

## VZTAH HUDBY A SLOVA V CHRÁMOVÉ HUDBĚ VÍDEŇSKÉHO BAROKA NA PŘÍKLADU KOMPOZICE CRED A ANTONIA CALDARY

Jana SPÁČILOVÁ, Brno

### Abstrakt

Katolická chrámová hudba dvorních skladatelů císaře Karla VI. jako ústřední žánr středoevropské barokní hudby. Dvě mešní kompozice předního představitele vídeňského vrcholného baroka Antonia Caldary (c. 1660–1736) z pohledu souvislosti hudby se zhudebňovaným textem. Střední část Credo jako textově nejdramatičtější část mešního ordinaria, vztah kontrapunktu a „stile moderno“ jako objektivita a subjektivita v hudbě.

### Klíčová slova:

Hudba na dvoře Karla VI. Vídeňské vrcholné baroko. Antonio Caldara. Mše. Credo. Chrámový sloh. Kontrapunkt. Stile moderno. Objektivita a subjektivita v hudbě.

Pro většinu badatelů zabývajících se vztahem hudby a slova v barokní hudbě jsou vzrušující pouze vybraná témata, jakési špičky ledovce – rané baroko v Itálii se svým vrcholně afektivním pojetím vztahu hudby a slova, mystika a tajemná symbolika hudby protestantského Německa v čele s dílem Johanna Sebastiana Bacha. V sousedství těchto témat vystupují všechny ostatní projevy jaksi obyčejně. Pokud se však hodláme zabývat domácí hudbou doby baroka a klasicismu, ať již českou nebo slovenskou, je nutno si uvědomit fakt, že určujícím činitelem vývoje hudebního myšlení našich skladatelů nebyly tyto vzdálené úvahy, ale živoucí hudba, kterou slyšeli kolem sebe.

Jediným hudebním druhem, pro nějž byly v našich zemích vytvořeny sociálně-kulturní podmínky, byla hudba církevní, a to katolická. Vedoucí postavení chrámové hudby v našem kulturním prostředí bylo dáno jednak tím, že vokálně-instrumentální tělesa působící při farních a klášterních kostelech byla hlavními institucemi hudebního života, jednak tím, že církevní hudba byla důležitou součástí náboženské a politické propagandy, neboť působení hudbou na prostý lid bylo v zájmu rekatolizačních snah vládnoucího rakouského domu. Proto také jedinou oficiální hudbou v našem prostředí byla hudba vyznařující z přirozeného centra mnohonárodnostního státu, jehož byly naše země nedílnou součástí; hudba císařské Vídně, která i dnes platí v našich očích za baštu konzervatismu a málo zajímavé měšťácké solidnosti.

Přitom právě hudební Vídeň vrcholného baroka je svébytným hudebně historickým fenoménem, bez něhož by nikdy nevznikl vídeňský klasicismus. Pro génia Haydnova, Mozartova a Beethovenova připravili půdu dvorní skladatelé posledního barokního císaře Karla VI. (1711 – 1740). Pouze v hlavním městě univerzalistické katolické říše mohli dojít k syntéze národních hudebních stylů 17. století (italského, francouzského a němec-

kého) a k vytvoření originálního slohu vídeňského baroka, jehož hlavními představiteli jsou rodák ze Štýrska Johann Joseph Fux a Benátčan Antonio Caldara.

Termín „vídeňské baroko“ byl v této souvislosti vytvořen jako ekvivalent pojmu „vídeňský klasicismus“, řada badatelů se přiklání k označení „Reichsstil“ či „Kaiserstil“, event. „Imperialstil“.<sup>1</sup> Zároveň je pro rakouskou hudbu počátku 18. století používán i údajně autentický vídeňský termín „smíšený sloh“, zde se však jedná o nepochopení Fuxova termínu „stilus mixtus“, označujícího koncertantní hudební sazbu.<sup>2</sup> „Smíšený sloh“ vzniklý kombinací francouzských a italských elementů, jak jej chápou němečtí protestantští hudební teoretikové, je pojmem pro poněkud jinou kulturní situaci.<sup>3</sup>

Hudba vídeňského vrcholného baroka se stává v posledních několika letech stále více předmětem zájmu muzikologů i hudebních interpretů.<sup>4</sup> Pro české prostředí je toto badatelské směřování velmi zajímavé z výše uvedených důvodů právě v oblasti církevní hudby. Chránový sloh vídeňských skladatelů byl mocným hybatelem tvarování hudební řeči domácích autorů, pro které platil za vzor kompoziční práce. Bezpečně lze rozpoznat vídeňské vlivy například u pražského skladatele Šimona Brixího (1694–1735) či kapelníka olomoucké katedrály Václava Matyáše Gureckého (1705–1743). Zkoumání struktury chránové hudby vídeňského vrcholného baroka je tedy jedním z důležitých předpokladů bádání o české hudbě 18. století.

Za nejvýraznějšího představitele vídeňského chránového slohu v našich zemích lze označit Antonia Caldaru (c. 1670–1736). Vícekapelník dvorní kapely a císařský dvorní skladatel Antonio Caldara pocházel z Benátek, byl ve službách mantovského vévody, působil v Římě a do Vídně natrvalo přesídlil až v roce 1716, ve zralém věku 46 let. Za dvacet let své působnosti u dvora dosáhl v zemích habsburské monarchie velké popularity. Jeho ústřední role v utváření české chránové hudby vrcholného baroka se přesvědčivě projevuje v kvantitativním zastoupení jeho skladeb v repertoáru našich kostelních kůrů. Jako příklad může sloužit hudební sbírka pražského kostela křižovníků s červenou hvězdou, kde byl v roce 1738 (tedy dva roky po své smrti) se svými 202 skladbami z celkového počtu více než tří tisíc položek bezkonkurenčně nejvíce zastoupeným autorem.<sup>5</sup> Repertoárový průzkum moravských hudebních sbírek a inventářů ze druhé a třetí čtvrtiny 18. století ukazuje, že i na Moravě nechává ostatní rakouské, italské a domácí skladatele co do počtu skladeb daleko za sebou.<sup>6</sup>

Caldara bývá mezi skladatelskými osobnostmi soustředěnými kolem císařského dvora často pojímán jako soupevník či jakýsi protivník o deset let staršího kapelníka Johanna Josepha Fuxe. Rakušan Fux je v tomto vztahu charakterizován jako představitel církevní hudby, vyznávající tradiční kontrapunktickou techniku (tzv. přísný či pracovní sloh, stile antico), zatímco Caldara jako typický italský operní skladatel, jehož hlavní předností je zpěvná melodika a kompoziční volnost směřující k ranému klasicismu.<sup>7</sup>

Skutečnost je taková, že Caldara je stejně jako Fux autorem řady chránových skladeb včetně více než stovky mší, z nichž je nejméně deset v přísném slohu a cappella.<sup>8</sup>

