

Dobře je vyjádřen i satirický tón následující árie (č. 21), v níž Hajdalák pyšně oznamuje, že jeho syn bude za zásluhy svého otce jmenován radou. Zpěv je doprovázen pouze basem. Zdůrazněno je slovo »*dichiarato*« (»prohlášen, jmenován«) – poprvé krátkou koloraturou, podruhé melodickým vzestupem, přičemž v češtině je na tomto místě výraz »radou«, text tedy opět vyznívá dobře v obou jazycích.

Příklad 102:

(Allegro)

Aid

di-chia - ra - - - - - to con-si - glier, di-chia - ra - - - - - to con-si - glier

Bc

4.2.6. Vztah hudby a slova

4.2.6.1. Deklamace

Ve svých dílech měl Míča často problémy se správnou deklamací zhudebňovaných textů. Právě na ni byl ovšem kladen značný důraz v dobových teoretických spisech. Johann Joachim Quantz píše:

»Při posuzování opery je třeba dále dávat pozor, [...] dbá-li [skladatel] řádně na délku slabik, jak to vyžaduje poezie a výslovnost, nebo si počínal libovolně, jak to činili mnozí, a zaměnil občas dlouhé slabiky za krátké a krátké za dlouhé, a tím nejen slova zkomolil, ale dal jim dokonce jiný význam. Tyto chyby shledáváme často u takových lidí, od nichž bychom je očekávali nejméně. Dochází k nim buď z nedbalosti, nebo proto, že skladatele nenapadla ve spěchu hned melodie příhodnější a slovům více odpovídající, nebo i proto, že neovládal řeč.«⁹⁹⁵

Potíže s deklamací měl Míča zejména v italštině. Z pramenů plyne, že se nikdy ne naučil dobře italsky – patřil tedy mezi ty skladatele, o nichž se zmiňuje Quantz. Ještě 15. dubna 1738 psal hrabě Questenberg v rámci různých pokynů jaroměřickému správci Widmannovi:

»Schválně jsem to přeložil do němčiny, aby komorník rozuměl, co komponuje.«⁹⁹⁶

Míčovu neznalost italštiny dokumentuje také autograf jeho serenaty *Bellezza e Decoro*, kde jsou v textu zapsané v partituře leckdy zkomoleniny italských slov (např. text »*nel cieco orror*« píše jako »*nel cie Corror*« apod.). Jeho značné těžkosti se zhudebňováním italských textů budou dokumentovány alespoň několika případy.

V Silvandrově árii (č. 2) ze serenaty *Nel giorno natalizio* je slovo »*dispergono*«, v němž připadá přízvuk na slabiku *-per-*, zkomponováno chybně s melismatem – rytmi-zovaným na lombardský způsob – na slabiku *-go-*.

⁹⁹⁵ QUANTZ 1752 (1990) (← pozn. 865), s. 207.

⁹⁹⁶ »*Ich habe es zufleiss verteutschet, damit der Cammerdiener verstehe, was er componire.*« Dopis je odeslán ze slavkovského zámku, který patřil hraběti Kounicovi, otci jeho nastávající choť Marie Antonie. MZA, fond G 436, kart. 767, i. č. 6187, fol. 284^v.

Příklad 103:

(Allegro)

Silv

45

si dis-per - go - - - no - qua - è - la

Původně je v Míčově autografu na tomto místě na nepřizvučnou slabiku *-go-* napsána dokonce šestitaktová koloratura, která je přeškrtnána:

l'anno si dis pergo no qua e la

si dis per

no qua e la

70. František Antonín Míča: *Nel giorno natalizio*, autograf, šestitaktová přeškrtnutá koloratura na nepřizvučnou slabiku *-go-*

Recitativ Bellezzy předcházející její árii (č. 3) ze serenaty *Bellezza e Decoro* dokumentuje Míčovy problémy s deklamací (zejména ve verši »*Ne' begli occhi d'Antonia / Che dell'eterno sol [...]*«) a někdy i s harmonickým průběhem, který je poněkud statický. Tyto kompoziční nesnáze se s různou intenzitou objevují v jeho dalších recitativech. Uvedený úsek je v dané podobě takřka nezpívatelný, takže vzbuzuje domněnku, zda se snad dokonce nemohlo jednat o převzetí recitativu jiného skladatele. Je ovšem spíše možné, že Míča v autografu text podložil pouze zběžně a recitativ byl při provedení upraven, takže byl interpretován jinak.

