
Galantní styl a schémata: Gjerdingenova teorie v praxi houslových sonát Václava Vodičky



Adéla Rybářová

*Galant style and schemata:
Gjerdingen's theory in practice
in Václav Vodička's violin sonatas*

Abstract: In 2007, American musicologist Robert Gjerdingen published *Music in the Galant Style* – a fundamental study in which he introduced a new analytical approach to the music of this period, based on so-called “schema prototypes”. According to Gjerdingen, these melodic-harmonic patterns form the underlying framework of compositions in the galant style, i.e., music composed roughly between 1720 and 1780. This often overlooked period in music history represents a crucial bridge between the late Baroque and early Classical eras, marked by an emphasis on elegance, clarity, and rhetorical expression. The present study examines the applicability of Gjerdingen’s modern analytical method to the work of a lesser-known Czech violinist and composer, specifically the first opus of Václav Vodička – *Sei Sonate a Violino Solo e Basso* (1739).

Keywords: Robert Gjerdingen, Václav Vodička, galant style, schema prototypes, violin sonata, partimenti, music analysis.

1. Úvod

Jak vlastně slyšeli hudbu 18. století její současníci – a jak se k tomuto způsobu naslouchání můžeme přiblížit dnes? Teoretický nástroj, který kombinuje kognitivní psychologii, historickou pedagogiku a hudební analýzu: tak lze stručně charakterizovat přístup Roberta Gjerdingena (nar. 1952), jenž tvoří výchozí bod této studie. Text slouží jako shrnutí i pokračování mého výzkumu zaměřeného na teorii schémat Gjerdingena a její aplikaci na houslové sonáty Václava Vodičky (1712–1774). Významná část obsažených informací vychází z mé bakalářské práce, obhájené v roce 2024 pod vedením docenta Marca Niuba, v níž jsem provedla podrobnou hudební analýzu těchto sonát.¹ Analýza vycházela z Gjerdingovy teorie a byla obohacena o historický kontext, o zařazení do dobového repertoáru a o interpretačně zajímavé aspekty tohoto díla. Tématem jsem se zabývala i po obhajobě bakalářské práce a své téma představila na konferenci HAMU.² Závěrečná diskuse mi poskytla nové otázky ohledně dalších přínosů a možných omezení této moderní analytické metody – zejména pokud jde o vztahy mezi obory hudebněteoretickými a hudebněhistoriografickými. Cíl studie je proto dvojí: nejen představit Gjerdingena a jeho teorii schémat širšímu hudebněanalytickému diskurzu v českém prostředí, neboť většina výzkumných projektů navazujících na Gjerdingenovu práci dosud vznikla převážně v angloamerickém akademickém kontextu,³ ale také nabídnout syntézu dosavadních odborných recenzí této metody a zároveň nastínit nové směry, jimiž by se mohl výzkum v této oblasti dále ubírat.

Nejprve stručně představím přínos Gjerdingenovy knihy *Music in the Galant Style* (Hudba v galantním stylu). Vzhledem k tomu, že Gjerdingenova teorie je pevně ukotvena v hlubokém porozumění galantnímu stylu a vychází z detailního studia dobových italských *partimenti*, stručně uvedu i tyto dva pojmy a vysvětlím jejich význam pro hudební výuku a kompoziční praxi 18. století. Poté se budu věnovat tzv. *schematickým prototypům* (*schema prototypes*), které tvoří jádro Gjerdingenova analytického přístupu. Následně se zaměřím na Vodičkovy houslové sonáty a na jejich analýzu prostřednictvím Gjerdingenovy metodologie. V závěru se zamyslím nad přínosy a omezeními této metody, a to na základě dosavadní odborné kritiky a současné diskuse kolem jejího využití v hudebněteoretickém výzkumu.

¹ Adéla Rybářová. *Sonáty pro housle a basso continuo op. 1 (1739) Václava Vodičky*. Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2024.

² Adéla Rybářová. „Schema prototypes“ v houslových sonátách Václava Vodičky: Aplikace teorie Roberta Gjerdingena“ [nepublikovaný příspěvek]. Konference Oddělení hudebně teoretických disciplín ve spolupráci s Ústavem teorie hudby HAMU v Praze *Rozbor skladeb a harmonie*. Praha, 2025.

³ Jedinou další známou aplikací Gjerdingenovy teorie v českém hudebněvědném prostředí je studie Petra Tříletého: Petr Tříletý. *Analýza sepolker Jiřího Ignáce Linka*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2016.

2. Teoretická východiska

2.1 Robert Gjerdingen a *Music in the Galant Style* (2007)

Robert Gjerdingen, hudební teoretik a muzikolog zaměřující se na kompozici a hudební styl 18. století, představil ve své monografii *Music in the Galant Style*⁴ výsledek dlouhodobého výzkumného projektu, který navazuje na jeho předchozí práci *A Classical Turn of Phrase*⁵. Za výzkumem shrnutým v obou monografiích stojí širší ambice, kterou autor formuluje slovy: „to develop a historically informed mode of listening to galant music“⁶. Jeho cílem je nabídnout nové analytické nástroje pro porozumění hudbě 18. století, a to nejen z hlediska kompoziční techniky, ale také z hlediska dobového způsobu vnímání. Toho dosahuje prostřednictvím pečlivého rozboru schematických prototypů – ustálených melodicko-harmonických figur, které byly v 18. století běžnou součástí kompoziční praxe. Gjerdingen tyto figury nejen popisuje a klasifikuje, ale také zasazuje do širšího historického a společenského kontextu. Kapitoly v knize lze rozdělit na dva základní typy. První typ se soustředí na jednotlivá schémata, která autor identifikuje a rozebírá v mnoha hudebních ukázkách. V závěrečných kapitolách se Gjerdingen naopak zaměřuje na celé věty vybraných skladeb galantního stylu, na nichž názorně ukazuje, jak lze identifikovaná schémata aplikovat v analytické praxi.

Gjerdingenova práce se opírá o mimořádně široký korpus – jde o více než 80 skladatelů, dnes často zapomenutých – z něhož autor vyvozuje, že hudba galantního stylu představovala nejen kompoziční styl, ale i specifický způsob naslouchání a sociální interakce. Na rozdíl od tradičních stylových analýz hudby, které se často opírají o abstrakci společných rysů kompozic, Gjerdingen staví na pramenném výzkumu a na mezioborových souvislostech, směřujících do sociologie a kognitivních věd.

2.2 Galantní styl

Galantnost v 18. století nepředstavovala pouze estetický vkus, nýbrž komplexní kulturní postoj zakořeněný v ideálech dvorské společnosti. Styl, který dnes označujeme jako galantní, se rozvíjel přibližně mezi lety 1720 a 1780, přičemž vrcholu dosáhl kolem roku 1765. V dobovém kontextu šlo o hudbu úzce spjatou se společenskou etikou, konverzací a tancem – tedy oblastmi, v nichž se vzdělaný posluchač i interpret musel

⁴ Robert O. Gjerdingen. *Music in the Galant Style: Being an Essay on Various Schemata Characteristic of Eighteenth-Century Music for Courtly Chambers, Chapels, and Theaters, Including Tasteful Passages of Music Drawn from Most Excellent Chapel Masters in the Employ of Noble and Noteworthy Personages, Said Music All Collected for Reader's Delectation on the World Wide Web*. Cary, NC, USA: Oxford University Press, Incorporated, 2007.