Jeho „*Missa artificiosissimae compositionis in contra-puncto canonico, sub duplici canone inverso contrario et cancrizante*“<sup>9</sup> a slavné 16hlasé *Crucifixus*<sup>10</sup> dokonce obstály jako projevy čistého palestrinovského slohu i v bouřích ceciliánských reforem církevní hudby v druhé polovině 19. století. Je sice pravda, že se Caldara věnoval operní kompozici nepoměrně více než Fux, avšak kontrapunkt hraje podstatnou roli i v jeho vokálně dramatických dílech. Stejně tak je polyfonní myšlení výrazně zastoupeno u celé řady dalších italských skladatelů působících ve Vídni (Francesco Bartolomeo Conti, Giuseppe Porsile, Luca Antonio Predieri), nejde tedy o osobní přínos jednoho konkrétního skladatele, spíše o celkové ovzduší vídeňského dvora. Častokrát je v této souvislosti zmiňován i hudební vkus samotného císaře Karla VI. Zdá se tedy, že si Fux svoji pověst zkosnatělého kontrapunktika a církevního skladatele vysloužil spíše autorstvím učebnice „*Gradus ad Parnassum*“ (Viedeň 1725), než tím, že by na rozdíl od svých italských kolegů nějak výrazně propagoval přísný sloh. Caldara se chrámové hudbě věnoval stejně jako jeho představený, s použitím stejných kompozičních prostředků.

Zajímavý postřeh dokládající dobové vnímání Antonia Caldary jako skladatelské osobnosti podle níž má být posuzován správný církevní sloh nalezneme v autobiografii Carla Ditterse von Dittersdorf, jenž byl v pravém slova smyslu odchovancem vídeňských kostelních kůrů. Při hodnocení chrámových skladeb Padre Martiniho, které slyšel při své návštěvě Itálie, říká: „Něco tak majestátního a v přísném církevním slohu jsem ještě nikdy neslyšel. Díla samotného Caldary stojí daleko v pozadí“.<sup>11</sup> (Zde není podstatné to, že Caldara stojí v pozadí, ale to, že je to právě Caldara a nikoli Fux, s kým je Padre Martini srovnáván.)

Podívejme se nyní blíže na konkrétní výsek Caldarova obsáhlého díla v oboru chrámové hudby. Největší pozornost skladatel věnoval mešní kompozici jako ústřednímu žánru duchovní hudby. Při své práci pro vídeňský dvůr byl vázán liturgickými předpisy, které určovaly použití hudebně kompozičních prostředků.<sup>12</sup> Podle toho se dělí Caldarovy vídeňské mše do tří skupin: 1. a cappella (pleni chori), které přináležely postu a adventu, 2. *ordinariae* (*mediocres*) pro neděle a svátky druhé třídy a 3. *solemnnes* pro svátky první třídy. Vedle toho existuje zvláštní skupina krátkých mší (*missae breves*), které nejsou doloženy v archivu dvorní kapely, nýbrž v mimoviedeňských kostelech a klášterech.<sup>13</sup> Pět těchto krátkých Caldarových mší vyšlo též tiskem v roce 1748 v Bamberku.<sup>14</sup>

Jednotlivé typy mešní kompozice se liší v rozměru, instrumentaci a hudební sazbě.<sup>15</sup> Mše a cappella jsou určeny pro zpěvní hlasy (nejčastěji čtyři až šest, někdy též dva sbory po čtyřech hlasech) s doprovodem *basso continuo*. Pěvecké hlasy mohou být dublovány nástroji hrajícími v unisonu. Jsou komponovány v duchu zásad palestrinovského kontrapunktu ve slohu „*alla breve*“. *Missae breves* (nejčastěji pro čtyři hlasy, dvoje housle a *basso continuo*) kombinují polyfonní úseky s koncertantními, instrumentální složka již není plně závislá na hlasech. Textově jsou velmi hutné, není zde

zastoupena koloratura ani opakování slov. Jednotlivé textové úseky se občas prolínají natolik těsně, že může dojít až k vícetextovosti. Rozměrnější missae mediocres mají stejnou sazbu, přinášejí však větší prokomponovanost. Jednotlivé části se rozpadají na tempově i tóninově kontrastní úseky, využívají se zde vokální i instrumentální sóla (nejčastěji trombon, ale také housle či violoncello). Nejvýše v této hierarchii stojí missae solemnes, dlouhé, propracované skladby, pro něž je z instrumentačního hlediska typické zapojení sboru dvou nebo čtyř trubek s tympány.

Pro analýzu Caldarova chrámového slohu jsme zvolili dvě kompozice, které náležejí k typu missa mediocris (Mše a moll) a missa brevis (Mše D dur). Obě pocházejí ze zámeckého archivu v Českém Krumlově, jejich provedení u císařského dvora není doloženo.<sup>16</sup> Autorem spartací je umělecký vedoucí souboru Hofmusicci cembalista Ondřej Macek. Mše a moll zazněla v obnovené světové premiéře v rámci koncertního cyklu „Advent s barokní hudbou“ v kostele sv. Tomáše v Brně dne 22. prosince 2001. Mše D dur je jednou z nejrozšířenějších Caldarových mší.

V centru naší pozornosti stojí Credo jako textově nerozsáhlejší, ale také nejdramatičtější část mešního ordinaria. Jeho místo je mezi bohoslužbou slova a bohoslužbou oběti, stojí tedy v samém středu mešní liturgie. Vedle mystických tajemství víry přináší Credo také lidský element – pozemský život Ježíše Krista. Líčením příběhu Ježíšova vtělení, smrti a zmrtnýchvstání vnáší do jinak statického textu ordinaria prvek dramatickosti, který poskytuje nejvolnější pole pro skladatelovu invenci. Při zhudebnění emocionálně vypjatých pasáží Credo se ke slovu dostávají hudebně kompoziční prostředky, které v jiných částech mše nemají místo. Všimněme si toho, jak textový úsek od „descendit de coelis“ (sestoupil z nebe) po „et ascendit in coelum“ (vystoupil na nebesa) zhudebňuje Antonio Caldara.

Credo ze Mše a moll, která náleží k typu mediocris, má obvyklých pět částí, kontrastních v tempu, metru a tónině: Patrem (Allegro, C, a moll – F dur), Et incarnatus (Largo, 3/2, d moll), Crucifixus (Adagio, C, a moll), Et resurrexit (Allegro, C, e moll – E dur), Et vitam (Andante, C, a moll, viz Tabulka 1, Notová ukázka 1). Text „descendit de coelis“ (sestoupil z nebe, t. 32 – 36) přednáší soprán tutti pouze s doprovodem houslí v unisonu, bez bassa continua, na způsob jakéhosi předzpěváka. Po předchozím „qui propter nos homines“ (který pro nás lidi) zaznívajícím v plném obsazení působí překvapivě a zdůrazňuje tak výjimečnost vtělení. Melodická linka vychází ze smyslu slov: na slovo „descendit“ (sestoupil) sestupuje v plynulém osminovém pohybu od f<sup>2</sup> až k malému c a na slovo „de coelis“ (z nebe) se opět vrátí zpět. Jedná se o jednu z mála koloratur v celém Credo (v Tabulce 1 jsou koloratury vyznačeny tučným písmem, opakování slov kurzívou). Přednesené sdělení je potvrzeno sborem opakujícím text v tutti.

