

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta filozofická

Bakalářská práce

Počátky baroka v Itálii

Marie Blažková

Plzeň 2014

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta filozofická

Katedra historických věd

Studijní program Historické vědy

Studijní obor Obecné dějiny

Bakalářská práce

Počátky baroka v Itálii

Marie Blažková

Vedoucí práce:

Prof. PhDr. Aleš Skřivan, CSc.

Katedra historických věd

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2014

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2014

.....

Ráda bych zde poděkovala váženému panu Prof. PhDr. Aleši Skřivanovi, CSc. za odborné vedení této bakalářské práce.

Obsah

1	ÚVOD.....	1
2	BAROKO.....	3
2.1	VZNIK BAROKA	3
2.2	VÝZNAM BAROKA	6
2.3	PERIODIZACE.....	7
3	UMĚNÍ	8
3.1	PŘEDCHŮDCI BAROKA	8
3.2	CHARAKTERISTIKA BAROKA	10
3.2.1	Rozdíly baroka a renesance.....	10
3.2.2	Znaky barokního umění.....	10
3.3	SMĚRY BAROKA	11
4	ARCHITEKTURA	13
4.1	PRINCIPY STAVITELSTVÍ.....	14
4.2	URBANISMUS.....	14
4.3	ARCHITEKTI	15
5	SOCHAŘSTVÍ	18
5.1	SOCHAŘI.....	19
6	MALÍŘSTVÍ.....	21
6.1	MALÍŘI.....	22
6.1.1	Carracci	22
6.1.2	Caravaggio	23
7	BAROKNÍ HUDBA.....	25
7.1	FLORENTSKÁ CAMERATA	27
7.2	OPERA.....	29

7.3	CLAUDIO MONTEVERDI.....	32
8	LITERATURA A DIVADLO	34
8.1	LITERATURA	34
8.2	DIVADLO.....	35
9	ZÁVĚR.....	37
10	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	38
11	RESUMÉ	40
12	PŘÍLOHY	41

1 ÚVOD

Na pozadí mocenských zápasů evropských států, upevňování absolutní moci panovníků a náboženských sporů, vzniklo barokní umění, které výrazně ovlivnilo kulturu 17. a 18. století v celé Evropě a zčásti i v zámoří ve španělských koloniích. Dlouho bylo baroko kritizováno, bylo na ně pohlíženo s nepochopením. Bylo považováno za nabubřelé, nesrozumitelné, nebo dokonce podivínské. Přestože bylo barokní umění dlouho vnímáno jako úpadek, památky tohoto slohu jsou stále vyhledávané a zůstávají předmětem zkoumání teoretiků a kritiků umění.

Cílem této práce je prezentovat a zhodnotit počátky barokního umění v italském prostředí a jeho projevy v jednotlivých uměleckých oblastech. Následující kapitoly představují barokní sloh, samotné projevy raného italského baroka v architektuře, výtvarném umění, hudbě, literatuře a divadle a hlavní osobnosti italského baroka.

Při zpracování této práce jsem čerpala z odborné i populární literatury. Důležitým zdrojem pro mě byly knihy o umění, které mi pomohly charakterizovat umělecký proud a pochopit propojenost přelomových období. Příkladem může být kniha Michaela Kitsona *Barok a rokoko* nebo práce Františka Nesejty *Umění evropského baroka*, kteří popisují znaky barokního slohu a jeho projevy v evropských zemích.

Další přínosnou knihou pro můj ucelený pohled na tuto problematiku byla kniha *Věk starý a nový: Dějiny kultury a život Evropy v 17. a 18. století* autorů Petra Křivského, Roberta Kvačka a Aleše Skřivana, ve které je kapitola věnována umění 17. a 18. století. Podobným příkladem je kniha *The age of the baroque* od Carla Friedricha zabývající se historií i kulturou barokní epochy, ta ovšem pro mě nebyla tak důležitou.

Wylie Sypher se ve své knize *Od renesance k baroku* snaží ukázat na provázanost mezi formou literatury a výtvarného umění a jejich společný vývoj. Pro mě byla důležitou popisem období, jež předcházela baroku a bylo pro mě

snazší vidět mezi nimi rozdíl a postupný umělecký vývoj. V knize Maxe Dvořáka *Italské umění od renesance k baroku* jsem se seznámila s tvorbou umělců, kteří jsou považováni za předchůdce barokního slohu.

Pro kapitolu věnovanou architektuře jsem čerpala z knih Jaroslava Herouta a Jaroslavy Staňkové, v nichž jsou popsány prvky barokní architektury a principy stavitelství. Důležitými v této oblasti pro mě byly i knihy *Dějiny architektury renesance a baroka* Pavla Vlčka nebo *Art and architecture in Italy: 1600 to 1750* Rudolfa Wittkowera, která se zabývá nejen architekturou, ale i výtvarným uměním v barokní Itálii.

V oblasti hudby pro mě byla stěžejní monografie Ladislava Kačice *Dějiny hudby III. Baroko*, věnované barokní hudbě, jejím znakům, vývoji a skladatelům. Využila jsem i kapitolu z *Dějin evropské hudby* Graciána Černušáka. Při zpracování části o barokní opeře jsem čerpala z Trojanových *Dějin opery*, kde je popsán vývoj tohoto uměleckého projevu od samotného vzniku dodnes.

Prostřednictvím knih Václava Černého jsem se seznámila s barokní literaturou a divadlem. Pro doplnění informací z literatury v italském prostředí jsem využila *Dějiny italské literatury* Francesca De Sanctise.

2 BAROKO

2.1 Vznik baroka

Zrození baroka je datováno koncem 16. století a objevuje se v Itálii, která se stává centrem nového uměleckého směru. Kolébkou tohoto uměleckého proudu je Řím. Baroko ovlivnilo vývoj kultury na evropském kontinentě i v zámoří v 17. a 18. století. Je možné ho vymezit historickými událostmi, v období raného baroka probíhá třicetiletá válka (1618–1648) a na konci této epochy, kdy kulturu již ovládal novoklasicismus, propuká Velká francouzská revoluce (1789).¹

Barokem můžeme označit celou historickou epochu, životní styl této doby, nejvíce je však duch tohoto období charakterizován výtvarným projevem. Byl jím ovlivněn vývoj umění ve všech oblastech uměleckého projevu a kultury a jedná se o poslední proud, který dosáhl univerzální platnosti. Naposledy v dějinách umění sjednotil veškerou uměleckou tvorbu do všeobecné slohové jednoty² a společnými základními znaky zasáhl většinu zemí Evropy. Brzy se barokní sloh z Itálie rozšířil v oblastech za Alpami a zasáhl i španělské a portugalské kolonie v zámoří.

Baroko také bývá vysvětlováno jako projev odporu proti renesanci. Rozbívá ucelený řád a soulad v renesančním umění. Prosté linie přímky nahradilo složitými křivkami, ostré úhly byly nahrazeny obloukem. Stavitelé nahrazovali čtverce, obdélníky a trojúhelníky kruhem či elipsou. Čisté baroko je skutečně vzpourou proti uměřenosti.³ Nevystupuje ale proti renesanci pouze ve výtvarném projevu. „Řeší krizi ve kterou renesance přirozeným rozvojem své vlastní podstaty nutně vyústila, a to nejen snad pouze v umění, nýbrž v nejširší rozloze vztahů sociálních, politických, kulturních, mravních, ba v samém pocitu života vůbec.“⁴

¹ KŘIVSKÝ, P., KVAČEK, R., SKŘIVAN, A., *Věk starý a nový: Dějiny kultury a život Evropy v 17. a 18. století*, Praha 1987, s. 120.

² NESEJT, František, *Umění evropského baroka*, Hradec Králové, 1998, s. 6.

³ KŘIVSKÝ, P., KVAČEK, R., SKŘIVAN, A., s. 123.

⁴ ČERNÝ, Václav, *Barokní divadlo v Evropě*, Příbram 2009, s. 7.

Projevy manýrismu a raného baroka jsou často považovány za totožné. Manýrismus se objevuje po vrcholné renesanci, v přechodném období, kdy se síly protireformace seskupují na tridentském koncilu.⁵ Manýrismus se vyznačuje rozvrácením harmonického řádu. Jeho typické prvky jako ostré barvy, napětí a protáhlá těla, můžeme sledovat v díle El Greca.

Více než jednotné vnější znaky, mělo baroko jednotné myšlenky, které byly zaměřeny na pohyb, intenzitu, napětí a sílu. Byl kladen důraz na vytváření prostoru, monumentalitu, bohatou zdobnost, pohyb a diváka uchvacoval fantaskními iluzemi. To vše mělo vyvolat pocit pokory a silné emoce u pozorovatele s ohledem na jeho vlastní pocity. Zřejmě právě proto je barokní umění oblíbené a srozumitelné pro široké obecnstvo a dodnes je jedním z nejpůsobivějších v dějinách umění.

Baroko pracuje s metaforou „divadla světa“, jež se táhne celou epochou. Jistá teatrálnost a okázalost je neodmyslitelnou součástí barokních výtvarných děl, monumentálních architektonických skvostů, jejichž primárním cílem je ohromit. To samé platí pro barokního vládce, jeho „*sebeinscenování, ať to byl papež nebo král, bylo politickým programem*“⁶. Žádné velké evropské město si nelze představit bez bohaté barokní architektury a sochařské výzdoby, i proto je očividné, že žádný jiný sloh nezanechal v Evropě tak silný otisk jako právě baroko, jehož díla jsou kontrastem k pustošení za náboženských válek.

Barokní umění se vyvíjelo v době ostrých protikladů, ať už duchovních, politických nebo hospodářských. Nejvíce je spjato s procesem katolické protireformace. Stává se především prostředkem pro znovuoobnovení moci katolické církve, k rozšíření a propagaci náboženství, jako tomu bylo ve středověku. Proto je barokní umění více vázáno na katolické země než protestantské, kde se silněji prosadil klasicizující proud.⁷

Reformace se obrátila proti strnulosti církve, proti hierarchii a vnější okázalosti a zapříčinila odtrhnutí milionů věřících od katolické církve. Volala po

⁵ SYPHER, Wylie, *Od renesance k baroku*, Praha 1971, s. 83.

