

Girolamo Frescobaldi

(1583 – 1643)

(1615)

Girolamo Frescobaldi sa narodil 12. 11. 1583 vo Ferrare. Študoval u L. Luzzaschiho, organistu a kapelníka kostola i dvora Alfonsa II. d'Este vo Ferrare. Roku 1604 odišiel do Ríma, kde pôsobil ako spevák a organista (Congregazione e Accademia di S. Cecilia, Kostol S. Maria in Trastevere). Po ceste do Flámska zvíťazil v konkurze na miesto organistu v Cappella Giulia pri Bazilike sv. Petra v Ríme a tento post zastával (s krátkymi prestávkami) až do svojej smrti 1. 3. 1643. Ohlas jeho hry i tvorby mu priniesol celý rad významných žiakov (J. J. Froberger, B. Grassi, M. A. Rossi, B. Roncaglia).

Frescobaldiho tvorba sa sústreďovala predovšetkým na klávesové nástroje, pre ktoré napísal množstvo diel sústredených do viacerých tlačí — *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo. Libro primo*. Rím 1615, ²/1615, ³/1616 (ako *Il primo libro d'intavolatura di toccate di cimbalo et organo, partite sopra l'arie di Romanesca, Ruggiero, Monica, follie e correnti*), ⁴/1628, ⁵/1637 (ako *Toccate d'intavolatura di cimbalo et organo, partite diverse arie e corrente, balletti, ciaccone, passachagli*); *Recercari, et canzoni franzese*. Rím 1615, ²/1618, ³/1626; *Il primo libro di capricci*. Benátky 1624; *Il primo libro di capricci, canzon francese, e ricercari fatti sopra diversi soggetti, et arie in partitura*. Benátky 1626, ²/1628, ³/1642 (ricercari a canzony z tlače 1615, capricciá z 1624); *Il secondo libro di toccate, canzone, versi d'hinni, Magnificat, gagliarde, correnti, et altre partite*. Rím 1627, ²/1637; *Fiori musicali di diverse compositioni*. Benátky 1635; *Canzoni alla francese*. Benátky 1645. Popri tvorbe pre klávesové nástroje sa venoval aj inštrumentálnej ansámbovej hudbe (*Il primo libro delle fantasie*. Miláno 1608; *In partitura il primo libro delle canzoni*. Rím 1628) a vokálnej tvorbe (madrigaly, motetá, árie).

Uvádzaný úvodný text pochádza z rozšíreného vydania prvej zbierky toccat a partít (Rím 1615) a spolu s dielom Girolama Diruta *Il Transilvano* (1593, 1609) predstavuje najvýznamnejší dokument o dobových požiadavkách na interpretáciu klávesovej hudby.

* * *

Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo. Libro primo. Rím 1615.

Čitateľovi

(Al Lettore)¹

Pretože dobre viem, ako veľmi sa cení spôsob hry so spevnými afektmi (*la maniera di sonare con affetti cantabili*)² a s rozmanitosťou úsekov (*con diversità di passi*), zdalo sa mi správne prejaviť svoj záujem a svoju účasť prostredníctvom týchto skromných prác, ktoré tu zadávam do tlače s pripojenými nasledujúcimi radami (*avvertimenti*). Chcel by som však predsa len uistiť, že sa skláňam pred inými s najväčším rešpektom k ich kvalitám. Kiež by sa *affetto*, ktoré tu predstavujem, páčilo snaživému a láskavému čitateľovi.

I. Tento spôsob hry (*modo di sonare*) neznesie pravidelné taktovanie (*soggetto à battuta*). Podobne aj v súčasných madrigaloch (*Madrigali moderni*) sa ťažkosť uľahčuje tým, že *battuta* sa berie raz pomaly, raz rýchlo (*hor languida, hor veloce*) alebo sa dokonca zastaví — podľa citov alebo zmyslu slov skladby (*in aria secondo i loro affetti, o senso parole*).

2. Pri toccatach som nezohľadňoval len bohatstvo rôznych úsekov a citov (*copiose di passi diversi et di affetti*), ale aj to, aby sa jednotlivé úseky mohli hrať oddelene (*di essi passi sonar separato*), takže hráč (*il sonatore*) môže skončiť podľa svojho vkusu (*gusto*) a nemusí skončiť všetky (*senza obbligo di finirle tutte*).

3. Začiatky toccat (*li cominciamenti delle toccate*) sa musia hrať pomaly (*adagio*)³ a *arpeggiando*; pri ligatúrach a disonanciách (*nelle ligature, o durezza*)⁴ — podobne ako v strede skladby (*nel mezzo del opera*) — treba tóny akordu udrieť spolu (*batteranno insieme*). A aby nástroj neostal opustený (*per non lasciarvoto l'istromento*), rozozvučujúce údery možno ľubovoľne opakovať (*il qual battimento ripiglierassi a beneplacito di chi suona*).