„Et incarnatus“ je sólová árie altu s koncertantním trombonem,<sup>17</sup> což je oblíbená vokálně-instrumentační kombinace vídeňského vrcholného baroka. Tempový i taktový předpis (Largo, 3/2) zklidňují tok hudby, přicházejí ke slovu chromatické tóny. Úvodní

téma g – as – fis – d je locus communis barokní hudby, vyjadřující nejistotu a strach. Tento způsob zhudebnění představuje bázeň smrtelníka před božskou velebností a odkazuje na popis události v Písmu: anděl přece říká Panně Marii: „Neboj se!“ Slovo „homo“ (člověkem) je zdůrazněno koloraturou i opakováním. Ke konci árie přichází v trombonovém partu koruna – zastavení, okamžik vtělení.

Následující část „Crucifixus“ přináší po barevné stránce značný zlom. Po zastřeném zvuku altu a trombonu nastupuje sólový soprán, tenor a bas v ostrém, prázdném souzvuku a-c-e<sup>2</sup>. Závažnost úvodního „crucifixus“ (ukřižován) podtrhují dlouhé rytmické hodnoty, tragický význam textu se projevuje v užití chromatiky. Mottem této části je agresivní tečkovaný rytmus, který se objevuje jako ostinato v bassu continuu i ve zpěvních hlasech (etiam, Pontio, et sepultus). Po úderném sylabickém pětitaktovém úvodu se tok hudby rozpustí v koloraturách na text „passus et sepultus est“ (zemřel a pohřben jest) v sestupných sekvencích, sólové hlasy se navzájem proplétají zbývajících jedenáct taktů. Závěr tvořený krátkou dohrou bassa continua přináší výrazné ztišení.

Vysoce kontrastní „Et resurrexit“ přináší katarzi po předchozím napětí vystupňovaném závěrečným dynamickým propadem, je ztělesněním hudebního optimismu. Oproti Adagiu přichází Allegro, opět nastupuje orchestr, který se v předchozích dvou částech odmlčel. Rychlé dvaatřicetinové figury houslí ve vzestupném pohybu dosahují až k d<sup>3</sup> (nutno podotknout, že tento tón již patřil k okrajovým tónům dobových orchestrálních houslových partů). Sbor dvakrát za sebou skanduje „et resurrexit“ (vstal z mrtvých), poprvé v e moll, podruhé v G dur. Po dvoutaktové orchestrální mezihře konečně přichází závěrečná sekvence Ježíšova pobytu na zemi – „et ascendit in coelum“ (vstoupil na nebesa). Všechny vokální i instrumentální hlasy mají předepsán stoupající melodický pohyb v holdovací tónině C dur, který končí v sopránu až na g<sup>2</sup>, jednom ze dvou v celé skladbě (druhé g<sup>2</sup> se ovšem mihne v šestnáctinové koloratuře v sólovém partu v části Gloria).

Pokud jsme ve Mši a moll mohli pozorovat Caldarovo umělecké zacházení s textem a propracovaný systém dobových kompozičních prostředků, je Mše D dur typickou funkční hudbou. Oproti předchozím 169 taktům je její Credo pouze 135 taktové, navíc v rychlejších metrech (3/4 a alla breve oproti celému taktu Credo a moll). Člení se na tři části – Patrem (Allegro, 3/4), Et incarnatus (Adagio, C) a Crucifixus (Andante, alla breve), nemá tedy ani obvyklý závěrečný fugovaný díl „Et vitam“, resp. „Amen“ (viz Tabulka 2, Notová ukázka 2).

Přesto i v tomto díle nacházíme doklady o respektu skladatele ke zhudebňovanému slovu. Je to sestupný melodický pohyb na text „sestoupil z nebe“ a „pohřben jest“, celá část „Et incarnatus“ v klidném tempu s užitím chromatiky a konečně stoupající melodie na text „vstoupil na nebesa“. Tyto momenty přitom nepůsobí nijak schematicky, jsou spíše dokladem kvalitního kompozičního fundamentu, který se jaksí mimochodem projevuje i v sebestručnější skladbě pro běžný kostelní provoz.

Mše D dur je však i ve své „obyčejnosti“ zajímavá. Přivádí nás totiž k otázce vztahu koncertantního a přísného slohu, vztahu subjektivity a objektivit v hudbě. Celá třetí část, tedy od Crucifixus až k Amen, je až na několik stručných homofonních úseků zpracována polyfonně, nejčastěji formou párových imitací, zářezy podle smyslu textu jsou minimální. Kontrast mezi zhudebněním „crucifixus“ a „resurrexit“, který jsme viděli v předchozím díle, je zde negován dokonce tím, že pro oba výrazy je použit stejný hudební materiál (viz Příklad 1)!

Příklad 1

Cru - ci - fi - xus e - ti - a - m                      est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a

Takovéto hudební sjednocení Crucifixus s následujícím textem je neobvyklé, není však tak docela nelogické. Můžeme v něm spatřovat věroučné důvody: bez Kristovy smrti nebylo by spasení, bez pohřbu nebylo by vzkříšení z mrtvých.

Oproti předchozímu zpracování pojednávaného úseku přistupuje skladatel k textu neosobně, objektivně. Není nic objektivnějšího než polyfonní imitační věta, stavěná na čistě hudebních základech. Významy nemůže nést ani téma, ani jeho zpracování. Téma musí být stručné, lehce zapamatovatelné, může mít sice nějaké vnitřní napětí, avšak vždy zůstane pouze výchozím materiálem pro kontrapunktickou práci. Pouze do určité míry může souviset se základním myšlenkovým nábojem kusu (intervalové rozpětí, diatonika či chromatika apod.). Polyfonní imitační větou bývají proto obvykle zhudebněny textové úseky bez konkrétního obsahu (např. Amen), které reprezentují nadčasovost, tradici, objektivitu. Proto je její použití při zhudebnění nejdramatičtějšího textu mešní liturgie přinejmenším pozoruhodné.

Nabízí se ovšem otázka: do jaké míry objektivní jsou také výše zmíněné skladatelské postupy? Pravděpodobně existuje jen velice málo barokních mší, v nichž na slova „Et incarnatus“ nepřichází zvolnění tempa a zklidnění výrazu a na text „Et resurrexit“ návrat k jásavému allegro. Velice těžko bychom hledali Credo bez cathabasis a anabasis na slova „descendit“ a „ascendit“. Crucifixus bývá zhudebněováno různě, avšak téměř vždy zde nalezneme figury bolesti jako passus duriusculus, chromatiku, expresivní výraz. Míra typizace hudebních prostředků je tedy v mešní kompozici na rozdíl od jiných hudebních druhů poměrně vysoká. Caldara pouze využívá bohatého arzenálu hudebních elementů, které byly v jeho době obvyklé. Podstatné ovšem je to, jak toto běžné schéma naplňuje.

Konkrétní významy nalézáme již v elementární rovině hudební struktury – v traktování textu. Ve Mši a moll přichází kontrast mezi krácejícím Et incarnatus, naléhavým Crucifixus etiam pro nobis a rychlým parlandovým Et resurrexit (viz Příklad 2).