⁶ TOMAN, Rolf (ed.), *Baroko. Theatrum mundi*, Praha 2013, s. 18.

návratu křesťanského života v chudobě a pokoře, žádala, aby náboženské cítění bylo provázeno mravními skutky. Katolická církev se však nebránila hrozícímu nebezpečí, jednat začala, když bylo téměř pozdě. Církev, vědoma si nutnosti vlastní reformy, zahájila proces protireformace, jež se zrodila na tridentském koncilu, který probíhal v letech 1545–1563.

Po usnesení tridentského koncilu přestalo být umění předmětem ryze estetického vnímání, ale i prostředkem obhajoby určitého stanoviska.⁸ Stanovil se umělecký kánon, jenž měl být srozumitelný prostým lidem, kterým měly být prostřednictvím uměleckých děl předkládány náboženské myšlenky podporované církví. Usnesení z tridentského koncilu zakazovalo zobrazovat „*kacířské myšlenky, neslušná a povrchní témata.*“⁹ Umění tak bylo využíváno církví podobně jako ve středověku k propagaci katolické víry. Stejně umění využívali i panovníci či šlechta. Vizuální umění se stalo stejně důležitým možná i důležitějším, než psané slovo, které mělo učení náboženství předkládat širokým masám a obracet jejich víru zpět ke katolické církvi. Umění nemělo pouze učit, ale i inspirovat. Mělo přimět věřící pocítit skutečnost Kristova obětování, utrpení světců nebo představy svatých.¹⁰ Protireformace byla především v rukách jezuitů, kteří se baroka rychle chopili a všude jej šířili. Jezuité, založeni roku 1534 Ignácem z Loyoly, se stali skutečnou armádou víry sloužící církvi.¹¹

Benedetto Croce naopak ve své eseji říká, že „*není příčiny baroku. Není jí v baroku chápaném ve smyslu psychologickém a všeobecně lidském, protože není příčiny k omylům a bludům lidským mimo virtu dormitiva, samu hříšnou přirozenost člověka. Ale není jí ani v baroku pojatém historicky, kde příčina je už skutečnost sama.*“¹²

⁷ KITSON, Michael, *Barok a rokoko*, Praha 1972, s. 12.

⁸ HUYGHE, René (vyd.), *Umění renesance a baroku*, Praha 1970, s. 340.

⁹ KITSON, s. 12.

¹⁰ WITTKOWER, Rudolf, *Art and Architecture in Italy: 1600 to 1750*, Middlesex 1973, s. 2.

¹¹ HUYGHE, s. 191.

¹² CROCE, Benedetto, *Barok: Tři essaye*, Praha 1927, s. 26.

2.2 Význam baroka

Slovo baroko se v pracích historiků a kritiků umění objevuje až v 18. století jako slovo nové. Adjektivum *barokní* se stalo synonymem pro směšný či přemrštěný. Barokní, stejně jako dříve termín *gotický*, vzniklo jako výraz kritiky a používalo se k popisu umění a architektury neodpovídající standardům, které jak věřili, měly věčnou platnost v klasické formě pravé krásy.¹³

Myšlenka baroka jako samostatného směru byla dlouho neznámá. Francesco Milizia definoval barok ve svém slovníku výtvarného umění jako „*nejvyšší stupeň bizarnosti a směšnosti*“. Marcel Raymond a Werner Weisbach kladli důraz na spojitost barokního umění s protireformací.¹⁴ Až v 19. století Heinrich Wölfflin definoval baroko jako kulturně historickou a uměleckou epochu ve srovnání s renesancí. Časově barok vyhranil, popsal jeho metody, znaky a zákonitosti a vysvětlil jej v duchu té doby.¹⁵ Do té doby bylo baroko ještě Jakobem Burckhardtem považováno za „*dlouhou postfaci, nekonečný rozklad a úpadek renesance, v každém případě však za její součást*“¹⁶.

Původ samotného výrazu baroko nebo barok je dosud nejasný a jeho výklad se různí. Základním významem je výraz, jímž se ve středověké logice označovaly nesprávné a směšné úsudky. Někteří tento termín odvozují z řeckého *báros*, znamenající tíhu nebo hojnost, jiní je zase vykládají jako deformaci latinského výrazu *verruca*, označující bradavici.¹⁷ Nejčastěji se historici ale přiklánějí k portugalskému *barroco* ze slovníku šperkařů, což označuje perlu nepravidelného tvaru, ač není nepravidelná perla bezcenná, je nezvyklá až bizarní. Dalším takovým výrazem je španělské a portugalské *barrueco*, jehož významem je nepravidelný či nápadný geologický prvek.¹⁸

¹³ FRIEDRICH, C. J., *The age of the baroque*, New York 1948, s. 38.

¹⁴ NESEJT, s. 9.

¹⁵ BUKER, Alden, *The Baroque S-T-O-R-M: A Study in the Limits of the Culture-Epoch Theory*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1964, vol. 22, no. 3, s. 304.

¹⁶ ČERNÝ, *Barokní divadlo*, s. 7.

¹⁷ PIJOÁN, José, *Dějiny umění 7*, Praha 1999, s. 7.

¹⁸ MOSER, Walter, *The Concept of Baroque*. In: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2008, vol. 33, no. 1, s. 14.

Baroko, výraz označující nový umělecký směr řazený mezi renesanci a osvícenství, se nakonec ujal i jako označení pro celé historické období 17. a 18. století a další fenomény této doby.

2.3 Periodizace

Vývoj baroka se dělí do tří období, není však jednotné pro jednotlivé oblasti. Počátkem celé epochy lze označit období třicetileté války (1618–1648), kvůli níž se baroko mimo Itálii opozdilo, a proto se jeho počátky v 17. století v jednotlivých zemích liší, konec období uzavírá pak Velká francouzská revoluce.¹⁹ Rané baroko v Itálii, které je hlavním předmětem této práce, je vymezeno lety 1590–1625. Období v letech 1625–1675 představuje vrcholné baroko. Pozdní baroko je datováno lety 1675–1750, s nímž se vyvíjí rokoko a klasicismus. Samotní Italové pak člení baroko do dvou částí podle století na seicento a settecento (17. a 18. století).

¹⁹ KITSON, s. 9.

3 UMĚNÍ

3.1 Předchůdci baroka

Přestože jsou počátky baroka datovány ke konci 16. století, řada historiků a kritiků umění naléhala, aby se jeho počátky hledaly již v době dřívější, v dílech starých mistrů, jakým byl například Michelangelo.²⁰ Téměř vždy je tomu tak, že nového slohu začne užívat jedna generace umělců ještě dříve, než je zdůvodněna odborníky.²¹ Barokní tendence tak můžeme sledovat již v dílech některých pozdně renesančních umělců či manýristů, kterými se barokní umělci inspirovali pro vytvoření nové techniky a nového řádu zobrazování, k dosažení co největšího účinku.

Barokní malíři se v technice opírali zejména o vzory benátské renesance než florentské či římské. V 16. století to bylo benátské malířství, prosazující pojetí smyslové krásy, které je pro baroko typické. Sami benátští malíři příliš nepřispěli v 17. století baroknímu umění, ale vliv benátské malby 16. století byl značný.

Významným mezníkem je rok 1598, kdy byla do Říma přivezena skupina Tizianových obrazů z Ferrary, které až do 30. let 17. století sloužily umělcům v Římě ke studiu. Tiziana lze označit za nejvýznamnějšího předchůdce barokního malířství. Barokní malíři si osvojili jeho mistrovské využití barev, světelných přechodů a sílu výrazu.²² Pro vzbuzení dojmu prostoru, který je významným prvkem barokní tvorby, nestačí věrně napodobit tvary architektury či krajiny, je třeba je zobrazit ve vztahu s mnoha faktory. Tizian (1475–1576) nemaloval předměty, postavy, krajinu jako jednotlivé věci, jak je známe ze zkušenosti, ale jak se jeví v určité poloze, prostorovém spojení, v určitém osvětlení a nepřevádí je do čar a plastických tvarů. Pokoušel se postihnout skutečné barevné hodnoty, jak jsou v okamžiku vnímány okem.²³

²⁰ FRIEDRICH, s. 66.

²¹ SYPHER, s. 18.

²² KITSON, s. 40.

²³ DVOŘÁK, Max, *Italské umění od renesance k baroku*, Praha 1946, s. 213.

Michelangelo (1475–1564) je znám jako jeden z největších renesančních géníů, zejména jako sochař, malíř, architekt či básník. „Zařadil se mezi dovršitele renesance, stal se učitelem manýrismu a dokonce ještě ukazatelem k baroku.“²⁴ Barokní prvky v jeho díle jsou nejvíce patrné v pozdních pracích, kterým se věnoval na sklonku života. Odklonil se od dokonalé harmonie, klidu a čistoty renesance, jež sledujeme v jeho raných dílech a snažil se ve výrazu svých soch znázornit atmosféru a citový prožitek. Například v jeho *Pietě Rondanini* můžeme jasně vidět, jak obětoval formu své vnitřní vizi.²⁵

Kolem roku 1520 milovníci umění v italských městech zastávali názor, že malířství dosáhlo vrcholu dokonalosti a umělci jako Michaelangelo, Raffael, Tizian a Leonardo udělali vše, oč usilovaly předchozí generace. Někteří umělci proto studovali způsob Michelangelovy kresby, aby ho dokázali co nejlépe napodobit. Kopírovali jeho akty ve složitých postojích a umísťovali je do svých obrazů, což ve výsledku mohlo působit až směšně. Imitovali jeho způsob než ducha, proto bylo toto období nazváno manýrismem, které můžeme považovat za přechod mezi renesancí a barokem.²⁶

Barokní počátky můžeme dále sledovat v Tintoretových expresivně pohybových a světelných kompozicích, nebo v iluzivních freskách Correggiových jakou je například *Nanebevzetí Panny Marie* v Parmě. Barokní citění nalézáme i v pozdních dílech El Greca, jenž do krajností prodlužoval postavy, používal ostré barvy, naznačoval v obrazech pohyb vzhůru, extatická gesta a výraz.²⁷

V architektuře je za první barokní výtvar považován kostel *Il Gesù*, který navrhl pozdně renesanční architekt Giacomo Barozzi da Vignola (1507–1573). Tento kostel se stal vzorem pro mnoho náboženských staveb. Jako inspirace sloužila i architektura Andrey Palladia.²⁸

²⁴ BLAŽÍČEK, Oldřich, *Michelangelo*, Praha 1975, s. 77.