⁵ Robert O. Gjerdingen – Leonard B. Meyer (ed.). *A Classic Turn of Phrase: Music and the Psychology of Convention*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.

⁶ R. O. Gjerdingen. *Music in the Galant Style*, s. 19.

orientovat s přirozenou lehkostí. Právě ve schopnosti „plynule“ komunikovat – v hudbě i v řeči – tkvěl ideál označovaný termínem *il filo*, tedy „nit“, jak jej popisoval např. Leopold Mozart mladému Wolfgangovi.⁷ V kontextu galantní kultury byl poslech hudby zároveň gestem společenské kompetence a estetického úsudku. Hudba tak odrážela estetické preference tehdejší elity a sloužila jako prostředek vyjádření těchto ideálů. Galantní styl však nebyl jediným soudobým estetickým proudem; paralelně se formoval i *empfindsamer Stil*, který se odlišoval větším důrazem na expresivitu.⁸

Galantní styl se vyznačuje především zjednodušením hudební řeči, což se projevuje v několika rovinách. Melodika se přiklání ke krátkým, snadno pochopitelným frázím, harmonie se omezuje na menší množinu funkcí a zvolňuje harmonický rytmus, což usnadňuje posluchači orientaci v tonálním prostoru. V sazbě dochází k příklonu k volné sazbě (*freier Satz*) na úkor přísné sazby, která byla typická pro barokní hudbu. Výrazové prostředky se omezují na přirozenost a nenucenost, což kontrastuje s patosem a afektovaností baroka. Ozdoby jsou roztroušené v přiměřených odstupech, na rozdíl od barokního vyplňování ploch figuracemi. V sonátové tvorbě se styl projevuje harmonickým plánem a stále přetrvávajícími tanečními větami. Objevuje se práce s vedlejšími tématy, čímž se upouští od barokní monotematickosti.

Kořeny tohoto stylu se nacházejí především v neapolské operní a instrumentální škole, jejíž vliv se díky kosmopolitnímu prostředí šířil napříč evropskými dvory. Galantní hudba tedy nebyla jen odrazem vkusu doby, ale i nástrojem, kterým se formovaly společenská chování a hodnoty aristokratických vrstev. Zároveň se neomezovala na jeden žánr – její prvky nacházíme jak v komorní hudbě, tak v orchestrálních skladbách, operních áriích či v duchovní hudbě.⁹ Skladatel galantní hudby byl do jisté míry řemeslníkem – komponoval hudbu pro okamžitou spotřebu, sledoval módní trendy a přizpůsoboval se vkusu svých mecenášů.¹⁰ Právě specifické propojení společenské funkce, srozumitelnost hudební struktury a estetického ideálu zdvořilosti vytváří tento výrazný styl, který položil základy pro pozdější proměny kompozičního myšlení osvícenské Evropy.

Jana Perutková ve své studii *Problematika galantního stylu ve světle dobových pramenů* zpochybňuje pohled Carla Dahlhause, podle něhož je galantní styl primárně estetickou a sociologickou záležitostí a nemá výrazné rysy v oblasti kompoziční techniky. Naopak upozorňuje, že při změnách vkusu 18. století došlo i ke konkrétním hudebním

⁷ Leopold Mozart. *Letter to Wolfgang Amadé Mozart*, 13 August 1778 (BD 476). In Digital Mozart Edition, Internationale Stiftung Mozarteum.

⁸ *Empfindsamer Stil* („citový styl“) představuje hudební směr 18. století kladoucí důraz na emocionální expresivitu. Skladatelé volí nečekané harmonické zvraty, náhlé změny tempa, vedení melodie či rytmické variace, jež dodávají hudbě živost a intenzitu. Daniel Heartz – Bruce Alan Brown. „Empfindsamkeit“. *Grove Music Online*. 2001. [cit. 2. 7. 2025] Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08774>.

⁹ R. O. Gjerdingen. *Music in the Galant Style*, s. 6.

¹⁰ *Tamtéž*, s. 7.

inovacím (např. jednodušší harmonie, kantabilejší melodie, pravidelnější fráze), jež z dobových pramenů vyplývají. Tvrdí proto, že galantní styl musí být chápán komplexně – tj. v kontextu dobových estetických ideálů i skutečných kompozičních praktik.¹¹

2.3 Partimenti

Jedním z hlavních důvodů, proč je Gjerdingenova teorie natolik přesvědčivá a podnětná, je již zmíněný pramenný základ, na němž svou práci stavěl. Italská partimenti – specifická pedagogická metoda, populární v italských konzervatořích v 18. století – autor důkladně prozkoumal během svého výzkumu v Neapoli. Výuka pomocí partimenti představovala stěžejní pilíř hudebního vzdělání evropských dvorních hudebníků od konce 17. století až do závěru 19. století. Největší vliv si tato tradice uchovala především v italských konzervatořích, zejména v Neapoli, odkud se šířila dále. Znalost italského stylu byla pro každého vážného hudebníka nezbytná záležitost, a proto se výuce podle partimenti věnovali i mnozí neitalští skladatelé, např. Bach, Haydn a Mozart.¹²

V nejjednodušším smyslu představovala partimenti cvičení, která mistr komponoval jako pomocný nástroj pro studenty při osvojování kompozičních a improvizačních dovedností.¹³ Většinou obsahovaly minimum textu, pouze pravidla (tzv. *regole*), která stanovovala základní principy a postupy, např. jak realizovat kadence a disonance. Obvykle byl studentovi předložen jednoduchý basový hlas doplněný o čísla (generálbas), na jehož základě měl za úkol doplnit harmonii a vytvořit vícehlasou texturu. Jakmile zde student získal potřebnou jistotu, postupně přicházely složitější úkoly, kdy byl odstraněn číslovaný bas a od žáka se očekávala samostatná realizace složitějších hudebních forem. Nejvyšší stupeň pak představovala tzv. fugovaná partimenti, která vyžadovala nejen znalost rychlých změn klíčů, ale i hluboké porozumění kontrapunktickým postupům. Mnohá partimenti záměrně obsahovala obtížné hudební výzvy, které ne každý student zvládl samostatně vyřešit. Předpokládalo se, že jeho mistr bude vždy nablízku, aby pomohl navést žáka ke správnému řešení. Řešení úkolů bylo často improvizováno na cembalu, ale mohlo být také zapisováno a sloužit studentům do budoucna v tzv. *zibaldone*.¹⁴