Příklad 2

Et in-car-na-tus est de Spi-ri-tu San-cto

t. 73  
Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis

t. 89  
Et re - sur - re - xit, re - sur - re - xit

Avšak dokonce i ve Mši D dur, která je stavěna na mnohem jednodušších základech, je rytmus podstatným činitelem. Jeho pomocí je dokonce vytvořen jediný rozdíl mezi Crucifixus a Et resurrexit: čtvrtové noty namísto půlových představují zrychlení pohybu, znázorňující v duchu afektové teorie radost vzkříšení (viz Příklad 1). Caldarovo kompoziční mistrovství lze tedy sledovat jak v propracovaných velkých plochách, tak i v minuciézní práci se zhudebněným slovem.

Vztah kontrapunktu a „stile moderno“ jako objektivitě a subjektivitě v hudbě je zvláště v chrámové hudbě doby baroka velmi podstatný. Ve skladatelových službách zde stojí všechny obvyklé kompoziční prostředky – rytmus, traktování slova, melodika, harmonie. Jejich „vyšší patro“ představují loci communes a hudebně rétorické figury jako specifické výdobytky „stile moderno“. Zároveň má však autor církevní kompozice k dispozici i několikasetletou tradici „stile antico“, jenž reprezentuje duchovnost, nadčasovost. V hudbě dvorních skladatelů císaře Karla VI. je použití kontrapunktu navíc výrazem úcty k tradici a přihlášením se k typickému vídeňskému slohu. Všechny zmíněné momenty jsou v díle Antonia Caldary mistrovsky využity.

## Poznámky:

- <sup>1</sup> Více o tom Riedel, Friedrich: Der „Reichsstil“ in der deutschen Musikgeschichte der 18. Jahrhunderts, in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962 (Kassel-Basel 1963), s. 34-36. Antonicek, Theophil: Barock und Kaiserstil, in: Flotzinger, Rudolf (vyd.): Geschichte der Musik in Österreich (Graz-Wien-Köln 1988).
- <sup>2</sup> Fux, J. J.: Gradus ad Parnassum (Wien 1725): „Per stylum mixtum intelligo Compositionem modo una, duabus, tribus, etiam pluribus vocibus, immixtis Instrumentis concertantem, modo pleno Choro instructam, quae potissimum in Ecclesiis hodie in usu est.“
- <sup>3</sup> J. J. Quantz staví proti sobě italský a francouzský styl, proti nim vyzdvihuje tzv. „smíšený“, který ovšem ztotožňuje s německým slohem, jehož hlavním představitelem je G. Ph. Telemann. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen (Berlin 1752), česky jako Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu (překlad Vratislav Bělský, Praha 1990).
- <sup>4</sup> V České republice se operní tvorbou vídeňských skladatelů zabývá Irena Veselá, jejím vyzařováním na Moravu Jana Perutková (viz příspěvky v tomto sborníku). Soustavné oživování odkazu vídeňského baroka je náplní projektu Musica Imperialis českého souboru barokní hudby Hofmusici, jehož koncertním mistrem je autorka tohoto článku.
- <sup>5</sup> Fukač, J.: Křížovnický hudební inventář. Příspěvek k poznání křížovnické hudební kultury a jejího místa v hudebním životě barokní Prahy (diplomová práce, Brno 1959). Po Caldarovi je nejčetnějším křížovnickým skladatelem místní hudebník Poppe (160 položek), následuje Fux (124) a Lotti (119).

- 6 Podrobnou analýzu moravského repertoáru chrámové hudby připravuje autorka článku ve své doktorské práci.
- 7 V českém prostředí proti sobě staví „italism“ a fuxovský přísný sloh Vladimír Helfert ve své práci *Hudební barok na českých zámcích* (Praha 1916). V rakouské literatuře je tato tematika komplexně zpracována např. v publikaci Rudolfa Flotzingera a Gernota Grubera *Musikgeschichte Österreichs* (Graz-Wien-Köln 1979), zvláště v kapitolách *Die Vollen- dung des Barock im Zeitalter der höfischen Repräsentation* a *Die Epoche zwischen den Epochen*.
- 8 Přesný soupis Caldarových skladeb není prozatím k dispozici; tematický katalog ohlášený na počátku sedmdesátých let 20. století (Barrie L. Greenwood: *Antonio Caldara – A Check- list of his Manuscripts in Europe, Great Britain and the USA, Studies in Music 1973/7*, s. 28-42) není dodnes připraven. Jediný částečně tematický katalog jeho skladeb je obsažen ve vídeňské disertaci Felixe von Krause *Biographie des K. k. Vicehofkapellmeister Antonio Caldara z roku 1894 (!)*, uložené v knihovně hudební vědy vídeňské univerzity.
- 9 Kraus 2. Hlavní prameny: A-Wgm I.8343, Q 20709, partitura (opis), A-Wn HK 201, party.
- 10 Poprvé vydal G. W. Teschner v Berlíně již roku 1840, dále DTÖ 26.
- 11 Ditters von Dittersdorf, C.: *Karl von Dittersdorfs Lebensbeschreibung, seinem Sohne in die Feder diktiert* (Leipzig 1801), česky jako *Vzpomínky hudebníka 18. století* (Praha 1959), s. 91.
- 12 Vynikající analýzu vídeňského liturgického provozu a jeho vlivu na hudební sazbu provedl F. Riedel ve své práci *Kirchenmusik am Hofe Karls VI.* (München 1977), hudební strukturou mešních kompozic rakouských skladatelů se zabývá několik starších vídeň- ských disertací, zvláště G. Reichert: *Zur Geschichte der Wiener Messenkomposition in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (strojopis, Wien 1935).
- 13 Termín „missa brevis“ nenacházíme v souvislosti s Caldarou ani ve zmíněné Riedlově knize, ani v monografii M. Thalhammera *Studien zur Messenkomposition A. Caldaras* (Würzburg 1971), byl vytvořen jako pracovní na základě vlastního průzkumu mimovídeň- ského repertoáru Caldarových mší.
- 14 *Chorus musarum divino Apollini accinentium sive sex missae selectissimae a quatuor vocibus canto, alto, tenore, basso, 2. violinis et organo concertantibus, 2. clarinis, tym- pano, violoncello, pro libitu.* Bamberg, Johann Nikolaus Hemmerlin, 1748.
- 15 Pro analýzu vídeňského slohu chrámové hudby je vedle Riedlovy práce směrodatná pře- děvším kniha B. C. MacIntyre *The Viennese Concerted Mass of the Early Classic Period* (Ann Arbor 1986).
- 16 Další exempláře skladeb: Mše a moll (Kraus 42): Cz-Pak, Cz-Pkříž, A-GÖ, A-M, A-H. Mše D dur (Kraus 48): A-H, A-KR, A-M, A-Wn, Cz-Bm, Cz-Pak, D-B, D-D, D-Mü.
- 17 V prameni z Českého Krumlova je trombon alternován violou či violoncellem.