²⁵ HUYGHE, s. 203.

²⁶ GOMBRICH, E. H., *Příběh umění*, Praha 1997, s. 289.

²⁷ KITSON, s. 11.

²⁸ PIJOÁN, s. 8.

3.2 Charakteristika baroka

3.2.1 Rozdíly baroka a renesance

Baroko je vnímáno jako odpor vůči renesanci, protest proti klasickým formám. Renaissance se odklání od náboženské víry a přiklání se k rozumu. Jejím zájmem je člověk a myšlenky renesance jsou reprezentovány proudem humanismu. Katolická církev v této době pomalu ztrácí svoji moc, kterou se v baroku snaží získat zpět.

Renesance usiluje o dosažení jednoty, harmonie a vše jí podřizuje. Využívá osovou a středovou symetrii, uzavřeného tvaru, frontální perspektivy, je statická. Úpadek nadšení z renesance vedl k manýrismu, který se snažil přemílat klasický styl v domnění, že tak nalezne nové umělecké zdroje, ale jen zvýraznil nedostatky zvoleného vzoru, což přineslo potřebu nápravy.²⁹

Nastupující sloh tak rozbíjí ucelenou renesanční formu. Baroko na rozdíl od renesance spěje ke stále větší hmotové a prostorové složitosti. Rozkládá kompozici, aby se uvolnil prostor životu a vyloučil vše, co by ho znehybnilo. Používá asymetrii, rozpínavý prostor, neklidnou linku, optické iluze a snaží se zachycovat rozmanité účinky světla.³⁰ Rozdíly mezi renesancí a barokem lze jednoduše shrnout tak, že hlavním zobrazovacím prostředkem renesance a tedy klasické formy je tvar a v baroku je tímto prostředkem barva.

3.2.2 Znaky barokního umění

Pro baroko je příznačné stírání hranic mezi architekturou, sochařstvím a malbou s cílem vytvořit společného jednotného účinku ke zvýšení dokonalé iluzivnosti. Sochaři z mramoru vytvářely vlasy, našasenou látku. Malíři do obrazů umísťovali iluzivní rámy, přes které přesahoval hlavní motiv. Zlacený kov představoval

²⁹ NESEJT, s. 6.

³⁰ HUYGHE, s. 342.

sluneční paprsky, využívalo se přirozeného světla. Iluzivní prvky tak měly dílo více přibližovat divákovi.³¹

Mezi hlavní znaky barokního slohu patří okázalost, přebujelost, již lze také vysvětlit jako hromadění dekorativních prvků. Typickým je užívání kontrastů světla nebo barvy pro vyšší dramatickosti v obrazech i prostoru. V barokní architektuře se projevuje plasticita, jakoby architekt s hmotou pracoval až sochařsky. Kompozice je podřízena symetrii. Dalším prvkem je již zmíněná iluzivnost, která využívá nedokonalosti smyslových vjemů. Posledním znakem je pohyb, charakterizovaný křivkou či dynamickými geometrickými tělesy, jakým je například ovál, nebo vzájemnými průniky jednotlivých tvarů. Barokní umění také počítá se stanovištěm pozorovatele, z jehož pohledu by na něj dílo působilo nejsilněji.³²

3.3 Směry baroka

Při charakterizaci znaků barokního slohu je nutné pohlížet na jeho různé podoby, přestože je považováno za poslední univerzální sloh evropského umění. Je třeba nahlížet na společenskou funkci, regionální odlišnosti, historické prostředí a dalším faktorům jako například vývoj vědy nebo náboženské prostředí. V rámci výtvarného umění se proto rozlišují dva hlavní charakteristické směry – dynamické a klasicizující baroko. Průběhem 17. a 18. století se oba směry uplatňují současně s převahou jednoho nebo druhého v jednotlivých zemích.

Dynamické nebo také radikální baroko je charakteristické pro ranou a vrcholnou fázi barokního slohu v Itálii a v dalších zemích, kde probíhala katolická protireformace. Jeho hlavními představiteli jsou Francesco Borromini a Giovanni Lorenzo Bernini. Snaží se zdánlivě vyvolat pohyb prostoru a tvaru, porušuje klasický řád.³³

³¹ KITSON, s. 16.

³² VLČEK, Pavel, *Dějiny architektury renesance a baroka*, Praha 2006, s. 160.

³³ STAŇKOVÁ, Jaroslava, *Tisíciletý vývoj architektury*, Praha 1989, s. 195.

Klasicizující baroko se uplatnilo především jako reprezentativní sloh ve Francii a také jako sloh protestantských zemí jako Anglie a zemí severní Evropy. Vychází z principů antiky přejatých již v renesanci.³⁴

³⁴ HEROUT, Jaroslav, *Staletí kolem nás*, Praha 1981, s. 156.

4 ARCHITEKTURA

Již v době gotické se architektura stala vedoucím uměním, z ní byly vyvozovány tvůrčí zásady. Tak jako hudba, architektura nezobrazuje nic konkrétního, proto se nejvíce hodí, aby byla mezi jednotlivými druhy umění nositelkou znaků a myšlenek nového slohu. Právě v souvislosti s architekturou bylo poprvé v 18. století použito označení baroko.³⁵

Barokní architektura vznikala v Římě, jako celý barokní sloh, v návaznosti na tvorbu architektů manýrismu, jakými byli Michelangelo, Palladio nebo Vignola, kteří dotvořili poslední formu architektonických typů.³⁶ Nový sloh reprezentovala především sakrální architektura, jejímž posláním v duchu tridentského koncilu bylo představovat autoritu církve svojí nádherou a velkolepostí.

Vedle sakrálních staveb se rozvíjela i architektura profánní, která svým okázalým pojetím měla reprezentovat moc jejich zadavatelů. Papežové a jejich rody často využívali své moci k uskutečňování monumentálních projektů a nechávali si stavět městské paláce a vily, rodinné kaple či okázalé náhrobky,³⁷ jež byly obrazem jejich bohatství a jejich osobním odkazem.

V několika směrech se výchozí stavbou barokní architektury stal jezuitský kostel *Il Gesù*,³⁸ dílo architektů Giacoma Barozzi da Vignoly (1507–1573), který vytvořil chrámový prostor, a Giacoma della Porty, jenž stanovil nová estetická měřítká svým průčelím. Přísnost průčelí má pramálo společného s uvolněnou velkolepostí barokní architektury a malířství, přesto dispozice kostela dokonale odpovídala představám tridentského koncilu (jednotný prostor, který sloužil bohoslužbám a kázání, nabízel věřícím nerušený pohled na oltář, disponoval řadou kaplí určených ke zpovědi či uctívání památky zesnulých) a kostel se stal vzorem podobně projektovaných kostelů v katolických zemích.³⁹

³⁵ VLČEK, s. 159.

³⁶ NESEJT, s. 17.

³⁷ HUYGHE, s. 351.

³⁸ Obrazová příloha č. 1.

³⁹ WITTKOWER, s. 15.

4.1 Principy stavitelství

Barokní stavitelství přejímalo známé a osvědčené techniky již používané v minulosti. Charakter staveb je utvářen častým používáním cihel a malty, jejíž často silnou vrstvou bylo omítnuto masivní cihlové nebo i zdivo smíšené. Kvůli bohaté výzdobě architektonickými články uvnitř i vně staveb bývá také barokní architektura nazývána „omítkovou“.⁴⁰

Barokní stavby se vyznačují monumentalitou, větší hmotovou i prostorovou složitostí na rozdíl od architektury slohů minulých. Architekturu v italském prostředí charakterizuje tzv. dynamický princip, zdánlivé vyvolání pohybu prostoru i tvaru. Nejen články, ale i celé stěny se opticky prohýbají a vlní, jednotlivé tvary a vazby jakoby neustále vyrovnávaly vnitřní napětí vazeb. Půdorys staveb byl složitě konstruován z křivek, elips, tvarů konvexních a konkávních, čímž se představa o skladně prostoru stala nečitelnou, na rozdíl od architektury renesanční, která pracovala se souměrností, jednoduchostí geometrických tvarů a pravidelností proporcí, vycházející z lidského rozměru.

Důležitým prostorovým činitelem je klenba, uzavírá prostor různými typy klenby, často vznikala i klenba nová složitými klenebními průniky. Kupole a okna byla využívána k přivádění světla do chrámových prostor s výpočtem pro divadelní účín osvětleného místa. Tomu pomáhaly i rozsáhlé fresky, jež iluzivně rozšiřovaly prostor a otevíraly pohledy do jiných sfér.⁴¹ Iluzivnost prostoru podporovala i sochařská výzdoba, používání různých materiálů či zlacení.

4.2 Urbanismus

Baroko lze označit za umění přímo určené k urbanismu. V tomto období nebyly projektovány pouze jednotlivé stavby, ale i jejich veřejné prostranství, jenž určovalo celou kompozici budov. Kromě prvních staveb raného baroka, byly stavby začleňovány do daného prostředí, upravovalo se jejich okolí a vytvářely se

⁴⁰ STAŇKOVÁ, s. 193.

