV 207 — Nimm von uns, Herr, du treuer Gott (chorální fantazie)
- BuxWV 208 — Nun bitten wir den heiligen Geist
- BuxWV 209 — Nun bitten wir den heiligen Geist
- BuxWV 210 — Nun greut euch, lieben Christen g´mein (chorální fantazie)
- BuxWV 211 — Nun komm, der Heiden Heiland
- BuxWV 212 — Nun lob, mein Seel, der Herren (chorální fantazie)
- BuxWV 213 — Nun lob, mein Seel, den Herren
- BuxWV 214 — Nun lob, mein Seel, den Herren
- BuxWV 215 — Nun lob, mein Seel, den Herren
- BuxWV 216 — O Lux beata, Trinitas (fragment)
- BuxWV 217 — Puer natus in Bethlehem
- BuxWV 218 — Te Deum laudamus (chorální fantazie)
- BuxWV 219 — Vater unser im Himmelreich
- BuxWV 220 — Von Gott will ich nicht lassen
- BuxWV 221 — Von Gott will ich nicht lassen
- BuxWV 222 — War Gott nicht mit uns diese Zeit
- BuxWV 223 — Wie schön leuchtet der Morgenstern (chorální fantazie)
- BuxWV 224 — Wir danken dir, Herr Jesu Christ

Seznam duchovních děl pro klávesové nástroje Dietricha Buxtehude

Příloha č.14



Johann Pachelbel: *Allein gott in der Höh sei Ehr.* Moderní edice Max Seifert (Lipsko, 1903)

Příloha č.14



Johann Pachelbel: *Allein gott in der Höh sei Ehr.* Moderní edice Max Seifert (Lipsko, 1903)

Příloha č.14



Johann Pachelbel: *Allein gott in der Höh sei Ehr.* Moderní edice Max Seifert (Lipsko, 1903)

Příloha č.14



Johann Pachelbel: *Allein gott in der Höh sei Ehr.* Moderní edice Max Seifert (Lipsko, 1903)

# Příloha č.15

## Allein Gott in der Höh' sei Her Setting 2

The musical score is presented in seven systems, each consisting of a treble and a bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A 'Ped.' (pedal) marking is located in the sixth system, indicating a change in the bass line's texture. The piece concludes with a final cadence in the seventh system.

Příloha č.15

The image displays a musical score for Johann Pachelbel's piece 'Freu dich sehr, o meine Seele'. The score is presented in a single system with eight staves, each consisting of a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music is characterized by its intricate, flowing lines, particularly in the right hand, which features a prominent sixteenth-note pattern. The left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines. The score includes first and second endings, marked with '1.' and '2.' respectively, and concludes with a final cadence. The notation is clear and detailed, typical of a facsimile edition.

Johann Pachelbel: *Freu dich sehr, o meine Seele*. Faksimile z *Musicalische Sterbens - Gedancken* (Erfurt, 1683)