Příklad 104:

Bel
Fis - si o - gnu - no lo - sguar - do ne' be - gli oc - chi d'An - to - nia che

Be

3
del' e - ter - no Sol so - no scin - til - le. El - la ne' lu - mi suo - i ha un ma - gna - ni - mo ar -

3
do - re che tras - for - mar sà gli Uo - mi - ni in E - ro - i.

6
do - re che tras - for - mar sà gli Uo - mi - ni in E - ro - i.

6
do - re che tras - for - mar sà gli Uo - mi - ni in E - ro - i.

Pokusme se ukázat, jak by měl recitativ z předchozího příkladu vypadat, pokud by byl zapsán deklamačně správně. Bude přitom použito totožného hudebního materiálu.⁹⁹⁷

Příklad 105:

Bel
Fis - si o - gnu - no lo sguar - do ne' be - gl'oc - chi d'An - to - nia

Be

3
che dell' e - ter - no Sol so - no scin - til - le. El - la ne' lu - mi suo - i ha un ma - gna - ni - mo ar -

3
do - re che tras - for - mar sà gli Uo - mi - ni in E - ro - i.

6
do - re che tras - for - mar sà gli Uo - mi - ni in E - ro - i.

6
do - re che tras - for - mar sà gli Uo - mi - ni in E - ro - i.

⁹⁹⁷ Srdečně děkuji Ondřeji Mackovi za poskytnutí konzultace ohledně italské metriky a za vytvoření ukázky správné deklamace v tomto recitativu.

V recitativu třetí Sirény před její árií (č. 15) v *Operosa terni colossi moles* je vidět, že s latinou pracoval Míča lépe, správná deklamace je vyjádřena adekvátním, členitým rytmickým průběhem. Chybně je zde vystižen přízvuk pouze ve spojení »*hanc gemmam*«.

Příklad 106:

Sir III

Est cor ma-re ple-num mar-ga-rit-tis, has qui pis-ca-ri pos-cit luc-ra-ri, hu-ic

Bc

mer-gi au-de-at? No-lit mon-stris ter-re-ri ma-ri-nis, gem-mis be-a-ri, ut con-so-

la-ri tra-pe-si-ta gau-de-at. Hanc gem-mam et u-ni-o-nem vo-to-rum

com-mu-ni-o-nem ho-di-e de-fe-ram, ut tan-quam gem-ma hoc il-lus-tre

ste-mma si-ne oc-ca-su vel si-nis-tro ca-su flo-re-at.

Problémy s deklamací se objevují i v áriích. Nesprávně je například zhudebněn text »*viva Antonia*« v závěrečném duetu ze serenaty *Bellezza e Decoro*. Poslední slabiky těchto slov jsou chybně zkomponovány na těžkou dobu (viz Příklad 107 na následující straně).

Obtíže se správným vystižením přízvuků měl Míča ostatně i ve svém rodném jazyce, tedy v češtině. Přitom je nutno vzít v úvahu pouze část *Čtyři živlové* ze serenaty *Der glorreiche Nahmen Adami*, jež byla jako jediná z jeho dochované tvorby komponována přímo na český text. Problémy jsou zde ovšem dány nejen kompoziční neobratností, ale zejména vysokým stupněm obtížnosti zhudebnění českého jazyka a jeho tehdejší

Příklad 107:

27

Bel
giu - li - va, vi - va, An - to - ni - a, vi - va, vi - va An - to - ni - a, vi - va,

Dec
giu - li - va, vi - va, An - to - ni - a, vi - va, An - to - ni - a, vi - va,

neustáleností. Zdařilost Míčovy práce s českými verši nelze posuzovat podle současných měřítek, neboť s vystižením slovních přízvuků na těžkou dobu měl problémy ještě Bedřich Smetana v raných operách zkomponovaných na Sabinova libreta.

Zatímco v áriích se Míčovi dodržování deklamačních principů češtiny spíše dařilo, v recitativech tento úkol zvládal hůře. Zde pro něj ovšem byly podmínky ještě obtížnější, protože z hudebního hlediska odpovídal typ recitativů ve vážné opeře primárně spádu italštiny, zatímco »český« recitativ v té době neexistoval. Míčovi *Čtyři živlové* jsou tak historicky prvním pokusem o operní recitativ v českém jazyce. Jako jeden příklad za všechny budiž uveden recitativ Ohně předcházející závěrečnému sboru serenaty *Der glorreiche Nahmen Adami*. V něm má řada slov přízvuk na druhé slabice, což lze dnes vnímat jako značně kostrbaté. Z metrického hlediska jsou zvláštní především pomlky, které se nacházejí na nelogických místech (zvláště mezi slovy »ničem jinším«, »naše hlasy«, »s planetami nebeskými«, ale i na dalších místech). Charakter recitativu celkově odpovídá spíše italské metrice.