⁴¹ HEROUT, s. 157.

pohledové dominanty v panoramatech, jež zdůrazňovaly monumentalitu architektury.⁴²

V Itálii ztrácely význam městské republiky a přední postavení přejal Řím v čele s papežem, který se z něj rozhodl vytvořit středisko kultury. Ústřední myšlenkou urbanistického řešení v Římě byla obnova města jako sídla katolické církve a za tímto účelem byly umělcům ukládány velké úkoly. K radikálnímu vzestupu umělecké aktivity došlo za papeže Sixta V. (1585–1590), který v roce 1585 pověřil architekta Domenica Fontanu, který měl městu dodat jednotný duchovní ráz. Jeho koncepce propojovala klíčové body náboženského života města a opticky sjednocovala jednotlivé prvky nové zástavby.⁴³ Sixtus V. tak přetvořil Řím radikálněji než jakýkoli papež před ním. Mezi urbanistické změny patřila výstavba ulic, náměstí, budování fontán či vztyčení obelisků. papež považoval za svoji svatou povinnost zvelebit Řím jako nejmodernější, nejatraktivnější a nejkrásnější město křesťanského světa.⁴⁴ V tomto duchu Sixta V. následovali i jeho nástupci. Vrcholnou proměnou pak Řím procházel za pontifikátu papeže Urbana VIII. (1623–1644), který četnými projekty pověřoval nejznámějšího architekta a sochaře vrcholného baroka Gian Lorenza Berniniho. Z jeho stavebních projektů vzniklo nové městské opevnění, nové silnice a obnovoval raně křesťanské chrámy.⁴⁵

V období 16. až 18. století se v Římě nově budovala nebo i zcela přestavovala řada kostelů, jejichž měřítko mnohde převyšuje stávající zástavbu.⁴⁶ Všemi možnými prostředky měla být věřícím demonstrována jedinečnost „věčného“ papežského města.

4.3 Architekti

K nejvýznamnějším osobnostem počátku baroka patřil Carlo Maderno (1556–1629), který je také hlavním představitelem rané barokní architektury. Na

⁴² Tamtéž.

⁴³ TOMAN, s. 24.

⁴⁴ WITTKOWER, s. 6.

⁴⁵ VLČEK, s. 162.

jeho věhlasu má nepochybně i podíl jeho účast na dostavbě chrámu sv. Petra v Římě.

Carlo Maderno přišel do Říma se svými bratry ze severu ještě před pontifikátem Sixta V. a roku 1588 získal římské občanství. Zde začal pracovat u svého strýce Domenica Fontany a ještě před rokem 1600 si vytvořil vlastní reputaci.⁴⁷

Jeho první velkou a významnou realizací byla renovace kostela *Santa Susanna* v Římě, který opatřil na svou dobu výjimečně plastickou výzdobou. Plastická skladba průčelí se projevuje ve třech plánech, z nichž je nejvýraznější střední osa, je harmonicky rytmizované sloupy a pilastry. Dokončoval stavbu kostela *S. Andrea della Valle*, která byla započata roku 1591 podle návrhu Giacoma della Porty a Francesca Grimaldiho. Zkonstruoval zde druhou největší kupoli v Římě, podle Michelangelova vzoru z chrámu sv. Petra.⁴⁸

Nepochybně nejdůležitější Madernovou prací bylo prodloužení chrámu sv. Petra v Římě,⁴⁹ čímž jej pověřil papež Pavel V. v roce 1603. K dosavadní renesanční centrální stavbě připojil bazilikální trojlodí, navazuje na koncepci kostela Il Gesù, přesto v projektu plně respektoval Michelangelovo řešení.

Maderno se podílel i na výstavbě několika římských paláců, z nichž jeho posledním velkým dílem byla stavba *Palazza Barberini* v Římě,⁵⁰ z přání Taddea Barberiniho, synovce papeže Urbana VIII. Významné je jeho řešení, které není založeno na tradičním půdoryse, ale na rozvrhu v podobě písmene H. Se stavbou začal roku 1628 a dokončil ji Bernini s pomocí Borrominiho.⁵¹

V době kdy Maderno zemřel, nasměroval římskou architekturu ke zcela novým postupům. Odmítl akademičnost manýrismu, která patřila k jeho prvním dojmům po příchodu do Říma a přestal se ohlížet na vzor zanechaný

⁴⁶ STAŇKOVÁ, s. 204.

⁴⁷ WITTKOWER, s. 69.

⁴⁸ VLČEK, s. 162.

⁴⁹ Obrazová příloha č. 2.

⁵⁰ Obrazová příloha č. 3.

⁵¹ VLČEK, s. 162..

Michelangelem, což respektovali i jeho protichůdci jako Bernini a Borromini,⁵² kteří dosavadní trendy nasměrovali jiným směrem a formovali výraz vrcholného baroka.

⁵² WITTKOWER, s. 73.

5 SOCHAŘSTVÍ

Barokní skulptura se vyvíjela ve slohové závislosti na architektuře, protože socha byla nedílnou součástí staveb. Případla jí důležitá úloha uvnitř i vně stavby v utváření plastického rytmu stěn a interiéru. Centrem sochařského umění stejně jako architektury byl Řím, kam přicházela řada italských i zaalpských umělců studovat díla mistrů antiky i renesance a získávat umělecké zakázky.

Sochařská tvorba se stejně jako v malířství zaměřuje na ztvárnění vnitřní podstaty věcí. Sochař se snaží se proniknout do psychologie postav a snaží se zachytit okamžik co možná nejvyššího napětí, znázorňuje ho patetickými gesty a pohybem. Tento přístup začala po umělcích protireformace dokonce výslovně požadovat, pro vytvoření co největšího dojmu na diváka.⁵³

Barokní socha se odpoutává od ideální roviny, stojí volně v prostoru a „s výbušnou silou proráží do všech směrů.“ Renesanční socha vyžaduje, aby na ni bylo pohlíženo zepředu nebo z jedné či druhé strany. Manýristickou sochu je třeba obcházet, protože se stáčí šroubovitým pohybem. Barokní socha tedy znovu přistupuje k zásadě pohledu z jedné strany, protože ji vidíme jen z daného úhlu, který ale dovoluje rozvinutí objemu do „zploštělého“ prostoru kolem jejich dynamických proporcí.⁵⁴

Vedle biblických a mytologických námětů si v baroku významnou roli vydobyla podobizna, v níž je výrazové úsilí vystupňováno až k iluzi skutečnosti. Sochaři byli schopní vedle dokonalé podobizny znázornit i společenskou a osobní charakteristiku modelu.⁵⁵ Portrétní plastika se uplatňuje i v náhrobních monumentech, kde bývají znázorněny podobizny samotných objednavatelů. Skulptura se dále uplatňuje ve veřejných prostorách (kašny, fontány, morové sloupy).

⁵³ TOMAN, s. 70.

⁵⁴ SYPHER, s. 28.

⁵⁵ NESEJT, s. 22.

5.1 Sochaři

Zrod barokního sochařství je většinou spojován s Berninim, ale počátky transformace dosud užívaných kompozičních postupů můžeme sledovat v italském sochařství již ke konci 16. století, jak dokazují díla benátského sochaře Alessandra Vittorii (1522–1608).

Asi nejtalentovanějším sochařem před nástupem Gian Lorenza Berniniho byl Camillo Mariani (1565–1611), pocházející z Vincenzy. Mezi jeho díla patří spolupráce na papežských náhrobcích v kostele Santa Maria Maggiore a asi nejvýznamnějším jeho dílem jsou sochy světců v nikách kostela San Bernardo alle Terme, kde mu pomáhal i jeho žák Francesco Mocchi (1580–1654).

Dalším sochařem tohoto období byl Stefano Maderno (1576–1636), jehož socha *sv. Cecilie*⁵⁶ v kostele Santa Cecilia in Trastevere patří mezi nejslavnější této doby. V tomto díle můžeme sledovat snahu barokních sochařů v zachycení pomíjivého okamžiku, moment přechodu z plného života do bezživotí.⁵⁷ V poloze ležícího těla světice umístěného jakoby v sarkofágu s odvrácenou hlavou se může divák jen dohadovat, zdali v ní je ještě něco ze života.

Největším umělcem římského baroka byl ale Giovanni Lorenzo Bernini (1598–1680). Byl hlavním představitelem dynamického proudu. Jeho význam a vliv na umění doby je srovnatelný s vlivem Donatella nebo Michelangela na umění renesance. Známe jej jako sochaře, malíře, architekta a urbanistu, který vytvořil řadu děl ve službách papežů Urbana VIII. a Alexandra VII. a vtiskl Římu jedinečnou barokní podobu, jak ho známe dnes.⁵⁸

Jeho raná tvorba sahající do doby okolo roku 1615 se nese ve znamení hledání vyjadřovacích prostředků a ověřování si hranic možností v práci s mramorem. Již jeho velmi rané dílo *Koza Amaltheia* dokazuje jeho mimořádný talent a tvůrčí techniku v práci s kamenem.

⁵⁶ Obrazová příloha č. 4.

⁵⁷ TOMAN, s. 70.

⁵⁸ WITTKOWER, s. 96n.

Díla jeho raného období reprezentují slavná antikizující díla z let 1618–1625, vytvořená pro římskou vilu kardinála Scipiona Borghese, jenž byl jeho prvním patronem. Sousoší *Aeneas, Anchises a Ascanius prchající z Tróje*⁵⁹ líčí Aeneův útěk z hořící Tróje do Itálie, Bernini zde ztělesnil ideu o zakladatelském významu Říma pro vznik církve a papežství. Jedním z nejznámějších jeho děl je sousoší *Apollon a Dafne*, kde zobrazuje dramatický okamžik z Ovidiových proměn. Berniniho pojetí biblického *David*⁶⁰, zachycuje okamžik těsně před tím, než vystřelil z praku. Socha je ve spirálovitě natočeném postoji. Svým dynamismem představuje protiklad k navenek klidnému Davidovi, kterého vytvořil Michelangelo.⁶¹

⁵⁹ Obrazová příloha č. 5.

⁶⁰ Obrazová příloha č. 6.

⁶¹ BLAŽÍČEK, Oldřich, *Gianlorenzo Bernini*, Praha 1964, s. 9n.