**Mgr. Jana SPÁČILOVÁ**

Ústav hudební vědy FF MU Brno, Česká republika

E-mail: janasp@seznam.cz



Missa in a – mediocris

Text	Rozsah	Tempo	Takt	Tónina	Obsazení	Sazba
Patrem omnipotentem,	1 – 2	Allegro	C	a ... a	tutti	homofonie
factorem coeli et terrae,	3 – 5			... C	ATB soli	imitace, B proti AT
visibilem omnium	5 – 8				tutti	homofonie
et invisibilem.				... a		polyfonie, S předjímá
Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum.	8 – 9			... a	orch dohra	homofonie
Et ex Patre natum ante omnia saecula.	10 – 14			... H ... E	A solo	homofonie
Deum de Deo, lumen de lumine,	15 – 17			... G	ST soli	imitace
Deum verum de Deo vero.	17 – 19			... G	STB soli	imitace, T proti SB
Genitum, non factum, consubstantialem Patri	19 – 21			... G	tutti	homofonie
per quem omnia facta sunt.	21 – 22			... G	orch dohra	homofonie
Qui propter nos homines, et propter nostram salutem	23 – 24			... D	S solo, bc	homofonie
descendit de caelis,	25 – 29			d ... d	S solo, vni	dlouhé tóny, koloratura
Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine	29 – 31			d ... F	tutti	homofonie
et homo factus est	32 – 36			F	S soli, vni	koloratura
Crucifixus etiam pro nobis	37 – 72	Largo	3/2	d ... d	tutti	homofonie
sub Pontio Pilato					A, Trb solo, bc	árte, imitace
passus, et sepultus est.	73 – 88	Adagio	C	a ... a	CTB soli, bc	homofonie
Et resurrexit tertia die secundum Scripturas.				e ... G	tutti	polyfonie, B předjímá
Et ascendit in caelum,	89 – 93	Allegro	C	... C	tutti	homofonie
sedet ad dexteram Patris.	93 – 94			C ... C	orch dohra	imitace
Et iterum venturus est cum gloria,	95 – 96			C ... C	tutti	polyfonie
cujus regni non erit finis.	96 – 98			C ... C	tutti	polyfonie, S předjímá
Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem,	98 – 99			F ...	SB soli	imitace
qui ex Patre et Filio	100 – 102			... G	AT soli	imitace
simul adoratur,	102 – 104			C ... C	tutti	polyfonie, S předjímá
et conglorificatur,	104 – 107			C ... C	orch dohra	imitace
Qui locutus est per Prophetas.	107 – 113			C ... E	ST soli	imitace
Et in unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.	113 – 114			E ... E	B solo	imitace, zpěv a nástroje
Confiteor unum baptisma	115 – 117			... G	tutti	homofonie
in remissionem peccatorum.	117 – 118			C ... D	tutti	polyfonie, S předjímá
Et expecto resurrectionem mortuorum.	118 – 130			D	S soli	unisono
Et vitam venturi saeculi. Amen.				... G	tutti	imitace
				... G	tutti	polyfonie, A předjímá
				C ... C	tutti	homofonie
				a ... C	tutti	polyfonie, S předjímá
				C ... E	tutti	homofonie
	131 – 169	Andante	C	a ... A	tutti	homofonie
						fuga

## Missa in D – brevis

Text	Rozsah	Tempo	Takt	Tónina	Obsazení	Sazba
Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium.	1 – 4	Allegro	3/4	D ... A	tutti	homofonie
Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum.	4 – 8			... D		imitace
Et ex Patre natum ante omnia saecula.	8 – 13			... h	BT soli	polyfonie, S předjímá
Deum de Deo, lumen de lumine.	12 – 15				A solo	polyfonie
Deum verum de Deo vero.	14 – 16				S solo	polyfonie
Genitum, non factum,	15 – 17			... A	B solo	polyfonie
consubstantialtem Patri	16 – 17				T solo	polyfonie
per quem omnia facta sunt.	16 – 18				A solo	polyfonie
Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de caelis.	17 – 20			... fis	SA solo	polyfonie
Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine et homo factus est.	19 – 22			... E	T solo	polyfonie
Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus,	21 – 24			... E	SAB soli	polyfonie
et sepultus est.	25 – 31	Adagio	C	E ... fis ... h	tutti	homofonie, chromatika
Et resurrexit tertia die secundum Scripturas.	32 – 38	Andante		G ...	SA tutti	imitace
Et ascendit in caelum,	37 – 43				TB tutti	imitace
sedet ad dexteram Patris.	42 – 44				SA tutti	imitace
Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos;	44 – 48			... G	tutti	imitace
cuius regni non erit finis.	48 – 53				SA tutti	imitace
Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem,	51 – 56			... e	TB tutti	imitace
qui ex Patre Filioque procedit.	55 – 58				A tutti	imitace
Qui cum Patre et Filio simul adoratur,	58 – 63				SA tutti	imitace
et conglorificatur,	62 – 68				TB tutti	imitace
Qui locutus est per Prophetas.	67 – 79			... e	tutti	imitace
Et in unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.	79 – 84			... D		polyfonie, S předjímá
Confitebor	84 – 88				B tutti	polyfonie
unum baptisma	85 – 89			... A	T tutti	polyfonie
in remissionem peccatorum.	87 – 92				tutti	polyfonie
Et expecto resurrectionem mortuorum.	93 – 97			... A	SA tutti	imitace
Et vitam venturi saeculi.	95 – 99			... D	TB tutti	imitace
<i>Amen.</i>	97 – 102			... D	tutti	imitace
	102 – 106			... G	tutti	polyfonie, S předjímá
	106 – 113				SA soli	polyfonie
	111 – 113				T solo	polyfonie
	112 – 113			... D	B solo	polyfonie
	113 – 117			... h	ST soli	polyfonie
	115 – 121			... fis	B solo	polyfonie
	119 – 122			... E	S solo	polyfonie
	122 – 135			... D	tutti	imitace



Et incarnatus: 32 Largo 2/4

32 33 34 35 36

*sol.*

*Largo*

40

40 41 42 43 44 45 46 47 48 49

*sol.*

*Largo*

Et incarnatus

51

51 52 53 54 55 56 57 58 59 60

*sol.*

*Largo*

Et incarnatus

63

63 64 65 66 67 68 69 70 71 72

*sol.*

*Largo*

Et incarnatus

*Conc. f. ma*

73 *ad. solo*

Cra - ci - fi - - xus a - tram pro no - - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to; sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus

79

- aus et se pul - - tus, et se - pul - tus est; pas - sus, pas - sus, pas - sus et se pul - tus est, pas - sus et se pul - tus, et se pul - tus, et se pul - tus est, et se pul - tus est.

84

pas - sus et se - pul - tus, et se pul - - tus est. pas - sus, pas - sus et se pul - - tus est. et se pul - tus, et se pul - tus est, et se pul - tus est.

*Segue Et Resuracis*

89. 11:

Et resurrexit, resurrexit, et resurrexit, resurrexit tertia die secundum scripturas.

Et resurrexit, resurrexit, et resurrexit, resurrexit tertia die secundum scripturas.

Et resurrexit, resurrexit, et resurrexit, resurrexit tertia die secundum scripturas.

Et resurrexit, resurrexit, et resurrexit, resurrexit tertia die secundum scripturas.