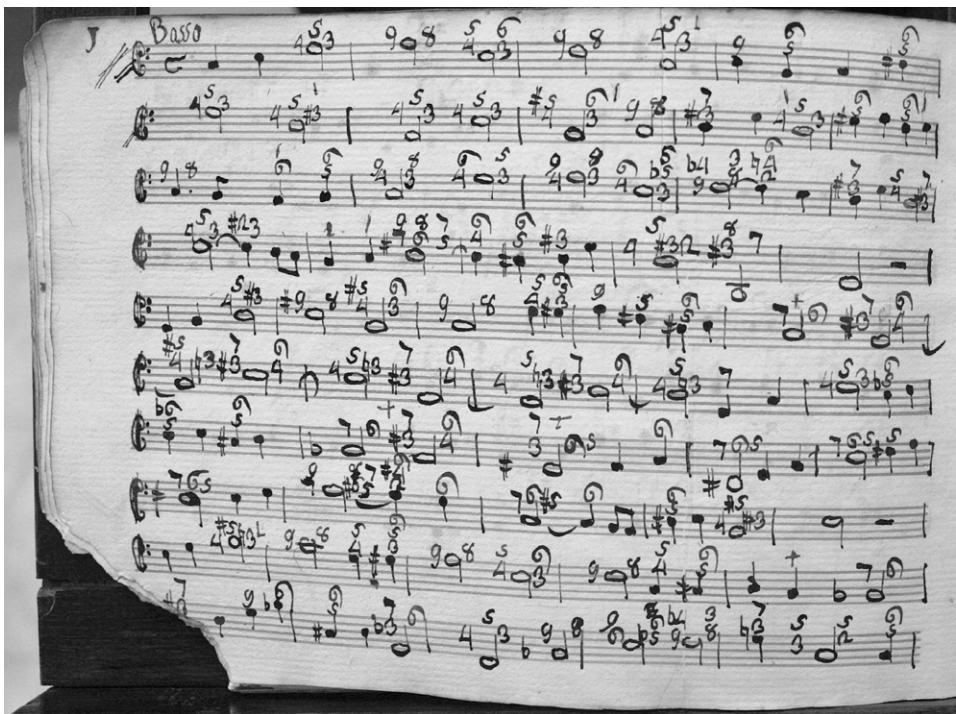
Typický příklad partimenti pochází od skladatele boloňského původu Giuseppa Giacomu Saratelliho (1684–1762) z roku 1732.

¹¹ Jana Perutková. „Problematika galantního stylu ve světle dobových pramenů (s bližším zaměřením na hudebně dramatickou tvorbu)“. *Musicologica Brunensia*. 2011, roč. 46, č. 1–2, s. 133.

¹² Robert O. Gjerdingen. „An Introduction to the History of Partimenti“. *Partimenti.org*, [online]. [cit. 2. 7. 2025]. Dostupné z: https://partimenti.org/partimenti/about_parti/hist_overview.html.

¹³ Také nazývané *bassi* nebo *lezioni per accompagnare*.

¹⁴ Matthew Pritchard. „In the Galant Composer's Workshop“ [recenze]. *Early Music*. 2009, roč. 37, č. 4 (listopad), s. 670. [cit. 2. 7. 2025] Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/40390832>.

Obr. č. 1¹⁵

Partimenti se tak stala klíčovým nástrojem v pedagogické praxi galantního stylu. Sloužila nejen k rozvíjení dovedností v melodii, harmonii a kontrapunktu, ale zároveň pěstovala vyšší tvůrčí schopnosti jako vlastní kreativitu a internalizaci vzorů. Tento přístup vedl k rozvoji metod, které umožnily skladatelům reagovat na jakékoliv harmonické a melodické výzvy rychle a efektivně. Schopnost rychle komponovat byla vysoce ceněna a umožňovala skladatelům držet krok s vyvíjejícími se estetickými nároky galantního stylu. V posledních letech dochází k výraznému oživení dobových partimenti – a to nejen v rámci historického výzkumu hudební pedagogiky, ale i ve funkci praktického nástroje v moderních učebnách hudební teorie.

3. Analytická metoda

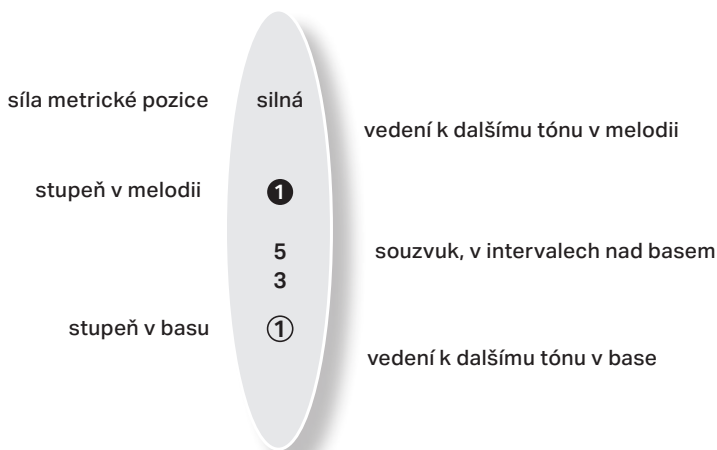
3.1 *Schema prototypes*

Na základě principu, že skladatelé galantního stylu studovali kompozici podle ustálených vzorů pomocí partimenti, vyvinul Gjerdingen přístup hudební analýzy. Představil

¹⁵ Giuseppe Giacomo Saratelli. *Partimento Nr. 1*. Biblioteca dell'Abbazia di Montecassino. I-Mc Nosedà I 217, s. 38. Reprodukce použita s laskavým svolením Petera van Toura (osobní komunikace, červenec 2025). Díky badatelské činnosti pana van Toura byly kompletní edice sbírek partimenti předních italských mistrů, včetně Saratelliho, Duranteho a Zingarelliho, zpřístupněny nakladatelstvím Wessmans Musikförlag.

26 schematických prototypů, z nichž každý představuje běžně používaný melodicko-harmonický vzorec neboli krátkou formální jednotku, které společně tvořily „stavební kameny“ skladeb galantního stylu. Gjerdingen zde přebírá pojem *schéma*, úzce spjatý s oblastí kognitivní psychologie, aby označil mentální vzorec uložený v lidské paměti, jenž se utváří postupně na základě opakované zkušenosti s podobnými podněty. K pojmu schéma se často připojuje termín *prototyp* – tedy jakási nejreprezentativnější podoba daného vzorce. Každý z Gjerdingenových prototypů vychází z konkrétních dobových pedagogických materiálů – kromě partimenti i *solfeggii*.¹⁶ Právě na základě těchto ustálených vzorců, převzatých prostřednictvím poslechu, imitace a ustálené praxe od svých školitelů, mohli skladatelé galantního stylu komponovat rozsáhlý a zároveň sjednocený repertoár.