6 MALÍŘSTVÍ

Barokní malířství se vyznačuje stejnou uměleckou tendencí jako architektura či sochařství, rozbilo ucelenou renesanční formu a renesanční zákony harmonie a přineslo do obrazové kompozice nezvyklý ruch, pohyb, napětí a silné dramatické efekty pro ohromení diváka. Po stránce námětové i formální navazovalo na renesanci a manýrismus. Barokní malíři hledali bezprostřední inspiraci v přírodě a běžném životě s jeho krásnými, ale i ošklivými stránkami, stejně jako v sochařství zde nacházíme projevy naturalismu.⁶²

Oblíbenými zobrazovanými motivy byly velkolepé mytologické či alegorické výjevy, scény mučených křesťanských světců, ale i portréty krajinomalba či zátiší. V kompozici obrazu se projevovala divadelní efektnost a počítalo se s tím, že divák bude obraz pozorovat z určitého místa. Figury se v obrazech soustřeďují do předního plánu, scénu uzavírá temné pozadí a využitím světla se divákovi podbízí a vtahuje ho do umělcovy představy. Temnost pozadí později střídá pozadí neutrální nebo krajina s jasnou oblohou.⁶³

Barokní malířství se projevovalo v nástěnných malbách, provedených na stropích a kupolích chrámů, kdy se postavy jako by volně vznášely v prostoru, vytvářely se iluzivní prostory rozšiřující prostor v architektuře. Stejně se barokní malířství projevovalo v závěsných obrazech.⁶⁴

Podobně jako architektura i malířství se rozvíjí ve dvou proudech. Prvním je radikální proud, jehož hlavním představitelem byl Caravaggio. Tento směr také bývá označován jako barokní realismus, jenž se vyznačuje dramatickými kompozicemi, efekty a gesty, šerosvitnou malbou. Druhým je klasicizující proud, jehož hlavními představiteli v Itálii byla rodina Carracciů a jenž se v inspiraci obracel k renesančním mistrům.

⁶² TOMAN, s. 64.

⁶³ KITSON, s. 15.

⁶⁴ NESEJT, s. 26n.

6.1 Malíři

6.1.1 Carracci

Asi nejpozoruhodnějšími malíři italského baroka byli Carracciové pocházející z Cremony a kteří v Bologni založili vlastní malířskou akademii⁶⁵. Kresbu se učili z děl Raffaella, v barvě se řídili příkladem Benátčanů a ve světelném řešení si za vzor kladli Correggia. Na řadu desetiletí udali směr tzv. oficiální malby.⁶⁶

Myšlenka společné práce a založení profesionální výtvarné školy vzešla od nejstaršího z Carracciů, Lodovica (1555-1619), který byl bratrancem Agostina a Annibala. Až v pozdějších obrazech a freskách byl znatelný individuální přínos, jak se jejich tvůrčí cesty začaly rozcházet a rozešly se nadobro. Lodovico zůstal jako jediný věrný akademii a jeho náboženské obrazy se vyznačují promyšlenými kompozicemi.⁶⁷

Na nejvyšší umělecké úrovni se nacházel Annibale Carracci (1560–1609), jenž se svými obrazy proslavil nejen v Bologni ale i v Římě a který překročil hranice akademismu, na němž byla boloňská škola založena. Do Říma se dostal na doporučení parmského vévody Ranuccia I. Farnese, který ho doporučil svému bratrovi pro výzdobu Farneského paláce.⁶⁸ Zde vytvořil svá mistrovská díla. V letech 1595–1597 vytvořil v tomto paláci cyklus fresek s mytologickými náměty z příběhů Hérakleových a Odysseových. Celé výzdobě vévodí ústřední malba *Triumf Bakcha a Ariadny*.⁶⁹ Právě tato freska dokládá význam boloňské školy, jež se nachází na vývojové křižovatce mezi klasicismem reprezentovaným Poussinem nebo Lorrainem a barokními mistry, jakými byli Bernini a Rubens.⁷⁰

⁶⁵ Založena byla v roce 1582. Nejprve se jmenovala Accademia dei Desiderosi, později Accademia degli Incamminati. (NEUMAN, Robert, *Baroque and Rococo Art and Architecture*, London 2012, s. 44.)

⁶⁶ PIJOÁN, s. 31.

⁶⁷ NEUMAN, s. 45.

⁶⁸ Tamtéž, s. 50.

⁶⁹ Obrazová příloha č. 7.

⁷⁰ PIJOÁN, s. 31.

6.1.2 Caravaggio

Za zakladatele a nejdůležitějšího představitele barokního malířství je považován Michelangelo Merisi (1573–1610), známý ovšem pod jménem Caravaggio, podle názvu jeho rodiště. Vyučil se v dílně milánského malíře a Tizianova žáka Simona Peterzana, kde setrval čtyři nebo pět let. Několik dalších let pravděpodobně strávil v Miláně a v Benátkách. Kolem roku 1590 přišel do Říma, kde pracoval v dílně Giuseppa Cesariho a kde dosáhl svých prvních tvůrčích úspěchů. Přestože později zažíval umělecký vzestup, většinu života žil v bídě. Pro svůj bouřlivý život byl několikrát vězněn a musel i z Říma odejít, nejprve do Janova, později do Neapole a na Maltu. Zde byl přijat do řádu maltézských rytířů, ale kvůli další šarvátce byl opět uvězněn. Podařilo se mu uprchnout na Sicílii, odkud se chtěl vydat zpátky do Říma, ale zemřel vysílením, když v přístavu Porto Ercole čekal na loď.⁷¹

Je označován za tvůrce barokního realismu. Odmítal idealizovat přírodu a při výběru modelů pro své mytologické či náboženské obrazy nedával přednost aristokraticky krásným typům, ale zajímal se o prosté lidi, které vyhledával na ulicích či v krčmách. Ve svých kompozicích se nebránil zobrazit i obyčejné věci.⁷²

Charakteristickým pro jeho obrazy je především využití světla. Využíval ostré boční světlo, které v kontrastu s temným pozadím dosahoval silné plastické modelace a zvýrazňuje jednající postavy a vytváří atmosféru obrazu.⁷³ Vytvářel kompozici v extrémních detailech a odvážné perspektivě. Jeho šerosvitné dramatické malby šokovaly a fascinovaly zároveň. Oficiální místa se často nad jeho díly pozastavovala nebo je i odmítala.⁷⁴ Tyto znaky můžeme sledovat ve většině jeho děl, nejvíce jsou ale viditelné ve dvojici jeho obrazů *Obrácení sv. Pavla a Mučení sv. Matouše*.⁷⁵

⁷¹ Tamtéž s. 43–63.

⁷² NESEJT, s. 40.

⁷³ WITTKOWER, s. 27.

⁷⁴ TOMAN, s. 69.

⁷⁵ Obrazová příloha č. 8 a 9.

Caravaggiův přímý vliv byl krátký, ale intenzivní. Přestože zemřel mladý, otevřel cestu tvorbě vrcholného baroka. Mnozí jeho následovníci nebyli italského původu, ale pracovali v Římě. Jeho nepřímý vliv měl dalekosáhlé důsledky pro celé evropské umění.⁷⁶

⁷⁶ KITSON, s. 41.

7 BAROKNÍ HUDBA

Hudební baroko se všeobecně vymezuje lety 1600–1750, toto vymezení však není zcela přesné. Mezi renesancí a barokem nenalézáme žádný výrazný zlom stejně jako není mezi barokem a klasicismem, stylové změny přicházejí pomalu a plynule. Hudební epochu tohoto období tak můžeme vymezit lety 1580–1730/50. Toto období ještě tradičně dělíme do tří částí: rané 1580–1630, vrcholné 1630–1680, a pozdní 1680–1730. Po roce 1700 se již projevují znaky popírající barokní styl s nastupujícím rokokem a galantním stylem.⁷⁷

Vedle architektury se barokní styl nejvíce projevuje v hudbě. V celých dějinách je barokní hudba považována za nejcelistvější v celé hudební historiografii a patří také mezi ty nejoblíbenější. Na rozdíl od renesance v baroku pozorujeme vyhranění rozdílu mezi vokální a instrumentální hudbou. V tomto období jsou zdokonalovány hudební nástroje, rozšiřuje se obsazení orchestru a také vznikají nové hudební formy jako oratorium, suita, koncert a zejména opera.

Západoevropská hudba byla ještě v 16. století určována lineárním vícehlasem, souzvuk byl pouze výsledkem melodických postupů, třebaže již delší dobu se hledala logika pro hudební projev. Slohové zásady renesance se přepracovávaly a postupně byly překonávány. Baroko v hudbě pomalu vyrovnává melodickou a harmonickou složku.⁷⁸

Hlavním rozdílem mezi renesanční polyfonní hudbou a novým stylem byla práce s textem. Ve složité textuře polyfonie 16. století se text ztrácel a proto skladatelé druhé poloviny 16. století – madrigalisté, se snažili o nový přístup, který by se více ohlížel na text v rámci vícehlasé kompozice. Starý způsob práce s textem se označuje *prima prattica* a druhý *seconda prattica*, jak je nazval Claudio Monteverdi.⁷⁹ Nový styl tak neměl potlačovat text, ale naopak jej umocňovat, aby byl srozumitelný a výrazově expresivní.

⁷⁷ KAČIC, Ladislav, *Dějiny hudby III. Baroko*, Praha 2009, s. 17.

⁷⁸ ČERNUŠÁK, Gracián, *Dějiny evropské hudby*, Praha 1964, s. 107.

⁷⁹ KAČIC, s. 12.

Hudba je rozlišována podle funkce nebo spíš podle jejího místa určení: *ecclesiasticus* (veškerá církevní hudba), *theatralis* (operní, divadelní), *cameralis* (komorní, světská, určena k zábavě). Někteří skladatelé tyto kategorie překračují nebo je vzájemně kombinují. Kompozičními veličinami byly rétorické figury, známé již v renesanci a afektová teorie, jež je typickým projevem barokního člověka.⁸⁰

Největší inovací raného baroka byl ale koncertní styl, který se vyvinul především v Benátkách a jeho nejznámějším reprezentantem byl Giovanni Gabrieli. Základním znakem koncertního stylu byla vícesborovost, která se rozvíjela již od poloviny 16. století díky kapelníkovi chrámu svatého Marka v Benátkách, Adriena Willaerta (1480/90–1562).

První výrazné uplatnění koncertního stylu a ztvárnění textu pomocí hudby vidíme v díle Giovanniho Gabrieliho (1557–1612). Gabrieli působil celý život v Benátkách a roku 1584 se stal varhaníkem v chrámu svatého Marka. Ve svých sbírkách *Sacrae Symphoniae*, *Symphonie Sacrae* a *Canzoni e Sonate* naplno rozvinul raně barokní koncertní princip „*spočívající ve vzájemném souboji nástrojů, hlasů a jednotlivých sborů.*“⁸¹ Jeho asi nejznámější skladbou je *In ecclesiis*, kde Gabrieli využil všech dosud známých prostředků.