95

Et a-scen-dit in cae-lum: se-det ad dex-teram Pa-tris. Et i-terum ven-turus est cum glo-ria.

Et a-scen-dit in cae-lum: se-det ad dex-teram Pa-tris.

Et a-scen-dit in cae-lum: se-det ad dex-teram Pa-tris.

Et a-scen-dit in cae-lum: se-det ad dex-teram Pa-tris. Et i-terum ven-turus est cum glo-ria.

17

per quem omnia facta sunt. Descen - dit de Cae - lis.  
 - subsistens Patris per quem omnia facta sunt. Deus - - - sit de Cae - lis.  
 - tu, qui propter nos homines et propter nostram sa - lu - tem. De - scen - - - dit de Cae - lis.

Et incarnatus :  
 25 *adagio*

Et in carna - tus est de Spiritu Sancto ex Maria - a Virgine et homo fac - tus est.  
 Et in carna - tus est de Spiritu Sancto ex Maria - a Virgine et homo fac - tus est.  
 Et in carna - tus est de Spiritu Sancto ex Maria - a Virgine et homo fac - tus est.  
 Et in carna - tus est de Spiritu Sancto ex Maria - a Virgine et homo fac - tus est.

32 *mf*

*allabasso*

*Crani-fians abiam pro no - - - - - bi,* *pas - sus*

*Cr. uifi - nas abiam pro no - - - - - bi,* *pas -*

*Sub fatis Fi - la - - - - - to,*

*Sub fatis Fi - la - - - - - to,*

*allabasso:*

*Consequens: dnfps: con fili con dnfps*

44

*et se - pul - tus est, et resurrexit tertia die - - - a,*

*- sus et sepul - - tus est. Et resurre - nit tertia die - - - a,*

*et se - pul - - tus est. Sa - con - dam scrip -*

*et se - pul - tus est. Sa - con - dam scrip -*

*Consequens: dnfps: con fili con dnfps*





## SLOVO A HUDBA VO FAŠIANGOVÝCH KOMPOZÍCIÁCH 18. STOROČIA NA SLOVENSKU

Ladislav KAČIC, Bratislava

### Abstrakt

Fašiangové kompozície ako „alternatívny“ hudobný žáner v cirkevnom prostredí 18. storočia. Zachované pamiatky na Slovensku. Františkánske odpisy anonymnej paródie Kapuzinerbart na variant populárneho textu *Venerabilis barba capucinatorum*. Fašiangové kompozície domácich autorov. *Syllogismus (Disputatio) de Ente Rationis* – dva odpisy z polovice 18. storočia z jezuitského a piaristického prostredia. *Sepultura Bachi* na makarónsky latinsko-slovenský text z prostredia piaristického kolégia v Trenčíne. 20 zábavných kánonov P. Norberta Schreiera SchP. *Vesperae bachanales* P. Pantaleona Roškovského OFM. Analýza niektorých častí Roškovského kompozície.

### Kľúčové slová:

Fašiangové skladby. Hudobná paródia. Jezuiti. Piaristi. Františkáni. P. Norbert Schreier SchP. P. Pantaleon Roškovský OFM. *Vesperae bachanales*.

Fašiangová hudba, spájajúca sa oddávna s rôznymi zvykmi, sa dodnes udržala už len v ľudovom prostredí, napr. ako súčasť známeho „pochovávaní“ basy. Do konca 18. storočia bola však veľmi živá tradícia predvádzania fašiangových skladieb najmä v prostredí kláštorov, predovšetkým františkánov, ale tiež v prostredí jezuitských či piaristických kolégií, a to aj na Slovensku. Bola to tradícia, ktorej korene siahajú hlboko do stredoveku. Celé stáročia však nešlo o „oficiálnu“ kultúru, ale o kultúru viac-menej iba tolerovaných, v každom prípade však paralelnú k „oficiálnej“ kultúre; moderným výrazom by sme ju teda mohli označiť za „alternatívnu“. <sup>1</sup> Jej alternatívny charakter sa prejavil o. i. v tom, že rukopisy takýchto skladieb neboli súčasťou kláštorných či kostolných (ale ani iných) zbierok, väčšinou išlo o súkromný majetok autora alebo nejakej inej osoby. Z tohto dôvodu sa zachovalo teda podstatne menej rukopisov fašiangových skladieb než kedysi existovalo, aj z tohto hľadiska ide teda o pomerne vzácne pramene.

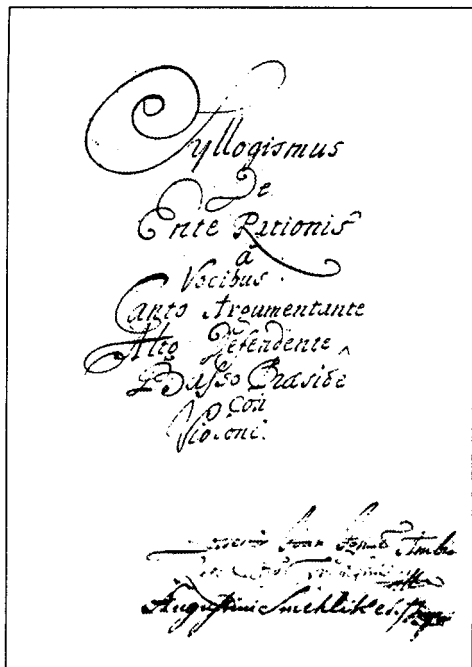
Na Slovensku sa zachovalo niekoľko unikátnych skladieb tohto „alternatívneho“ fašiangového hudobného žánru z 18. storočia. Podobné skladby sú známe, samozrejme, aj v európskej hudbe, napr. *Testamentum asini*, *Venerabilis barba capucinatorum* a *Requiem jocosum* G. Carissimiho, zo známych skladateľov skomponovali takéto skladby aj J. P. Sweelinck, F. J. Meyer von Schauensee a mnohí ďalší. K najpopulárnejším a najčastejšie zhudobňovaným textom patril text *Venerabilis barba capucinatorum*, ktorý paroduje kazateľskú „výrečnosť“ kapucínov: okrem Carissimiho ho zhudobnili viacerí skladatelia, napr. G. B. Pergolesi (slávne *Scherzo fatto ai Capuccini di Pozzuoli*).

Podobná anonymná paródia „Der Kapuzinerbart“, pripisovaná tak J. Haydnovi (Hob.XXVb:G2), ako aj W. A. Mozartovi (KV<sup>6</sup> Anh.C9.07) či juhonemeckému benediktínovi P. M. Fischerovi (ani on však nemôže byť už vzhľadom na životopisné dáta autorom tejto skladby), sa zachovala na Slovensku dokonca v dvoch odpisoch františkánskych hudobníkov zo 70. rokov 18. storočia: P. Gaudentia Dettelbacha (1739-1818) a P. Thelesphora Hoffmanna (1752-1801).<sup>2</sup> Hoci uvedení dvaja františkánski hudobníci Mariánskej provincie boli v úzkom kontakte (Hoffmann bol o. i. žiakom Dettelbacha), tieto dva odpisy vznikli podľa rôznych predlôh, skladba *Venerabilis barba capucinatorum* teda musela byť naozaj veľmi známa a rozšírená. Textová paródia tejto azda najrozšírenejšej skladby fašiangového žánru vôbec a jej hudobné stvárnenie sú veľmi jednoduché. Ide v podstate o „rozsekanie“ textu na slabiky a ich postupné spájanie: Ve, ve, ne, ne, vene, vene, venera, ra, ra, venerabi, venerabilis atď. Na tento postup nadväzuje aj hudobné 3- alebo 4-hlasné spracovanie (a cappella alebo s continuum), ktoré pripomína delením slabík medzi jednotlivé hlasy najmä na začiatku starú hoquetovú techniku.