Najít způsob, jak čtenářům přiblížit konkrétní kognitivní vzorec, není jednoduchý úkol. Gjerdingenovi se však podařilo tento koncept zpřístupnit díky přehlednému notačnímu systému, jenž vizuálně reprezentuje jednotlivé prototypy. Sleduje u nich několik rysů, jako je síla metrické pozice, pohyb stupňů v melodii, pohyb stupňů v basu a celková sonorita tónů. Když se tyto prvky spojí, obvykle ve čtyřech parametrech, vzniká schematický prototyp.



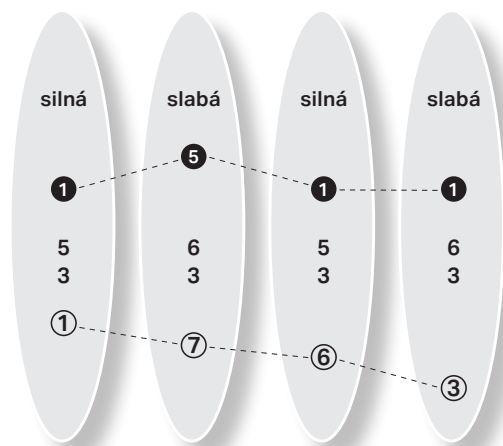
Obr. č. 2¹⁷

¹⁶ *Solfeggio* (též *solfeggi*) označuje melodická cvičení sloužící k výuce zpěvu a intonace, často na základě ustálených schémat. V 18. století byla vedle partimenti klíčovou součástí hudebního vzdělání na italských konzervatořích. Podle: Owen Jander. „Solfeggio“. *Grove Music Online*. 2001 [cit. 2. 7. 2025]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26144>.

¹⁷ R. O. Gjerdingen. *Music in the Galant Style*, s. 453.

Gjerdingen při pojmenovávání svých prototypů navázal na tradici teoretika 18. století Josepha Riepela (1709–1782), jenž několika významným hudebním schématům přiřadil názvy.¹⁸ Kde to bylo možné, Gjerdingen převzal Riepelovy termíny i další označení používaná v 18. století, avšak neváhal zavést i nové názvy. Některým schématům přidělil výraz – často italský – vystihující jejich funkci, zatímco jiná pojmenoval na počest významných pedagogů.

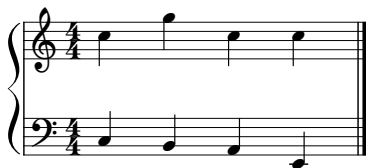
Dvěma z nejběžnějších schematických prototypů v hudbě galantního stylu jsou *Romanesca* a *Prinner*, které se oba projevují prostřednictvím čtyř událostí. *Romanesca* je charakterizována sestupnou basovou linkou s opakujícím se harmonickým průběhem, často s jednoduchou, plynulou melodií:



ROMANESCA

Romanesca (viz kap. 2) byla používána především jako úvodní tah. Největšího rozšíření dosáhla ve 20. a 30. letech 18. století, ačkoli patřila mezi možné tvary po celé století. Jako první schéma v *Adagiu* byla galantní *Romanesca* v první polovině století natolik běžná, že se stala téměř klišé.

Obr. č. 3¹⁹

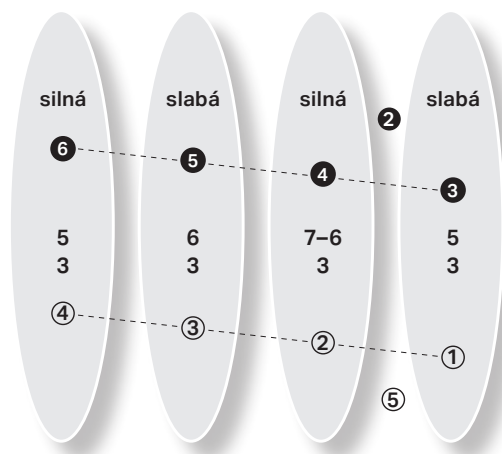


Obr. č. 4

¹⁸ Joseph Riepel představil svou nauku o hudební kompozici v traktátu *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* (Základy hudební skladby) z 1752–1768.

¹⁹ R. O. Gjerdingen. „The Romanesca“. *Music in the Galant Style*, s. 454.

Prinner má potom charakteristickou symetrickou strukturu, kde najdeme stupňovitý pohyb jak v melodii, tak v basu:



PRINNER

Prinner (viz kap. 3) byl často používán jako odpověď na úvodní tah. Největšího rozšíření dosáhl mezi 20. a 70. lety 18. století, ačkoli se využíval po celé století. Odpověď typu Prinner patří mezi nejlepší ukazatele hudebního stylu zakořeněného v italském galantním stylu.

Obr. č. 5²⁰



Obr. č. 6

Žádné schéma však neexistuje jednoznačně – důležitou vlastností těchto vzorců je jejich schopnost přizpůsobit se hudebnímu kontextu. Každý plní určitou funkci v rámci širší struktury celé věty, a to jak harmonicky, tak formálně. Na mnoha ukázkách představuje, že se v delších schématech často nacházejí další, kratší schémata. Jednotlivé hudební úseky mnohdy i sdílejí znaky vícero schémat. Kromě toho se často vyskytují ve variabilních podobách – nejen že lze jejich melodické linky ozdobit, ale mohou se proměňovat i jejich základní strukturální rysy. Gjerdingen tuto rozmanitost zdůrazňuje. V závěru své knihy zařazuje přílohu, v níž shrnuje všechna hlavní schémata: u každého uvádí jeho základní podobu spolu s nejčastějšími variantami, které lze v repertoáru najít.²¹

²⁰ R. O. Gjerdingen. „The Prinner“. *Music in the Galant Style*, s. 455.

²¹ Škoda jen, že se do tohoto shrnutí nedostala všechna schémata, o nichž byla řeč v předchozích kapitolách.

Gjerdingen vychází z předpokladu implicitní „gramatiky“ schématu: každé schéma nejen plní funkční roli, ale také u dobového posluchače vzbuzuje očekávání dalšího vývoje (*il filo*).²² Tato předvídatelnost usnadňuje jak vlastní analytickou práci, tak historicky informovaný způsob naslouchání, což Gjerdingen ilustruje grafickou pomůckou, která umožňuje každé schéma sledovat v nejpravděpodobnější návaznosti.

4. Aplikace na sonáty Václava Vodičky

Než přistoupím k hudební analýze, krátce představím českého houslistu a skladatele Václava Vodičku a jeho skladbu, na kterou jsem se zaměřila. Ačkoli o Vodičkově životě víme velmi málo, v posledních letech došlo k významnému posunu díky pracím Jany Spáčilové²³ a Michaely Kouřilové²⁴, jejichž studie tvořily základ mého výzkumu.

4.1 Václav Vodička a *Sei Sonate a Violino Solo e Basso Op. 1 (1739)*

Vodička byl typickým skladatelem galantního stylu. Narodil se v roce 1712 v Čechách, nějaký čas studoval v Itálii a poté získal zaměstnání, nejprve jako houslista a později jako koncertní mistr, u dvora bavorského kurfiřta Karla Albrechta v Mnichově, kde působil až do své smrti v roce 1774. Skládal orchestrální a komorní hudbu, primárně pro housle a flétnu, avšak dnes je znám především jako zřejmě první český autor učebnice hry na housle, která byla vydána v roce 1757.