Příklad 108:

Oheň
Juž na ni-čem jin-ším ne-po-zůs-tá-vá, než-li a-bys-me na-še hla-sy v ty-to ča-sy s pla-ne-

Bc

4
ta - mi ne - bes - ký - mi spo - ji - lí a tak to jmé - no chvá - li - lí všich - ní spo - leč - ně, kte - ré

7
se - tr - va - ti má ny - ní i věč - ně.

Lze konstatovat, že Míčovi se nejlépe dařilo zhudebňování německých textů, a to jak v serenatě *Der glorreiche Nahmen Adami*, tak v sepolkru *Abgesungene Betrachtungen*, o němž bude pojednáno v samostatné kapitole.

V řadě předchozích ukázek bylo možno sledovat Míčovy deklamační nesnáze, a to zejména v italských recitativích vyskytujících se v jeho serenátách. Proto je dosti zářející, že recitativy v opeře *L'origine di Jaromeriz* – ačkoliv jsou většinou nepoměrně delší než v serenátách – jsou deklamačně zcela správné. I po stránce ryze hudební (kadencování apod.) jsou tyto recitativy prosty chyb. Dokumentuje to například celý úvodní recitativ Drahomíry a Gualtera ze třetí scény prvního dějství opery, který je zde uveden celý.

Příklad 109:

Drao:

A vis-ta del fra-tel do-len-te op-pres-so for-se il fu-ror s'ec-ci-te-rà d'Ed-

Gual:

vi-ge. Ah! che gli in-sul-ti al fin so-no di ris-chio. L'av-ver-si-tà del

l'a-to non mi fà an-cor te-mer: la mia spe-ran-za nei gran sen-si d'Ed-vi-ge

Drao:

tro-va per non lan-guir vi-va co-stan-za. Tal-vol-ta an-che un gran

Gual:

cor scor-da il suo fas-to. Non ti fin-ger spa-ven-ti, due fe-ro-ci ni-mi-ci spes-so tra

15
8
lor strin-gon-si in a-mi - sta-de. Ve-drai gli o-dii cal - ma-ti e an-cor ve-drai can-

15

18
8
gia-to il fál - so bos - co in No-bi - le cit-tà: tan - to si de - ve all' a-

18

21
8
me - na va - ghez - za di ques-te ca - re e flo - ri-de cam - pa - gne. e in o - nor di quel

21

24
8
col-po che a ques-to an-ti - co e smi-su - ra - to cer-vo die-de pron - to la mor-te, eh'ei più

24

27
8
vol - te scher - nir sep-pe pro - ter-vo.

27

Lze se domnívat – ačkoli se pro to dosud nepodařilo najít žádné doklady –, že Míča recitativy k této své jediné dochované opeře nemohl zkomponovat.

Ke zhudebnění italských recitativů totiž nestačí pouhé zvládnutí základů italského jazyka a rozpoznání správných přízvuků jednotlivých slov. Zásadní je znalost pravidel italské metriky a rozložení tzv. metrických akcentů ve verši. To je pak rozhodující jak pro melodický a rytmický průběh melodického hlasu v recitativu, tak i pro jeho harmonizaci, jež je dána utvářením basového doprovodu. Například o umístění disonancí nebo kadencí nerozhoduje pouze význam jednotlivých slov, nýbrž jejich postavení ve verši. Podle Míčových recitativů v jeho serenátách je zřejmé, že toto umění neovládal.