4. Pri trilkoch (*trilli*), ako aj pri pasážach používajúcich skoky a kroky (*passaggi di salto o di grado*) treba zdržať (*fermare*) posledný tón, aj keď je ním osmina alebo šestnásťtina (*croma o biscroma*), alebo nota odlišná od nasledujúcej noty. Tým sa vyhnete vzájomnému spleteniu pasáží (*schiverà il confonder l'un passaggio con l'altro*).

5. Kadencie (*le cadenze*) — aj keď sú napísané v malých hodnotách (*scritte veloce*) — treba veľmi zdržať (*sostenerle assai*); a keď sa blíži záver pasáže alebo kadencie (*il concluder de passaggi o cadenze*), treba nasadiť ešte pomalšie tempo (*sostenendo il tempo più adagio*). Oddelenie alebo uzavretie úsekov (*il separare e concluder de passi*) [nastáva] tam, kde majú obe ruky zároveň konsonanciu v polovej hodnote (*la consonanza insieme d'ambidue le mani scritta di minime*).

6. Ak sa v pravej alebo ľavej ruke vyskytne *trillo* a druhá ruka hrá zároveň pasáž (*passaggiera*), nemožno deliť *nota per nota*, ale len dbať o to, aby *trillo* bolo rýchle (*veloce*), kým pasáž (*passaggio*) má byť menej rýchla (*men velocemente*) a *affetuoso*; inak vznikne zmätok (*altrimente farebbe confusione*).

7. Ak sa vyskytne úsek s osminami a šestnástinami zároveň v oboch rukách (*passo di crome e semicrome insieme a tutte due le mani*), nemožno ich hrať príliš rýchlo (*non troppo veloce*); pritom ruka hrajúca šestnástiny ich má hrať trochu bodkovane (*alquanto puntate*), no bodku nemá prvý tón, ale druhý, a tak treba hrať všetko — prvý bez bodky, druhý s bodkou.

8. Pred hraním dvojitych [dvojhlasných] pasáží v šestnástinách oboma rukami (*passi doppi con amendue le mani di semicrome*) sa treba pozastaviť na predchádzajúcej note (*fermar alla nota precedente*), aj keď je to čierna nota (*nera*) [krátky tón]; potom zahrajte rozhodne pasáž (*poi risolutamente si farà il passaggio*), čím lepšie ukážete obratnosť rúk (*per tanto più fare apparire l'agilità della mano*).

9. Tam, kde sa v partitách (*Partite*) vyskytujú *passaggi et affetti*, bude správne nasadiť pomalšie tempo (*il tempo largo*). To isté možno pozorovať aj pri toccatach. Ak tu nie sú nijaké pasáže (*non passaggiate*), možno ich hrať v trochu veselšom tempe (*alquanto allegre di battuta*). Voľba správneho tempa (*il giudar il tempo*) závisí od dobrého vkusu a jemného úsudku hráča (*buon gusto e fino giuditio del sonatore*). V nich spočíva duch a dokonalosť tohto spôsobu a štýlu hry (*lo spirito e la perfezione di questa maniera e stile di sonare*). *Passachagli* možno hrať oddelene (*separatamente sonare*), podľa ľubovôle (*conforme à chi più piacerà*); tempo jednotlivých variácií (*parte*) však musí byť vyrovnané (*con a giustare il tempo dell'una e altra parte*) tak ako v *ciacconách* (*Ciaccone*).

[VG]

POZNÁMKY

¹ Preklad textu sa opiera o originálne znenie uverejnené v práci Jona Laukvika *Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis. Eine Einführung in die „alte Spielweise“ anhand ausgewählter Orgelwerke des 16. bis 18. Jahrhunderts*. Bärenreiter. Kassel 1990, s. 114; ako aj o jeho preklady (tamtiež, s. 114-115; PIDOUX, P.: *Girolamo Frescobaldi: Orgel- und Klavierwerke*. III. zv. Kassel 1961; DOLMETSCH, A.: *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha 1958, s. 12-13; APEL, W.: *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*. Bärenreiter. Kassel 1967, s. 447-448).