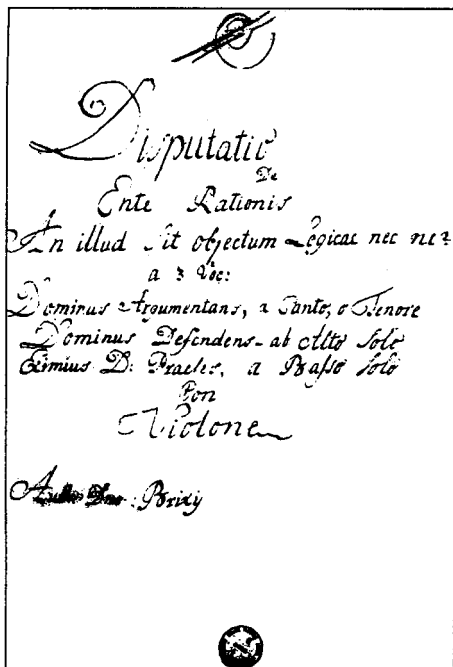
V nasledujúcom texte predstavíme aspoň stručne niekoľko najznámejších skladieb určených na fašiangy<sup>3</sup> domácich autorov, t. j. skladby, ktoré sa zachovali iba na Slovensku (nie sú známe v zahraničí). Mnohé sú anonymné a textov, ktoré boli určite aj zhudobnené, existuje, samozrejme, oveľa viac než kompletne zachovaných skladieb, tieto texty sú však z hľadiska témy konferencie bezpredmetné (mnohé publikoval v rôznych antológiách J. Minárik<sup>4</sup>), preto ich v tomto príspevku ani neberieme do úvahy. Niektoré skladby sa zachovali len veľmi torzovito, napr. anonymný *Hymnus Invitatorius ad hauriendum Fratrum Bibulorum* v odpise J. I. Ambra (1743), organistu trenčianskych jezuitov, ktorý si priniesol tento rukopis do Trenčína ešte z predchádzajúceho pôsobiska v Bojniciach. Študenti jezuitských kolégií cez fašiangy často predvádzali komédie (asi najznámejšia bola *Asinus ad lyram*<sup>5</sup>, ktorej autorom bol slávny dramatik J. Bidermann SJ), rôzne *Actiones Bachanalisticae* a pod. (napr. *Certamen latininitatis Bachum inter et Palladem*, t. j. súboj v latinčine medzi Bakchom a Pallas Aténou), niekedy aj s hudbou, resp. hudobnými vložkami. Jedna takáto skladba, ktorá mohla slúžiť ako vložka, resp. intermezzo do väčšej fašiangovej hry, sa zachovala na Slovensku dokonca v dvoch odpisoch<sup>6</sup>:

1/ *Syllogismus de Ente Rationis* (pozri obr. č. 1), zbierka trenčianskych jezuitov (odpis J. I. Ambra z polovice 18. storočia); o tomto prameni prvýkrát informoval stručne R. Rybářič (1984)<sup>7</sup>, kde uviedol aj krátku ukážku (fragment) z tejto krátkej skladby.

2/ Druhý dnes známy odpis tejto skladby s názvom *Disputatio de Ente Rationis* pochádza z prostredia piaristov v Svätom Jure; je tiež približne z polovice 18. storočia a toto krátke dielko je na titulnom liste pripisované F. X. Briximu, kapelníkovi pražského metropolitného chrámu sv. Víta<sup>8</sup> (pozri obr. č. 2).



Obr. č. 1  
*Syllogismus de Ente Rationis*  
 (titulný list)



Obr. č. 2  
*Disputatio de Ente Rationis*  
 (titulný list)

*Syllogismus de Ente Rationis* je paródiou filozofickej dišputy s tromi spievanými postavami – *Canto Argumentans*, *Alto Defendens*, *Basso Praeses* – a bassom continuum, resp. *Violone*, ktorá z hudobnej stránky nie je nijako osobitne štruktúrovaná. Text sám osebe je však veľmi zaujímavý, už začiatok (t. j. prvá časť sylogizmu) je humornou paródiou filozofického uvažovania, resp. argumentácie: „*Proponitur thesis, quod objectum logicae sit ens rationis, contra quam sic argumentor: non datur ens rationis*“ (slov. preklad: „predkladá sa téza, že objektom, predmetom logiky je vec, resp. súcno = entita „rozumu“, proti čomu argumentujem: súcno rozumu neexistuje“)⁹, čiže už hneď na začiatku ide o logický nezmysel („nonsens“). Podobný charakter má aj zostávajúci text. Z hudobnej stránky je skladba oveľa jednoduchšia. Celá pomerne krátka (niekoľkomínútová) skladba je skomponovaná v recitatívnom štýle, len pred záverom sa objavuje krátky ariózny úsek ako paródia doktorskej promócie. V hudobnom stvárnení vystupujú od začiatku do konca do popredia typické znaky, charakteristické pre operu buffu: jednotlivé slová sa často opakujú, postavy si „skáču“ do reči (jeden z významov lat. *disputatio* je aj „hádk“) a pod.

Túto skladbu spolu s celou hudobnou zbierkou „zdedili“ po jezuitoch a predvádzali ju piaristi, ktorí prevzali trenčianske kolégium v roku 1776 po zrušení Spoločnosti