Jeho první opus, šest sonát pro housle a basso continuo, byl vydán v Paříži v roce 1739 a věnován Karlu Albrechtovi.²⁵ Tento tisk je z hlediska hudebněhistorického výzkumu vzácný z více důvodů – nejen že obsahuje dedikaci kurfiřtovi, kde se dozvídáme, že Vodička studoval v Itálii, – ale je také opatřena královským privilegiem.²⁶ Vodička je tedy jeden z několika málo skladatelů českého původu, kteří v první polovině 18. století publikovali své sonáty tiskem v Paříži spolu s dalšími významnými skladateli (Ferrandini, Cupis, Tartini). Na příkladu Vodičkových houslových sonát budu aplikovat teorii Roberta Gjerdingena.

²² „[Galant composers] understood that the real art of composition lay in guiding their patron's and audience's moment-to-moment experiences.“ R. O. Gjerdingen. *Music in the Galant Style*, s. 424.

²³ Jana Spáčilová. *Vodičkova škola houslové hry (Amsterdam c. 1757) v kontextu dobové pedagogické literatury*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2001.

²⁴ Michaela Kouřilová. *Wenceslao Wodiczka a jeho tvorba pro flétnu*. Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Collegium Marianum – Týnská vyšší odborná škola, 2011.

²⁵ Wenceslao Wodiczka. *Sei Sonate a Violino Solo e Basso* (Paris, Mme Boivin, Le Clerc, Mlle Monnet, 1739), Bibliothèque nationale de France, département Musique, sign. VM7-770. Dostupné online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b108625026/f2.item>

²⁶ V 18. století nebylo možné, zejména ve Francii, vydávat hudbu tiskem bez potřebného privilegia. Tato privilegia, udělovaná prostřednictvím patentu nebo dekretu, poskytovala příjemci právo na vydávání hudebních děl na určitém území a na určitou dobu.

Jak bylo již zmíněno, pozoruhodným aspektem Gjerdingenovy studie je jeho široký výběr repertoáru, mezi který patří právě tato sbírka sonát od Vodičky. Podle Gjerdingena je Vodičkův první opus „veřejnou prezentací výsledků jeho italských studií“²⁷. Pět z šesti sonát jsou třívěté a sledují tempové rozložení „pomalu / rychle / rychle“ – znak pozdně barokního slohu. Jednotlivé věty jsou téměř vždy ve dvoudílné formě (AB), až na poslední věty druhé a šesté sonáty, které jsou komponované jako téma s variacemi. Ve všech sonátách lze pozorovat rysy italského způsobu kompozice, obzvlášť v použití ornamentiky a ve formě skladby jednotlivých vět. Téměř vždy se používají názvy vět tempového označení. Z interpretačního hlediska lze konstatovat, že s každou další sonátou v díle se úroveň houslové techniky stupňuje a autor takto klade na interpreta čím dál vyšší nároky. Autor dále pracuje s doposud největším známým množstvím různých houslových technik, které byly v té době známy, přičemž se v opusu objevují také nové techniky, jejichž popularita stoupala spíše až ke konci 18. století. Virtuózní pasáže v sonátách jsou v barokním duchu, avšak náznaky nastupujícího klasicismu se projevují primárně ve smykové technice, například v řadovém staccatu či bogen vibratu. Z hlediska celkové náročnosti bylo dílo pravděpodobně určeno pro pokročilé hráče se zvládnutou technikou. Dílo svou strukturou naznačuje, že mělo být provozováno spíše ve šlechtických salonech, a nikoliv v sakrálních prostorách. Co se týče podobnosti s jinými díly, souvislost lze nacházet například s tvorbou italských skladatelů Francesca Maria Veraciniho a Giuseppa Tartiniho.

4.2 Aplikace Gjerdingenovy metody na Vodičkovu sonátu

Z hlediska požadovaného rozsahu této práce není možné čtenáři předložit důkladnou hudební analýzu všech šesti sonát. Zaměřím se proto na vybrané části první sonáty – konkrétně na první větu a okrajově také na drobný, problematický úsek třetí věty. Čtenáře se zájmem o podrobnější analýzu celé první sonáty odkazuji na svou již zmíněnou bakalářskou práci.

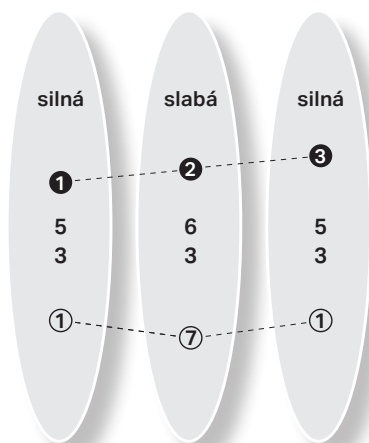
Analýzu jsem zahájila označením stupňů v houslovém a basovém partu. Následně jsem věnovala značné množství času studiu jednotlivých schémat a jejich základních funkcí, abych byla lépe připravena je v díle efektivněji rozpoznávat. Poté už byla práce poměrně jednoduchá – v případě první věty se mi podařilo přiřadit ke každému taktu odpovídající schematický prototyp. Část této věty Gjerdingen sám zanalyzoval ve své knize, přičemž v tomto případě jsem převzala jeho určení schémat.

²⁷ R. O. Gjerdingen. *Music in the Galant Style*, s. 32.

takt	tónina	formální analýza	schéma
1–2	B dur	hlavní téma	Do-Re-Mi
3–4	B dur	vybočení do dominantní tóniny (takt 4)	Prinner
5–9	B => F	modulace do dominantní tóniny vybočení do f moll v taktu 7 kadence v F dur repetice	modulující Prinner
10–11	F dur	transpozice hlavního tématu	Do-Re-Mi
12–13	g moll	provedení (takty 12–19)	Do-Re-Mi
14	c moll		Fonte
15	B dur		
16–17	g moll	klamný spoj do Es dur	kadence Cudworth, klamná
18	Es dur		Monte
19	F dur		
21–25	B dur	kadence v B dur vybočení do b moll v taktu 23 repetice	Prinner

Obr. č. 7

První věta sonáty je dvoudílná s opakováním obou částí. Hlavní téma skutečně vyznívá jako galantní – melodie houslí je majestátní, zpěvná a krátká. Na základě Gjerdingenových schémat lze tuto melodii označit jako *Do-Re-Mi*, pojmenovanou podle stoupající melodické linky v sekundových intervalech:



DO-RE-MI

Do-Re-Mi (viz kap. 6) patřilo k nejčastějším úvodním tahům v galantní hudbě. Bylo používáno v každé dekádě a ve všech žánrech. Často mělo svou obvyklou basovou linku v horním hlase a „melodii“ v basu. Snadnost, s jakou mohlo být takto překlápěno, z něj činila oblíbené schéma pro věty, v nichž bas začíná imitací melodie – šlo o postup zvláště běžný na počátku 18. století.