Proto je možno usuzovat, že recitativy v opeře *L'origine di Jaromeriz* jsou s největší pravděpodobností dílem nějakého jiného skladatele. S touto hypotézou by mohl souviset také způsob zápisu kadencí. Míča tyto noty v závěru recitativů zapisoval zpravidla ve čtvrtových hodnotách, podobně jako to činili například neapolští komponisté. V ope-

ře jsou však kadence zapisovány takřka výhradně v půlových notách, což je typické pro skladatele působící ve Vídni, například pro Antonia Caldaru. Také z tohoto důvodu by bylo možné, že recitativy k Míčově opeře pocházejí z pera některého vídeňského autora. Snad budou jednou objeveny prameny, které tento problém pomohou blíže osvětlit. Jako jeden z možných autorů by mohl připadat v úvahu Ignazio Maria Conti, jenž byl ve třicátých letech s hrabětem Questenbergem v častém kontaktu. Není bez zajímavosti, že právě v roce vzniku opery *L'origine di Jaromeriz*, tedy v r. 1730, se Ignazio Conti stal aktérem skandálu, když fyzicky napadl duchovního Steffana Bertoniho. Byl dokonce zatčen a od června 1730 do ledna 1731 vězněn, a to na Špilberku v Brně.⁹⁹⁸

4.2.6.2. Hudební symbolika

Hudební symbolika měla – zejména v hudbě 17. a první poloviny 18. století – pro kompoziční tvorbu nezastupitelný význam. Rozvíjela se mj. také díky konceptům estetické nápodoby, jejíž principy se v té době těšily značné oblibě.⁹⁹⁹ Měla podpořit afekty obsažené v hudebních dílech, které René Descartes nazývá vášněmi (»*passions*«). Cílem skladatelů bylo vyvolat v posluchačích co nejpřesvědčivěji příslušné afekty, tedy duševní stavy či hnutí mysli. Jako základní afekty Descartes uvádí údiv, lásku, nenávist, touhu, radost a smutek; současně k nim však hned přidává další nuance.¹⁰⁰⁰ Později pak tuto problematiku podrobně rozpracovává Johann Mattheson ve své knize *Der vollkommene Capellmeister*. V oblasti vokálně-instrumentální tvorby měla pak hudba co nejvýstižněji vyjadřovat smysl textu a umocnit tak afekt kompozice.

Na řadě příkladů nyní ukážeme, že ze sémantického hlediska se Míča snažil dané texty zhudebnovat co nejadekvátněji a mnohokrát se mu to také podařilo. Bylo zřejmě nutno pro něj vždy obstarat překlad díla, přinejmenším jednalo-li se o italštinu. Pokud jde o operu *L'origine di Jaromeriz*, měl zřejmě v češtině k dispozici nejen Dubraviův básnický překlad, který je vepsaný v partituře, ale i co nejpřesnější, doslovný překlad, neboť – jak již bylo konstatováno – při zhudebnění primárně pracoval s textem italským a v době, kdy operu komponoval, nebyl Dubraviův překlad ještě hotov.

Nejprve budou uvedeny příklady z široké oblasti akustické symboliky. Jejím obsahem jsou především tzv. alegorické figury založené na optickém (obrazovém) zobrazení určitého abstraktního pojmu.¹⁰⁰¹ Vztah hudby a textu je dobře vystižen v árii Famy (č. 1) ze serenaty *Der glorreiche Nahmen Adami*. Jejímu incipitu »*Auf, Ihr Planeten, auf*« (»Vzhůru, Planety, vzhůru«) předchází v ritornelu vzestupné běhy smyčců v instrumentální předehře a navozují tak afekt této árie (viz Příklad 110 na následující straně).

Tento aktivní pohyb se objevuje v celém jejím dalším průběhu, a to v podobě rychlých vzestupných i sestupných pasáží většinou zahrnujících celou oktávu. Jedná se o hudebně rétorickou figuru nazývanou *tirata*. Tato figura představuje rychlý stupnicový běh, vzestupný nebo sestupný, přesahující rozsah sexty, někdy i oktávy (viz Příklad 111).

⁹⁹⁸ WILLIAMS 2001 (← pozn. 121), s. 342-343.

⁹⁹⁹ O tom blíže SÝKORA, Pavel: *Claudio Monteverdi: Soubor Tankreda s Klorindou. Mezi manýrismem a barokem*, Praha 2011, s. 47, 74-76, 139.

¹⁰⁰⁰ O tom DESCARTES, René: *Traité des passions de l'âme* (1649). Česky jako *Vášeň duše*, přeložil Ondřej ŠVEC, Praha 2002, s. 77. Blíže o tom DYKAST, Roman: *Hudba ve věku melancholie*, Praha 2004.

¹⁰⁰¹ V nové době podává systematický přehled hudební symboliky včetně rétorických figur dvojice rakouských muzikologů, srov. KRONES, Hartmut – SCHOLLUM, Robert: *Vokale und allgemeine Aufführungspraxis*, Wien – Köln 1983.