Vedle Benátek byla dalším střediskem vícesborovosti Bologna, kde počátkem 17. století působil Girolamo Giacobbi (1567–1629), jehož hudba je znatelně konzervativnější než Gabrieliho. Asi nejméně perspektivním byl římský typ vícesborovosti. Mezi její představitele patří například Virgilius Mazzochi (1597–1646). Tento typ vícesborovosti nijak neobohatil vývoj hudby, ale přispěl k formování tzv. kolosálního baroka v církevní hudbě druhé poloviny 17. století.⁸²

V době baroka se dovršil proces emancipace instrumentální hudby, který započal již na přelomu 14. a 15. století. Mezi řadou výjimečných varhaníků, kteří navázali na mistry varhanní hudby italské renesance, vynikal Girolamo

⁸⁰ Tamtéž, s. 14.

⁸¹ Tamtéž, s. 22.

Frescobaldi. (1583–1643). Od roku 1604 působil prakticky nepřetržitě v Římě jako varhaník v různých kostelech, byl i vyhledávaným pedagogem. Komponoval i vokální hudbu, jeho největší přínos spočívá však v instrumentální hudbě pro klávesové nástroje.⁸³ Nejdůležitější opus Frescobaldiho varhanní hudby určené výhradně k liturgii tvoří sbírka *Fiori musicali* (1635), která po téměř dvě století byla základním materiálem pro studium kompozice (opis vlastnil i mladý J. S. Bach).⁸⁴

S počátky barokního stylu souvisí i nástup nástroje, který sice nebyl nový, ale díky zdokonalené konstrukci se vyzdvihl do základního instrumentáře barokní hudby a celého dalšího vývoje hudby. Jednalo se o housle. K jejich zařazení mezi oblíbené a preferované nástroje v celých hudebních dějinách přispěla houslařská centra v Brescii a Cremoně. Díky konstrukční dokonalosti nástroje italských mistrů začaly housle postupně svým jasným a průrazným zvukem vytlačovat jiné do té doby používané sopránové nástroje. V tomto období houslového rozkvětu také vzniká nová kategorie hráčů na tento nástroj – virtuosové.⁸⁵

7.1 Florentská camerata

Nejradikálnější odklon od renesanční hudby je spjat s kroužkem florentských učenců, který do povědomí vešel pod názvem *Camerata*. Tato skupina umělců a vzdělavců se v posledních dekadách 16. století scházela v paláci florentského šlechtice Giovanni de' Bardiho (1534–1612), později u dalšího mecenáše umění Jacopa Corsiho (1561–1602). Členy cameraty byli básníci Rinuccini, Mei, Strozzi, hudebníci Peri, Caccini, Cavalieri a několik dalších. Duchovním vůdcem cameraty byl Vincenzo Galilei (1520–1591), otec proslulého matematika a fyzika.⁸⁶

Hlavním předmětem jejich diskuzí byla hudba antického dramatu a v antickém umění vůbec a pokoušeli se o její vzkříšení, přestože památky řecké

⁸² Tamtéž, s. 44n.

⁸³ Tamtéž, s. 92.

⁸⁴ Tamtéž, s. 96.

⁸⁵ Tamtéž, s. 99.

hudby sami neznali. Antické řecké divadlo je nejstarším dokladem spojení hudby se slovem, ne všechny hry, ale byly zpívané, sbor měl převážně komentátorskou podobu.⁸⁷

Výsledkem jejich snažení byla doprovázená monodie. V tomto novém scénickém útvaru usilovali o prvořadý význam slova, jež by byl dokonale srozumitelný a vyjádřil určitý citový obsah ve smyslu platónské estetiky.⁸⁸

K uskutečnění záměrů cameraty přispěli zejména dva hudebníci – Caccini a Peri. Giulio Caccini (1545–1618) působil po většinu života ve Florencii. Spolu s dalšími hudebníky se podílel na legendárním představení intermedií ke komedii *La Pellegrina* i na první Periho opeře *Euridice*. V předmluvě ve své sbírce *Le nuove musiche* (1602), jejíž název se stal i heslem doby prahnoucí po novém umění, poskytuje mnoho informací o interpretaci monodie. Podle Cacciniho by se měl zpěv co nejvíce přibližovat přednesu mluveného slova.⁸⁹

Jacopo Peri (1561–1633) působil jako hudební skladatel, cembalista, varhaník, zpěvák. Spolu s Corsim zhudebnil Rinucciniho pastorální hru *Dafne*, která se bohužel nedochovala. Na rozdíl od Cacciniho je Periho hudba plynulejší a méně afektovaná. Jeho *Euridice*, která se 6. října 1600 hrála o zasnubách francouzského krále Jindřicha IV. s Marií Medicejskou, je první dochovanou operou světové historie.⁹⁰

Florentská camerata dala popud k celkové změně slohu, její snahy odpovídaly požadavkům barokního umělce, směřujícího k individualizovanému projevu. V hudbě se nabízela obdoba barevnosti malířské palety, opera nabízela možnost zvládat veliké celky. Hudba začala plně rozvíjet nové prostředky a možnosti forem. „*Stala se schopnou vyjádřit rozmanitou stupnici afektů a rozvinout architektonickou velkolepost, s jakou se setkáváme u velkých mistrů výtvarného baroka.*“⁹¹

⁸⁶ ČERNUŠÁK, s. 109.

⁸⁷ TROJAN, Jan, *Dějiny opery*, Praha, Litomyšl 2001, s. 9.

⁸⁸ Tamtéž, s. 15.

⁸⁹ KAČIC, s. 48.

⁹⁰ Tamtéž, s. 50.

⁹¹ ČERNUŠÁK, s. 112.

7.2 Opera

Opera je jedním z nejzávažnějších projevů evropské kultury, který vzniká na počátku 17. století a udržela si věhlas do dnešních dnů. Tento útvar na rozhraní hudby, divadla, literatury a výtvarného umění je těsně spjat se společností, s jejími ideály a odráží dynamické procesy společensko hospodářského a kulturního rozvoje jako žádný jiný umělecký obor.⁹²

Téměř současně s ranou operou se objevuje madrigalová komedie, která slučuje italskou poezii a nizozemskou polyfonní hudbu. Od opery se liší tím, že se jedná o sled madrigalů, tří až pětihlasých vokálních čísel, které po sobě následují v jakémisi chórském dialogu a lze ji považovat za severoitalský protějšek rané opery.⁹³

Dalším pozoruhodným útvarem předcházejícím opeře byla intermedia nebo také intermezza. Jednalo se o sólistické zpěvní výstupy se sbory a balety, jevištně vypravené, s častým střídáním dekorací. Mnoho ze scénické výstroje intermedií přešlo do rané opery. Hlavní rozdíl mezi nimi spočívá v dramaturgii, intermedium se skládalo z jednotlivých čísel, opera představuje dějově pevný celek. Asi nejslavnějším intermediem v historii je komedie *La Pellegrina* (1589) Girolama Bargagliho, k níž hudbu složila řada skladatelů.⁹⁴

Počátkem 17. století se opera provozovala v několika italských městech, zejména v Římě a v Benátkách. Na počátku byla určena především pro vybrané šlechtické dvory, protože se jednalo o velmi nákladný obor a její provozování bylo složité. První opery ještě nenesly toto označení, nazývaly se *dramma pastorale*, *dramma per musica*, *favola pastorale*.⁹⁵

Vedle prvních středisek jako byly Florencie, Mantova, Bologna, Turín, se centrem opery na několik desetiletí stal Řím. Podporovateli rané římské opery byla knížata z rodu Barberini. V jejich paláci bylo zřízeno *Teatro delle quattro*

⁹² TROJAN, Jan, *Stručné dějiny opery z hudebně dramaturgického hlediska. 1, Baroko - klasicismus - romantismus (17.-19. století)*, Praha 1990, s. 3.

⁹³ TROJAN, *Dějiny opery*, s. 11.

⁹⁴ KAČIC, s. 53.

fontane, první velký sál v historii opery, kde se konala představení. Opera v Římě zůstávala aristokratickou záležitostí a teprve v roce 1652 bylo v Římě otevřeno první veřejné divadlo.⁹⁶

Na počátku římské opery stojí dílo *Reppresentazione di anima e di corpo* (Představení o duši a těle), které bylo ještě donedávna označované za oratorium a je připisované skladateli Emilovi de' Cavalieri (1550–1602). V žánru duchovní opery inspiroval Cavalieri řadu následovníků, jako například Paola Quagliatiho, Stefana Landiho.

Římská opera se vyvíjela pouhá desetiletí a poté iniciativu převzaly Benátky a vývoj opery se přesunul na sever Itálie. Ve druhé polovině 17. století se tak Benátky staly nejdůležitějším střediskem hudby. Zájem o operu zatlačoval do pozadí jiné hudební obory. V březnu 1637 bylo otevřeno první veřejné divadlo *San Cassiano*. Poprvé v historii se do divadla dostal divák za vstupné – byl prolomen úzký okruh návštěvníků aristokratického divadla. Divadlo mělo 5 pořadí po 31 lóžích. Následovaly další budovy. Operních budov bylo více než činoherních a budovaly se i v menších městech. Divadlo *San Giovanni e Paolo* 1639, *San Moise* 1640, *La Fenice* 1792, *San Giovanni Grisostomo* 1679.⁹⁷ Benátská divadla měla snížené orchestřiště umístěné před jevištěm.

Při inscenacích musel být brán ohled na obecenstvo, aby texty her byly obecně srozumitelné. Zdrojem námětů zůstává antika – hrdinské pověsti, mytologické, historické z řecké a římské oblasti. Novým prvkem byla aktualizace námětů. Záliba v častém střídání scén.⁹⁸

Za zakladatele benátské opery bývá označován Francesco Cavalli (1602–1676), žák Monteverdiho. Jeho prvotina *La Nozze do Teti e di Peleo* 1639 je první dochovanou benátskou operní partiturou a jako první dílo v historii nese označení opera. Cavalli klade důraz na všeobecné zachycení dramatické atmosféry, bez psychologické charakteristiky osob.