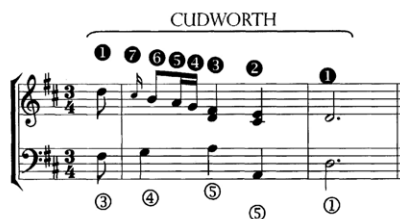
Obr. č. 8²⁸

²⁸ R. O. Gjerdingen. „The Do-Re-Mi“. *Music in the Galant Style*, s. 457.

Obr. č. 9²⁹

Zatímco hlavní téma je založeno na Do-Re-Mi, další schéma, Prinner, se objevuje v různých funkcích – nejprve jako závětí k hlavnímu tématu, poté v modulující variaci při odbočení do vedlejší tóniny f moll, a konečně v závěru věty, opět v podobě závětí, tentokrát na variaci hlavního tématu. Podle Gjerdingena je přítomnost schématu Prinner jedním z nejlepších indikátorů hudebního stylu založeného na italském galantním stylu.³⁰

Dále se ve větě vyskytuje schéma typu *kadence Cudworth*, charakteristické rychlým stupnicovým sestupem z disonance na čtvrtém stupni v basu a častém použitím trylku na druhém stupni.

Obr. č. 10³¹

²⁹ R. O. Gjerdingen. „EX. 6.6 Wodiczka, Opus i, no. i, mvt. i, Largo, m. i (Paris, 1739)“. *Music in the Galant Style*, s. 82. Podle Gjerdingenova grafického označení značí hvězdička disonanci a šestiúhelník konsonanci.

³⁰ R. O. Gjerdingen. *Music in the Galant Style*, s. 457.

³¹ R. O. Gjerdingen. *Music in the Galant Style*, s. 147.

Obr. č. 11³²

Třetí věta je z celé sonáty nejdelší a pracuje s dosud nejvyšším množstvím harmonických změn a bohatou smykovou technikou. Z hlediska schémat představovala analyticky náročnější materiál. Dva konkrétní úseky – první hned v úvodních dvou taktech a druhý zhruba v její polovině – se mi tehdy nepodařilo jednoznačně přiřadit k žádnému ze známých schematických prototypů. Z časových důvodů jsem tyto pasáže ve své bakalářské práci ponechala s otazníkem, s úmyslem vrátit se k nim později. Nyní jsem dané pasáže konzultovala s Gjerdingenem a mohu zde nabídnout jeho pohled na jejich možnou identifikaci.

Hlavní téma je postaveno na střídání tónického a subdominantního akordu s dominantou (T-S-T-S-D), což by mohlo odpovídat schématu variované kadence, typu *Clausula*. Je ovšem výhodnější jej vnímat jako zcela běžný model kadence, obohacený o melodické tóny. Jelikož přímo neodpovídá žádnému z Gjerdingenových nabízených schémat, toto hlavní téma a jeho projevy po celé větě jsem v analýze označila jako „Kadence*“.

Sonáta I, věta III., takty 1–8:

Obr. č. 12³³

³² W. Wodiczka. *Sei Sonate a Violino Solo e Basso*. Sonáta I, věta I., takty 16–17.

³³ *Tamtéž*. Sonáta I, věta III., takty 1–8. V tisku je chybně uvedeno metrum: místo 3/8 je vyryto 3/2.

Gjerdingen navrhuje chápat toto místo jako dvojnásobné provedení schématu *Quiescenza*, konkrétně jeho diatonického typu:



QUIESCENZA

Quiescenza (viz kap. 13) označuje krátký úsek klidu po důležité kadenci na konci významné části. Coby rámuující prostředek se mohla objevit také jako úvodní tah (obvykle bez opakování), ačkoli toto užití bylo méně časté. Období největšího využití Quiescenzy spadá do 60. až 90. let 18. století a byla obzvlášť oblíbená v hudbě psané pro Vídeň či Paříž.

Obr. č. 13³⁴



Obr. č. 14³⁵

Chromatická verze by obsahovala tón *as* na poslední době 1. a 5. taktu – tón, který by zde podle něj velmi dobře zapadl. Zatímco chromatický typ se vyznačuje dvěma půltónovými postupy (např. *as-g* a *a-b*), diatonický typ zpravidla obsahuje vzestupnou melodii z pátého stupně až k tónice. Vodička zde místo obvyklé prodlevy na tónice využívá pohyblivější basovou linku. Přestože Gjerdingen v knize tuto diatonickou variantu zmiňuje, v kombinaci s basovou linkou jsem jí původně vyloučila.

Druhá problematická pasáž se nachází při sekvenční modulaci z g moll do d moll: Sonáta I, věta III., takty 46–59:



Obr. č. 15³⁶

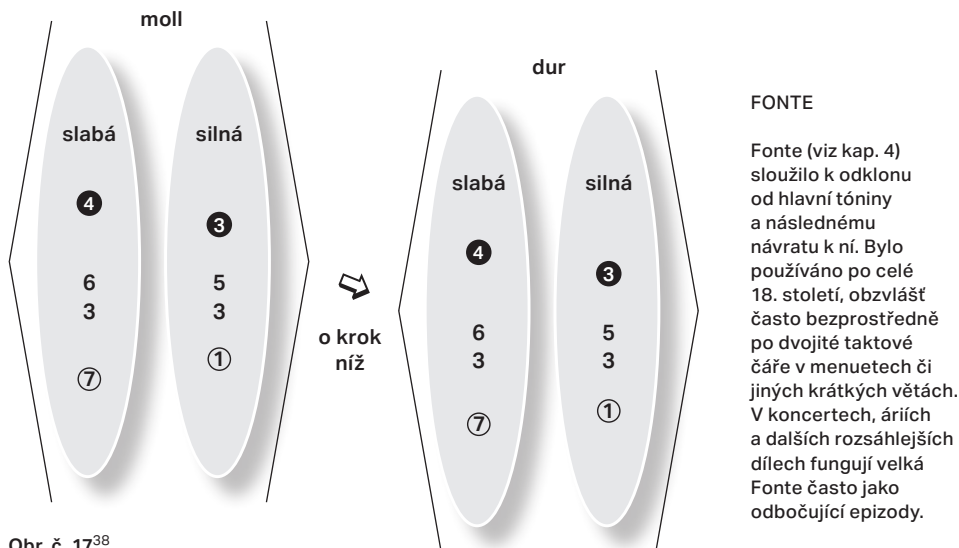
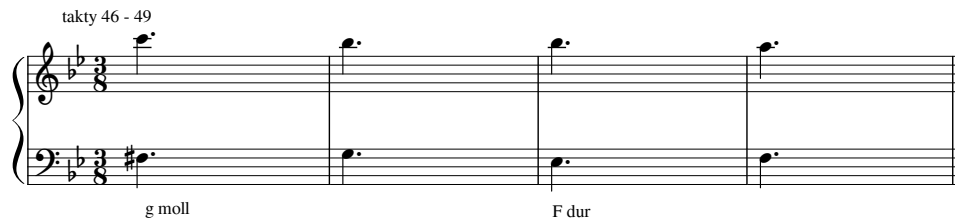
³⁴ R. O. Gjerdingen. „The Quiescenza“. *Music in the Galant Style*, s. 460.