² Sémantický obsah Frescobaldiho pojmu *affetti cantabili* nie je jednoznačne dešifrovaný. Pohnutie citov poslucháča ako persúazny cieľ umenia rétoriky vyžadovalo ekvivalentné citové hnutie rečníka a ťažiskom rétorickej hudby prebiehajúcej v 16. storočí bolo vyhľadávanie hudobných prostriedkov schopných dosiahnuť podobný persúazny účinok. Postulát afektívnej persúazie postupne prenikol z vokálnej hudby aj na pôdu inštrumentálnej hudby. Ak Marc' Antonio Negri roku 1611 tituloval svoju vokálno-inštrumentálnu tlač *Affetti amorosi*, tak Biagio Marini titulom *Affetti musicali* označil roku 1617 svoj op.1, obsahujúci už výlučne inštrumentálnu hudbu. *Affetto cantabile* pritom mohlo označovať zámer afektívnej persúazie, no mohlo označovať aj jeho kompozičné (využitie disonancií, nesystématické melodických a harmonických postupov, zmeny rýchlosti hudobného priebehu) i interpretačné determinanty (uvolnenie rytmu, voľná expresívna modulácia hudobného priebehu). Sám B. Marini použil pojem *affetti* ako interpretačný pokyn päťkrát (op. 2 — 1618, op. 8 — 1629, op. 22 — 1655). Pojem *affetti* sa vyskytuje v tlači Giuseppeho Scaraniho *Sonate concertate a due, e tre voci* (Benátky 1630), pričom Scarani tu jednotlivé tempovo a štruktúrne odlišené fázy svojich sonát označil pojmami *adasio*, *largo*, *allegro*; pojem *affetto* sa tu vyskytuje v rámci úsekov *adasio* pri *soggetti* obsahujúcich nedošikálne tóny (es^2 , fis^1 , d^2 , a^1 , g^1 ; b^2 , cis^2 , a^2 ; g^2 , b^2 , e^2 , f^2 , cis^2 , d^2 a pod.). U Frescobaldiho sa označenie *affetto* ako interpretačný pojem nevyskytuje.

³ Pojem *adagio*, ktorý má podľa Frescobaldiho charakterizovať hru úvodov toccat, sám Frescobaldi použil až roku 1634 pri novom vydaní svojej zbierky *Primo libro delle canzoni* z roku 1628, pričom ním označuje predovšetkým záverečné kadenčné postupy. Dario Castello vo svojich dvoch knihách *Sonate concertate in Stil moderno* (1621, 1627) použil prvýkrát pojmy *adasio*, *alegra*, *alegro*, *presto* v rámci partov, pričom úseky nesúce označenie *adasio* tu charakterizuje krátky časový rozsah a harmonicky otvorený záver, čo umožňuje chápať ich ako exordia hudobného diskurzu i ako jeden pól opozície *adagio* : *allegro*. Podobná diferenciácia sa v talianskej súborovej hre ujala (T. Merula, 1639 — *adagio*, *largo* : *allegro*, *presto*; M. Cazzati, 1642 — *grave*, *largo* : *vivace*, *presto*, *allegro*; M. Neri, 1644 — *adasio*, *largo* : *presto*; Nicolaus a Kempis, 1644 — *piano* : *presto*; B. Marini — *dolcemente* : *allegro*; G. Legrenzi, 1655 — *adaggio*, *largo* : *allegro*, *presto*) a vyústila do základnej tektonicko-štruktúrnej opozície sonaty da chiesa a *concerta grossa*.

⁴ P. Bembo v *Prose delle volgar lingua* (1525) sformuloval opozíciu vznešeného a príjemného umenia v dvoch syntetických kategóriách *gravità* a *piacevolezza*, pričom nadviazal na opozíciu štýlových kvalít *kalon* a *hédoné* Dionýzia z Halikarnasu. B. Castiglione, Bembov urbínsky spútnik, vo svojej *Kníhe o dvoranovi* rozlíšil analogickú prednesovo interpretačnú opozíciu pojmov nedbanlivosť, pôvabnosť : kľčovitosť, tuhosť (*sprezzatura*, *grazia* : *durezza* ed *affettazione*). Táto „realizačná“ opozícia sa udomácnila aj v teórii výtvarného umenia cinquecenta (Giorgio Vasari: *Le vite*, Florencia 1550; Lodovico Dolce: *Dialogo della pittura*, Benátky 1557). Kým v hudbe sa pojmy *sprezzatura* a *grazia* stali ťažiskom snáh tvorcov florentskej cameraty, formulujú ideál vokálneho prejavu slovami G. de' Bardiho či G. Cacciniho (pozri SZWEYKOWSKI, Z. M.: *Sprezzatura a grazia* — *klúč k estetike vokálnej lyriky raného baroka*. *Slovenská hudba* 1992/1, s. 71-82), smerujúci k persúaznej kvalite spôsobovania potešenia (*delectare*), pojmy *durezza* ed *affettazione*, smerujúce k napĺňaniu persúaznej funkcie citového hnutia (*muovere*) našli svoje hudobné ekvivalenty v chromatickej monodickej textúre a vo viachlasných textúrach nazývaných *durezza* e *ligature* (v Španielsku *falsas*), ktoré využívali nedošikálne postupy hlasov a prietahovú techniku disonantných zádrží. Po Ercole Pasquinim, Ascaniovi Mayonem, Giovannim Mariom Trabacim ich písal aj Frescobaldi (*Capriccio di durezza*, *Capriccio cromatico di ligature al contrario* — 1624, *Toccata per l'Elevazione* — 1635). Spomínaná textúra ostala počas celého baroka hlavným persúazným prostriedkom vznešeného štýlu.