⁹⁵ TROJAN, *Stručné dějiny opery*, s. 5.

⁹⁶ TROJAN, *Dějiny opery*, s. 20.

⁹⁷ TROJAN, *Stručné dějiny opery*, s. 12.

⁹⁸ Tamtéž, s. 14.

Pietro Antonio Cesti (1623–1669) byl jako žák G. Carissimiho odchovancem římské školy. Ze stovky jeho prací se dochovalo pouze 12 oper. Ve čtrnácti letech byl mnichem františkánské řehole, později kapelníkem u rakouského dvora a naposledy vícekapelníkem císaře Leopolda I. Stal se proslulý v Itálii i v evropském prostředí, představuje prvního mezinárodně uznávaného mistra. První opera *Oronthea, regina d'Egitto* 1649 je tragikomická. Nejvíce ho proslavila opera *Il pomo d'oro* 1667, určená jako karnevalová opera ve Vídni ke sňatku císaře Leopolda I. se španělskou infantkou.⁹⁹ Oba nejvýznamnější skladatelé benátské opery se stali zároveň dovršiteli jejího slohu. Jejich současníci a následovníci mohli jen rozšířit paletu jejich skladebných prostředků. Stále více se zvětšoval odstup od ideálů florentské cameraty.

Benátská opera je první významnou vývojovou epochou svého oboru. Stává se prvořadou kulturně společenskou událostí, zpřístupňuje se širším vrstvám publika. Po příkladu Benátek se operní život rozvíjí ve velkých evropských centrech, nejvýrazněji ve Vídni. Benátská divadla měla již orchestřiště, umělé osvětlení, tištěná libreta, primadony a kastráty. Opera je honosnou podívanou nežli dramatem.¹⁰⁰

Asi ve 40. letech 18. století Benátky ztrácí vůdčí postavení a už delší čas vystupují do popředí další italská města, mezi nimiž vůdčí postavení zaujala Neapol.

⁹⁹ Tamtéž, s. 16.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 21.

7.3 Claudio Monteverdi

Claudio Monteverdi (1567–1643) vystupuje v historii raného baroka jako jedinečný zjev a nejvýznamnější skladatel evropské hudby své doby. „*Je prvním velkým dramatikem v historii opery, je tragikem lidského osamění.*“¹⁰¹ Zanechal po sobě rozsáhlé dílo zasahující do všech oblastí církevní i světské hudby. O jeho talentu svědčí jistě to, že již ve svých patnácti letech vydal svoji první tištěnou sbírku *Sacrae cantiunculae* (1582).¹⁰²

Byl žákem cremonského skladatele Marka Antonia Ingegneriho, v roce 1589 se stal dvorním hudebníkem u dvora mantovského knížete Vincenza Gonzagy a od roku 1601 byl zdejším kapelníkem a v Gonzagových službách setrval do smrti svého pána. Poté v roce 1613 nastoupil na uvolněné místo kapelníka v Benátkách v chrámu svatého Marka, kde zůstal až do své smrti a přispěl také k rozvoji hudebního života v Benátkách.

Na rozdíl od členů florentské cameraty nebyl zatížen antikizujícími teoriemi. Monteverdiho dílo se vyznačuje snahou dosáhnout jednoty mezi hudbou a zhudebněným afektem vyjádřeným v textu. Jeho práce je ve srovnání s prvními monodisty i některými jeho současníky značně bohatší a rozmanitější. O rozvoji Monteverdiho osobnosti a stále dokonalejším uměleckým vyjádřením svědčí jeho *Osm knih madrigalů* z let 1587–1683. Monteverdiho madrigaly jsou plny „*chromatických postupů melodie i tvrdých disonancí ve vzájemných vztazích hlasů, majících vytvořit hudební atmosféru odpovídající afektu vzrušení.*“ Dále jeho dílo vyniká jasným rozvrhem a grandiózní výstavbou velkých celků.¹⁰³

Z jeho rozsáhlé operní tvorby se dochovala pouze tři kompletní díla, přesto se díky nim zapsal do hudebně dramatického umění jako jeden z největších tvůrců vůbec. V roce 1607 měla premiéru Monteverdiho první a nejhranější opera *Orfeo*, kde využívá nástrojového obsazení k charakteristice postav a prostředí, což bylo

¹⁰¹ Tamtéž, s. 12.

¹⁰² KAČIC, s. 59.

¹⁰³ ČERNUŠÁK, s. 112.

mimořádným přínosem ve vývoji opery již v jejích počátcích.¹⁰⁴ Už následujícího roku byla uvedena jeho nová opera *Ariadna*, z níž se dochoval proslulý *Nářek opuštěné Ariadny*. Další dochované opery pochází až z pozdního období Monteverdiho života. *Il Ritorno d'Ulisse in patria* (Odysseův návrat do vlasti, 1640) a *L'incoronazione di Poppea* (Korunovace Poppeina, 1642).¹⁰⁵

Zachované církevní skladby jsou v porovnání s operami v rozsahu menší, přesto v nich ukazuje genialitu tvůrce, překonávající dokonalost svých předchůdců. Z těchto děl můžeme jmenovat *Mariánské nešpory* z roku 1610.

Přínos k vývoji barokního stylu lze Monteverdimu připočítat hned v počátcích jeho tvorby. Jeho světská tak církevní hudba si jistě zaslouží být označována jako geniální. Barokní hudba z Monteverdiho tvorby čerpala dlouhá desetiletí.

¹⁰⁴ KAČIC, s. 68.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 74.

8 LITERATURA A DIVADLO

8.1 Literatura

Baroko vedle architektury, výtvarného umění nebo hudby projevovalo i v literatuře a dramatu. Barokní literatura se vyznačuje stálostí forem. V tomto směru není snadné mezi renesancí a barokem najít jasné rozlišující kritérium. Při přechodu k baroku více než nové formální schéma sledujeme v literatuře nové námětové inspirace.¹⁰⁶

Literatura zpracovávala především náboženská témata, nepřehlížela ovšem ani světské náměty. Charakteristickým rysem barokních textů je snaha o výrazný a také složitý jazykový projev. Autoři využívali novotvarů, slovních obrátů a hříček a pro dnešního čtenáře je barokní literatura ke čtení často obtížná. Stejně jako v dalších uměleckých projevech i v literatuře nalézáme řadu kontrastů (život a smrt, spása a zatracení, boží velikost a lidská bezvýznamnost). Barokními žánry zůstávají epos, duchovní lyrika, tragédie.¹⁰⁷

Nejnámějším představitelem italské barokní literatury je sorrentský rodák Torquato Tasso (1544–1595), autor známého eposu *Osvobozený Jeruzalém* vydaného roku 1581. Jedná se nábožensko hrdinský epos ve dvaceti zpěvech, jehož děj je založen na posledních událostech první křížové výpravy.¹⁰⁸ Tasso ale pln pochybností svých i ze strany kritiky nebyl se svým dílem spokojen, začal epos přepracovávat a po letech úsilí vydal *Dobytý Jeruzalém*, v němž vynechal řadu milostných epizod. Tato přepracovaná verze ovšem neměla takový úspěch a brzy upadla v zapomnění.¹⁰⁹ V *Rozpravách o umění básnickém* (1587) formuloval svoji „rétoriku“. Tasso si žádá námět historický, skutečný, třebaže vzdálený v čase, „aby nebránil svobodě evokující a domýšlející obraznosti“¹¹⁰. Dostává se k základnímu pojmu barokní epiky a dramatiky, jímž je mravní

¹⁰⁶ ČERNÝ, Václav, *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti 3*, Jinočany 2005, s. 129.

¹⁰⁷ ČERNÝ, *Soustavný přehled obecných dějin literatury*, s. 129.

¹⁰⁸ DE SANCTIS, Francesco, *Dějiny italské literatury*, Praha 1959, s. 404.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 386n.

¹¹⁰ ČERNÝ, *Soustavný přehled obecných dějin literatury*, s. 130.

energie, zasazená do boje o význam světa jak hrdinou eposu tak básníkem skrze hrdinu.

Významné postavení si v barokní době získala poezie. Jejím nejvýznamnějším představitelem básník Giambattista Marino (1569–1625), který pocházel z Neapole a výrazně ovlivnil poezii 17. století. Náměty čerpal z antické mytologie, jejichž tematikou byla převážně smyslná láska. Jeho dílo se vyznačuje jazykovou komplikovaností, mistrnou formální skladbou a objevují se zde prvky naturalismu.¹¹¹ Marino své milostné a lyrické verše shrnul ve třísvazkové sbírce *La Lira* (1602–1614), jeho hlavním dílem je mytologický epos *Adone* (1623), který vyšel v Paříži a byl věnovaný francouzskému králi Ludvíku XIII.¹¹²

8.2 Divadlo

Baroko je velmi úzce spjato s divadlem, je teatrální a dramatické.¹¹³ Divadlo tomuto uměleckému směru velmi vyhovovalo ve snaze působit na city okázalostí, různými efekty a nádherou. Proto barokní dramata příliš nevynikala hloubkou svých myšlenek, ale větší důraz byl kladen na vnější formu,¹¹⁴ a proto také došlo k zásadní proměně divadelního prostoru.

Drama barokního období se dělilo do tří žánrů – tragédie, pastýřské drama a *commedia dell'arte*. Velké oblibě se těšila *commedia dell'arte* („komedie na námět), jež byla druhem improvizovaného divadla v Itálii a která postupně ovlivnila herce i dramatiky dalších zemí. Tato improvizovaná představení byla založena na společném invenčním základu a na ustálených charakterech postav jako například Pantalone nebo Harlekýn. Jednotlivé typy vystupovaly v maskách či bez nich a v kostýmech, aby je divák ihned poznal. Veselohra *dell'arte* se těšila větší oblibě u lidových vrstev, oblíbenou kratochvílí u dvorů bylo pastýřské drama.¹¹⁵

¹¹¹ DE SANCTIS, s. 422.

¹¹² Tamtéž, s. 432.