³⁵ Diatonický typ „The Quiescenza“ na příkladu Vodičky

³⁶ W. Wodiczka. *Sei Sonate a Violino Solo e Basso*. Sonáta I, věta III., takty 46–50.

Obr. č. 16³⁷

Z úvodních čtyř taktů bylo zřejmé, že pasáž nese znaky schématu *Fonte*, zejména charakteristický sestup z mollové do durové tóniny:

Obr. č. 17³⁸

Obr. č. 18

³⁷ *Tamtéž*, takty 51–59.

³⁸ R. O. Gjerdingen. „The Fonte”. *Music in the Galant Style*, s. 456.

Na první pohled však nebyl následující úsek jednoznačně rozpoznatelný. Gjerdingen zde upozornil, že jak je často u Fonte v mollové tónině zvykem, může být rozšířen do rozsáhlejší podoby Prinner. V daném úseku jsou na těžkých dobách lichých taktů paralelní decimy – v melodii tóny *b, a, g, f* a v basu tóny *g, f, e, d*, vše v tónině *d moll*. Tento úsek tedy lze vnímat hlavně jako Prinner se skrytým Fonte na začátku.

Celkově analýza zaznamenala při aplikaci Gjerdingenovy teorie schémat vysokou úspěšnost. Ve významné části Vodičkovy sonáty bylo určení příslušných schémat velmi snadné. V menším množství případů však byla nutná nuancovaná či flexibilnější interpretace, což si vyžádalo důkladnější prostudování příslušných kapitol Gjerdingenovy monografie. V případech, kdy bylo rozpoznání schématu obtížnější, se osvědčil opětovný a pečlivý výběr tónů v melodické a basové lince – často těch na těžkých dobách nebo s ohledem na vedení hlasů – což nakonec umožnilo jejich jednoznačnou identifikaci.

Limity metody

Začínající hudební analytik pracující s touto metodou může snadno podlehnout pokušení přebírat prototypy v „čisté“ podobě tak, jak jsou uvedeny v příloze knihy. Praxe však ukazuje, že jejich konkrétní podoby jsou mimořádně variabilní a že důkladná analýza vyžaduje značné množství času věnovaného studiu jejich nuancí a možných podob, které Gjerdingen ve své publikaci podrobně rozvádí.

Gjerdingen sám upozorňuje na omezení svého analytického přístupu. Nepovažuje jej za univerzální klíč ke všem aspektům hudby galantního stylu a zdůrazňuje, že ne každou skladbu lze tímto způsobem vyložit:

„My goal is not to replace the tyrannies of modern musical analysis with a tyranny of galant schemata... While I believe that the recognizing and savoring of common schemata was part of the galant patron's aesthetic experience, I would never claim that it was all of that experience.“³⁹

Ačkoli tedy Gjerdingen otevřeně uznává limity své metody, nevystupuje proti jiným analytickým nástrojům – naopak, nabízí prostor k jejich integraci. Kritizuje omezenost tradiční schenkerovské motivicko-tematické analýzy a ukazuje, jak může v jistých ohledech zkreslovat porozumění galantní hudbě. Zároveň však připouští, že v jiných kontextech nabízí podnětné výsledky – například při zohlednění žánrové rozmanitosti nebo míry motivické práce.⁴⁰ Originalita a motivická provázanost byly bezpochyby součástí autorských záměrů galantního stylu, přitom schematické myšlení tvořilo základ. Nejvhodnější se proto jeví kombinace tradiční formální analýzy s identifikací Gjerdingenových

³⁹ R. O. Gjerdingen. *Music in the Galant Style*, s. 219.

⁴⁰ *Tamtéž*, s. 435.

schémat – nejen proto, že se mohou vzájemně doplňovat (např. v místech, kde schéma nelze jednoznačně určit), ale také proto, že jejich propojením lze postihnout vztahy mezi oběma rovinami a usnadnit „překlad“ jazyka schémat do analytického diskurzu, na nějž jsme zvyklí. Gjerdingenova metoda, historicky a společensky ukotvená, představuje pouze nový nástroj, který může moderní analytickou praxi významně obohatit.

Kritické ohlasy a alternativní přístupy v současné hudební analýze

Ačkoliv byla Gjerdingenova monografie *Music in the Galant Style* přijata jako mimořádně přínosná studie, většina recenzentů upozorňuje na specifická omezení autorova přístupu. Základní výhrady se týkají zejména metodologického rámce a širší aplikovatelnosti teorie schémat. Paul Moravitz Sherrill poukazuje na to, že rozčlenění skladby na sled schémat nemusí vždy přispět k hlubšímu pochopení její vnitřní struktury nebo výrazového záměru; v jeho slovech jde pouze o „půlku slovníku“⁴¹ – chybí vysvětlení, co jednotlivé vzorce znamenají a jak fungují v rámci kompozičního systému. Zásadní diskuse se dále týkají vztahu Gjerdingenovy teorie k tradičním analytickým metodám, zejména k schenkerovské analýze. David Temperley ve své recenzi nabízí smířlivější pohled. Souhlasí s tím, že pro galantní hudbu neexistují přesvědčivé důkazy o uplatňování velkých schenkerovských struktur, jako je například *Ursatz*, ale zároveň tvrdí, že „nižší úrovně schenkerovské analýzy – střední lineární a harmonické postupy – se často jeví jako relevantní a zřetelně patrné“ a že „mnohá schémata jsou ve skutečnosti vzorce v schenkerovské analýze běžně pozorované“.⁴²

Vasili Byros též upozorňuje na metodologickou náročnost využití schémat. Podle něj požaduje Gjerdingenova teorie něco mimořádně ambiciózního – „kognitivní informovanou etnografii, doplněnou o bohatý lexikon důsledně definovaných kategorií“. Právě v této výzvě však Byros spatřuje zásadní přínos Gjerdingenova přístupu – v jeho slovech jde o „empirický, interdisciplinární a provokativní výzkum, který má potenciál proměnit samotnou podobu výzkumné disciplíny“⁴³. Zároveň navrhuje konkrétní směry, jimiž se může výzkum v této oblasti dále ubírat. Ve své práci z roku 2009 ukazuje, jak mohou některá schémata plnit klíčovou roli v kognitivním rozpoznávání tónin – tedy sloužit jako jakési „mentální mapy“ pro posluchače 18. století.⁴⁴ Tato perspektiva propojuje Gjerdingen-

⁴¹ Paul Moravitz Sherrill. „*Music in the Galant Style*“ [recenze]. In: *Theory and Practice*. New York: Music Theory Society of New York State, 2011, roč. 36, s. 232. [cit. 2. 7. 2025]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/41784513>.