¹¹³ ČERNÝ, Václav, *Barokní divadlo*, s. 211.

¹¹⁴ KŘIVSKÝ, KVAČEK, SKŘIVAN, s. 128.

¹¹⁵ DE SANCTIS, s. 411n.

Byla to Itálie, kde vznikl nový typ divadelní budovy, v níž bylo ostře oddělené jeviště od hlediště. Nebyla opomíjena ani hudební složka, v již nově postaveném divadle v Benátkách roku 1637 byl umístěn orchestr. Využívalo se perspektivně malovaných dekorací, světelných i zvukových efektů, nabízela se barevně i pohybově bohatá podívaná. Došlo ke značnému rozvoji divadelní architektury a scénografie. Poprvé se v divadelní historii staly dekorace jednou z nejdůležitějších divadelních složek.

Divák měl být oslněn nádhernou výpravou, jež v mnoha případech umožňovala uskutečňovat projekty barokních umělců a scénický návrh se tak stává samostatným uměleckým oborem. K nejproslulejším v tomto oboru v 17. a 18. století patřili členové boloňské rodiny Bibienů, a přestože rodina byla trvale usazena v Bologni, někteří členové působili u německých, rakouských a italských panovnických dvorů. Navrhovali scény pro operní představení nebo pro výstupy o svatbách, zásnubách či jiných oslavách.¹¹⁶ Scénické návrhy vytvářel i architekt Filippo Juvarra, autor staveb v severní Itálii a v Římě k tvůrcům složitých a okázalých scénických návrhů patřil sám Bernini. *„Divadlo vytváří všestranné umění, jehož komplexnosti se výtvarné obory nemohou rovnat, neboť tu vystupují skutečné postavy – herci a uplatňuje se řeč vedle kostýmů a scénérie.“*¹¹⁷

¹¹⁶ KITSON, s. 37.

¹¹⁷ Tamtéž.

9 ZÁVĚR

Barokní umění zrodilo v Itálii, kde se koncem 16. století začal projevovat odklon od klasických ideálů renesance a plně se rozvinulo v 17. století. Baroko ovlivnilo kulturu 17. a 18. století celého evropského kontinentu. Čistě barokní umění se silněji uplatnilo v katolických zemích, kde církvi sloužilo jako nástroj k šíření víry a působení na věřící, ovšem i zde se projevovaly rozdíly.

Baroko nezasáhlo pouze oblast architektury a výtvarného umění, ale jeho vliv je možné sledovat i v hudbě, literatuře nebo dramatu. Barokem bylo poznamenáno umění ve všech oblastech a stalo se tak zřejmě posledním proudem v dějinách výtvarné kultury, který společnými znaky zasáhl většinu evropských zemí a veškerou uměleckou tvorbu sjednotil do slohové jednoty.

Mnozí umělci evropských zemí přicházeli do Říma, aby studovali díla starých mistrů nebo i současných, od nichž přejímaly barokní techniky a jejichž vliv se tak šířil za hranice Itálie. Itálie působila na evropské země svými učiteli, básníky, malíři, architekty, kapelníky, hudebníky a herci. Brzy se barokní umění rozšířilo v oblastech za Alpami. Baroko se uchýtilo ve Španělsku, Německu, jižním Nizozemí, ale i střední Evropě. Projevy barokního slohu nalzáme i ve Francii nebo Anglii, kde se více prosadil klasicizující směr baroka.

10 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- BLAŽÍČEK, Oldřich, *Gianlorenzo Bernini*, Praha 1964.
- BLAŽÍČEK, Oldřich, *Michelangelo*, Praha 1975.
- BUKER, Alden, *The Baroque S-T-O-R-M: A Study in the Limits of the Culture-Epoch Theory*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1964, vol. 22, no. 3, s. 303–313.
- CROCE, Benedetto, *Barok: Tři essaye*, Praha 1927.
- ČERNUŠÁK, Gracián, *Dějiny evropské hudby*, Praha 1964.
- ČERNÝ, Václav, *Barokoní divadlo v Evropě*, Příbram 2009.
- ČERNÝ, Václav, *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti 3*, Jinočany 2005.
- DE SANCTIS, Francesco, *Dějiny italské literatury*, Praha 1959.
- DVOŘÁK, Max, *Italské umění od renesance k baroku*, Praha 1946.
- FRIEDRICH, C. J., *The age of the baroque*, New York 1948.
- GOMBRICH, E. H., *Příběh umění*, Praha 1997.
- HEROUT, Jaroslav, *Staletí kolem nás*, Praha 1981.
- HUYGHE, René (vyd.), *Umění renesance a baroku*, Praha 1970.
- KAČIC, Ladislav, *Dějiny hudby III. Baroko*, Praha 2009.
- KITSON, Michael, *Barok a rokoko*, Praha 1972.
- KŘIVSKÝ, P., KVAČEK, R., SKŘIVAN, A., *Věk starý a nový: Dějiny kultury a život Evropy v 17. a 18. století*, Praha 1987.
- MOSER, Walter, *The Concept of Baroque*. In: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2008, vol. 33, no. 1, s. 11–37.
- NESEJT, František, *Umění evropského baroka*, Hradec Králové, 1998.
- NEUMAN, Robert, *Baroque and Rococo Art and Architecture*, London 2012.
- PIJOÁN, José, *Dějiny umění 7*, Praha 1999.
- PROCACCI, Guliano, *Dějiny Itálie*, Praha 1997.
- STAŇKOVÁ, Jaroslava, *Tisíciletý vývoj architektury*, Praha 1989.
- SYPPER, Wylie, *Od renesance k baroku*, Praha 1971.

TOMAN, Rolf (ed.), *Baroko. Theatrum mundi*, Praha 2013.

TROJAN, Jan, *Dějiny opery*, Praha, Litomyšl 2001.

TROJAN, Jan, *Stručné dějiny opery z hudebně dramaturgického hlediska. 1, Baroko - klasicismus - romantismus (17.-19. století)*, Praha 1990.

VLČEK, Pavel, *Dějiny architektury renesance a baroka*, Praha 2006.

WITTKOWER, Rudolf, *Art and architecture in Italy: 1600 to 1750*, Middlesex 1973.

11 RESUMÉ

This bachelor thesis presents the beginnings of the Baroque era in Italy and its expressions in various artistic fields and the major personalities of the Italian early Baroque.

The Baroque art, born in Italy, later appeared throughout the rest of Europe and affected the culture of seventeenth and eighteenth century. This genre was primarily associated with religious tension between Roman Catholicism and Protestantism. The Catholic Church in response to the Protestant Reformation started the Counter-Reformation. As a part of this program the Catholic Church used representational art to draw the masses to the church.

This style is characterized by the movement, energy, dramatic lighting of figures against a darkened background. Baroque art is the last style which affected all fields of art and we can see that influence even in music, literature or drama.

12 PŘÍLOHY



Příloha č. 1, Jezuitský kostel Il Gesù v Římě, Giacomo Barozzi da Vignola,
zdroj: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Il_Gesu.jpg.

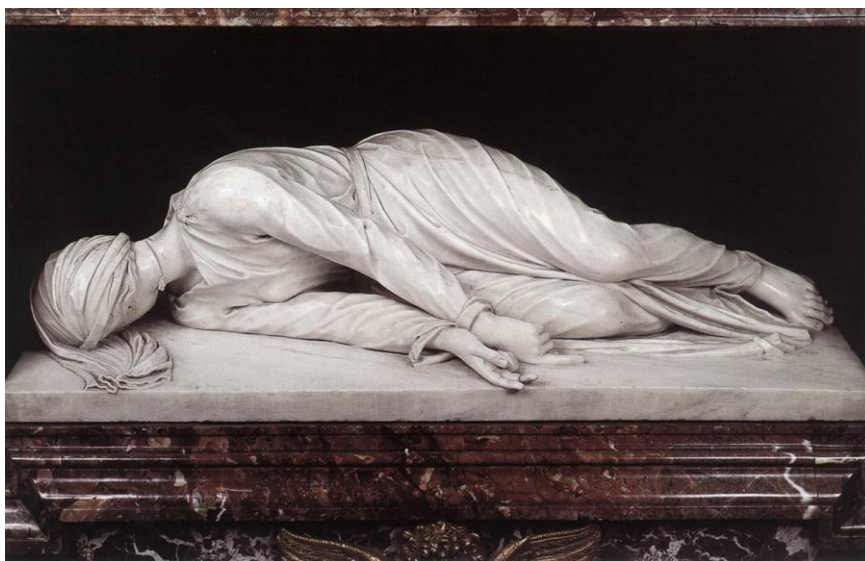


Příloha č. 2, Chrám sv. Petra v Římě,
zdroj: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Petersdom_von_Engelsburg_gesehen.jpg.



Příloha č. 3, Palazzo Barberini, Carlo Maderno,

zdroj: <http://www.storiaeconservazione.unirc.it/Docenti/Martino/CEGA/immagini/18/>.



Příloha č. 4, Socha sv. Cecílie, Stefano Maderno,

zdroj: TOMAN, Rolf (ed.), *Baroko. Theatrum mundi*, Praha 2013, s. 70.



Příloha č. 5, Sousoší Aeneas, Anchises a Ascanius prchající z Tróje, G. L. Bernini,

zdroj: <http://www.backtoclassics.com/gallery/gianlorenzobernini/aeneasanchisesandascanius2/>.



Příloha č. 6, Socha Davida, G. L. Bernini,

zdroj: <http://www.dpdsb.org/IONAS/Guidance+Courses/Courses/Gr+11+Art+History+Baroque.htm>.



Příloha č. 7, Freska Triumf Bakcha a Ariadny ve Farneském paláci, Annibale Carracci,

zdroj: http://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Triumph_of_Bacchus_and_Ariadne_-_Annibale_Carracci_-_1597_-_Farnese_Gallery,_Rome.jpg.



Příloha č. 8, Obrácení sv. Pavla, Caravaggio,

zdroj: TOMAN, Rolf (ed.), *Baroko. Theatrum mundi*, Praha 2013, s. 68.



Příloha č. 9, Mučení sv. Matouše, Caravaggio,

zdroj: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Michelangelo_Caravaggio_047.jpg.