⁴² David Temperley. „*Music in the Galant Style*“ [recenze]. In: *Journal of Music Theory*. Durham: Duke University Press ve spolupráci s Yale University Department of Music, 2006, roč. 50, č. 2, s. 288. [cit. 2. 7. 2025]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/40283101>.

⁴³ Vasili Byros. „Review: Unearthing the Past: Theory and Archaeology in Robert Gjerdingen's *Music in the Galant Style*“. In: *Music Analysis*, 2012, roč. 31, č. 1, s. 112–124. JSTOR. [cit. 2. 7. 2025]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/23322094>.

⁴⁴ Vasili Byros. *Foundations of Tonality as Situated Cognition, 1730–1830: An Enquiry into the Culture and*

genovu hudebněhistorickou rekonstrukci se současným poznáním v oblasti hudební kognice a nabízí model, jak může teorie schémat přispět nejen k analýze skladeb, ale i k porozumění historickým způsobům poslechu.

Závěr

Zatímco tradiční analýza nedokáže plně postihnout stylové charakteristiky galantní hudby, Gjerdingenova metoda nabízí novou cestu – a nové otázky. Její síla spočívá v tom, že vychází z dobové výukové praxe a reflektuje způsob, jak hudbu chápali a komponovali skladatelé 18. století – nikoli jako abstraktní harmonickou strukturu, ale jako soubor ustálených schémat, která se kombinovala a rozvíjela v kontextu konkrétní skladby. Jedním z klíčových přínosů této teorie je důraz na kontextuální variabilitu skladeb. Schéma zde nefunguje jako pevně daný vzorec, ale jako proměnlivý stavební prvek, který se v každé skladbě uplatňuje trochu jinak – podle okolností a autorského záměru. Tato perspektiva činí Gjerdingenovu metodu cenným doplňkem tradičních analytických přístupů.

V neposlední řadě Gjerdingenova práce otevírá nové možnosti i pro muzikologický výzkum. Schémata a partimenti mohou – kromě své pedagogické funkce – sloužit jako nástroj pro lokalizaci hudebního vzdělání jednotlivých skladatelů. Domnívám se, že právě skrze stylistické a strukturální rozbory těchto výukových materiálů by bylo možné identifikovat vlivy konkrétních italských *maestri* i u méně známých autorů, jakým byl například Václav Vodička. V tomto ohledu by analýza schémat mohla nabídnout nový přístup k mapování evropských výukových tradic 18. století.

Aplikace moderních analytických metod na historický repertoár – zvláště v kombinaci s pramenným výzkumem – představuje důležitý krok k hlubšímu porozumění estetice i hudební praxi galantního stylu. Zároveň se však ukazuje, že potenciál této oblasti nelze plně rozvinout bez úzké spolupráce mezi hudebními analytiky a historiky. Právě mezipředmětový dialog umožňuje zasadit teoretické modely do konkrétního kulturně-historického rámce, a zároveň obohatit tradiční historické přístupy o nové interpretační nástroje. Kolektivní výzkum v tomto duchu by mohl otevřít cestu k podrobnějšímu mapování pedagogických sítí 18. století, k přesnějšímu určení regionálních stylů a v neposlední řadě k novému pochopení tvorby autorů, kteří dosud stáli mimo proud muzikologického zájmu.

Literatura

- Byros, Vasili. *Foundations of Tonality as Situated Cognition, 1730–1830: An Enquiry into the Culture and Cognition of Eighteenth-Century Tonality, with Beethoven's Eroica Symphony as a Case Study*. Disertační práce. New Haven, CT: Yale University, 2009.
- . „Review: Unearthing the Past: Theory and Archaeology in Robert Gjerdingen's *Music in the Galant Style*“. In: *Music Analysis*, 2012, roč. 31, č. 1, 2012, s. 112–124. JSTOR. [cit. 2. 7. 2025]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/23322094>.
- Gjerdingen, Robert O. *An Introduction to the History of Partimenti*. Partimenti.org, [online]. [cit. 2. 7. 2025]. Dostupné z: https://partimenti.org/partimenti/about_parti/hist_overview.html
- . *Music in the Galant Style: Being an Essay on Various Schemata Characteristic of Eighteenth-Century Music for Courtly Chambers, Chapels, and Theaters, Including Tasteful Passages of Music Drawn from Most Excellent Chapel Masters in the Employ of Noble and Noteworthy Personages, Said Music All Collected for Reader's Delectation on the World Wide Web*. Cary, NC: Oxford University Press, Incorporated, 2007.
- Gjerdingen, Robert O. – Meyer, Leonard B. (ed.). *A Classic Turn of Phrase: Music and the Psychology of Convention*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.
- Kouřilová, Michaela. *Wenceslao Wodiczka a jeho tvorba pro flétnu*. Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Collegium Marianum – Týnská vyšší odborná škola, 2011.
- Perutková, Jana. „Problematika galantního stylu ve světle dobových pramenů (s bližším zaměřením na hudebně dramatickou tvorbu)“. In: *Musicologica Brunensia*. 2011, roč. 46, č. 1–2, s. 133.
- Pritchard, Matthew. „In the Galant Composer's Workshop“ [recenze]. In: *Early Music*. 2009, roč. 37, č. 4 (listopad), s. 669–671. [cit. 2. 7. 2025] Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/40390832>.
- Sherrill, Paul Moravitz. „Music in the Galant Style“ [recenze]. In: *Theory and Practice*. 2011, roč. 36, s. 225–235. [cit. 2. 7. 2025] Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/41784513>.
- Spáčilová, Jana. *Vodičkova škola houslové hry (Amsterdam c. 1757) v kontextu dobové pedagogické literatury*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2001.
- Temperley, David. „Music in the Galant Style“ [recenze]. In: *Journal of Music Theory*. 2006, roč. 50, č. 2 (podzim), s. 277–290. [cit. 2. 7. 2025] Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/40283101>.
- Tříletý, Petr. *Analýza sepolker Jiřího Ignáce Linka*. Diplomová práce, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2016.
- Wodiczka, Wenceslao. *Sei Sonate a Violino Solo e Basso* (Paris, Mme Boivin, Le Clerc, Mlle Monnet, 1739), Bibliothèque nationale de France, département Musique, sign. VM7-770. Dostupné online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b108625026/f2.item>

Bc. Adéla Rybářová (1997) vystudovala housle na University of Missouri – St. Louis a hudební vědu na FF UK, kde nyní pokračuje v magisterském studiu. Působí jako dokumentátorka v hudebněhistorickém oddělení Českého muzea hudby. Spolupracovala také s Muzeem Antonína Dvořáka a podílela se na přípravě expozice v Nelahozevsi. Odborně se zaměřuje na českou hudební tvorbu 18. a 19. století a archivní výzkum.