Ježišovej (1773). Piaristi obohatili zbierku hudobnín nielen o cirkevnú hudbu, ale aj o ďalšie skladby, hoci koncom 18. storočia už žáner fašiangových paródii pomaly, ale isto upadal. Z nich najzaujímavejšia je *Sepultura Bachi* (obr. č. 3) anonymného autora, ktorej odpis pochádza z 90. rokov 18. storočia.<sup>10</sup> *Sepultura Bachi* je skladba na latinsko-slovenský, teda tzv. makarónsky text pre 4 hlasy (*Canto, Alto, Tenore, Basso*) a basso continuo (*Violone*) a ide už o už rozsiahlejšiu a štruktúrovanejšiu skladbu, v ktorej sa striedajú tutti a sóla, recitatívne úseky s arióznymi, resp. „áriovými“ (piesňovými, ich charakter najlepšie vystihuje termín „cantilena“). Hoci text tejto skladby nie je taký zložitý ako v *Syllogismus de ente rationis*, veď ide len o paródiu rekviem, resp. pochovávanie Bakcha (ako študentský, t. j. „učení“ variant ľudového „pochovávanie basy“), sám osebe je veľmi zaujímavý, nielen tým, že je makarónsky, ale bližšiu analýzu si nepochybne zaslúžia aj vzťahy, súvislosti v ňom samom. Napr. už v úvodnom tutti sa vyskytujú viaceré figúry: „*Requiem / jak pijem tak pijem, / jak pijem, tak žijem, / de die in diem / gak pijem, tak žijem*“ (epifora a i.), alebo namiesto „*Requiescat in pace*“ sa spieva „*requiescat in pice*“, t. j. namiesto „nech odpočíva v pokoji“ je „nech odpočíva v smole“ (paronomázia) a pod. Analýza textu odhaľuje dokonca súvislosti so stredovekou „pijanskou“ poéziou, napr. tzv. Archipoetom, vrátane toho najznámejšieho citátu „*Meum est propositum in taberna mori*“. Veľmi typické sú aj slovenské „interpolácie“, napr. „*nebudeš popíjať mršina více*“, alebo makarónske spojenia, napr. „*sine crux, sine lux, musel vandrovať odtud, tundi, bundi, prepil plundri* (plundri = nohavice mešťanov), *Bachus korhel veliký*“ a pod. V hudobnom stvárnení patria k najzaujímavejším zvukomalebné efekty zvonenia (v tomto prípade „umieráčika“) na text „*klinki linki*“ (soprán), resp. „*bom, bom*“ (alt, tenor, bas). V inštrumentálnej hudbe 17. - 18. storočia existuje veľké množstvo príkladov na podobné efekty zvonov, vyzváňania, napr. u A. Pogliettiho (*Tocatta sopra la ribellione d'Ungheria*), M. Maraisa (*La Sonnerie de S. Genevieve du Mont de Paris*), M. Correttea (*Carillon de morts*), G. Ch. Wagenseila (*Das Romanische Glockengeleit in der St. Peter Kirche*) a i., vo vokálnej hudbe sú predsa len o čosi zriedkavejšie.

Obr. č. 3  
*Sepultura Bachi*  
 (titulný list)



Z prostredia piaristov pochádza aj najrozšírenejšia zbierka takejto zábavnej hudby, určenej však nielen na obdobie fašiangov, ale všeobecne „na rekreáciu“, obveselenie - *Nugae canorae sive XX canones musici* slovenského piaristu **P. Norberta Schreiera a S. Bernardo** (1749-1811) približne zo 70. rokov 18. storočia.<sup>11</sup> Ide o 20 zábavných kánonov pre 3 rovnaké hlasy so sprievodom klavíra (čembala), ktoré slúžili na pobavenie o. i. pri rôznych návštevách reholných predstavených či iných významných hostí a pod., iba tri z nich však majú zjavný „fašiangový“ charakter, resp. spájajú sa vínom: *Laus vini Zoboriensis* obsahujúce stvárnenie echa („Zobor - obor“), *Inferiae Bachi*<sup>12</sup> a *Silicernium Bachi*<sup>13</sup>; ďalšie skladby sú napr. chvála na tabak, kvákanie žiab podľa Ezo-povej bájky Žaby a Jupiter a pod. Celkove ide o vtipné krátke skladbičky s využitím početných zvukomalebých prvkov najmä na citoslovciach, v uvedených troch kánonoch, ktoré súvisia s vínom či Bakchom, je takýchto prvkov s výnimkou spomenutého echa relatívne najmenej.

Najzaujímavejšou a i v medzinárodnom meradle ojedinelou skladbou<sup>14</sup> „fašiangového“ žánru sú *Vesperae bachanales* františkána **P. Pantaleona Roškovského** (1734-1789), skladba výnimočná už svojím mimoriadnym rozsahom, ale predovšetkým svojimi literárnymi a hudobnými kvalitami.<sup>15</sup> Roškovský skomponoval *Vesperae bachanales* niekedy medzi jeseňou 1768 a letom 1769 v Bratislave, predvedené boli pravdepodobne „za chrptom“ vtedajšieho (prísneho!) provinciála P. Eugena Kósu v trnavskom františkánskom kláštore pravdepodobne v roku 1770.<sup>16</sup> Skladba je verejnosti známa najmä vďaka starej nahrávke skladby v úprave Š. Németha-Šamorínskeho,<sup>17</sup> ktorá však podáva len veľmi skreslený (neadekvátne vážny) obraz o mimoriadne humornej a nápaditej hudbe. Napriek tomu, že od roku 1994 existuje dokonca aj moderné kritické vydanie,<sup>18</sup> táto ojedinelá skladba doteraz ešte nebola predvedená v adekvátnej podobe, o. i. preto, lebo ju majú spievať 4 muži (soprán, alt, tenor, bas - musia to byť výborní speváci) a hrať musí vynikajúci čembalista (v roku 1770 určite hral sám Roškovský!).

*Vesperae Bachanales*  
 à 4: Vousus.  
 Canto.  
 Alto.  
 Tenore.  
 Basso.  
 et col.  
 Cembalo Concertis.

Composé par P. Pantaleone  
 Franciscano?

Obr. č. 4

P. Pantaleon Roškovský OFM:  
*Vesperae bachanales* (titulný list)

bonum spiritus vini illustratione. mirabiliter mirabiliter

Omissi: Dade Dade Dade. Da da da Dade comiona -

toribus nostris da: Conciatoribus nostris da mera semper

sapere dada Dade eademper nobis letantibus propina - re.

qui bibi per omnia posula stramentis!

Et cum spiritu tuo merum: Benedica

do: Gratias Gwardia no!

*Sinj pro Dibis!*

P. Pantaleon Roškovský OFM: *Vesperae bachanales* (ukážka z partu Basso)

Roškovského parodická skladba je na rozdiel od ostatných zachovaných skladieb na fašiangové obdobie naozaj rozsiahla: sú to kompletne „nešpory“, t. j. 5 žalmov s „príslušnými“ antifónami, ďalej capitulum, hymnus a magnifikat taktiež s antifónami, k tejto základnej časti je pripojených 6 komemorácií („spomienok“, resp. „rozpomienok“) na jednotlivých rehoľných predstavených: provinciála, gvardiána, definítorov, vikára, lektorov a kazateľov.<sup>19</sup> Čo sa týka latinského textu, existujú síce dva slovenské preklady tejto rozsiahlej skladby, v ktorej sú parodované riadne, skutočné liturgické texty (žalmy<sup>20</sup>, antifóny, verzikuly, responzória atď.) vrátane modlitieb<sup>21</sup>, a to od J. Žiga a J. Minárika (vyšiel aj knižne<sup>22</sup>), ani jeden z týchto prekladov však nie je použiteľný, oba sú príliš voľné, nezachytávajú napríklad všetky zložité detaily a súvislosti pôvodného latinského textu. Zdá sa, že text je „nepreložiteľný“, resp. len veľmi ťažko preložiteľný, najmä vzhľadom na množstvo súvislostí s pôvodnými (liturgickými) predlohami, ďalej na množstvo narážok na konkrétne osoby, situácie a pod. Aký náročný môže byť i takýto zábavný latinský text, ukázala až nedávna analýza S. Zavarského.<sup>23</sup> S. Zavarský sa zaoberal textom *Vesperae bachanales* veľmi dôkladne vrátane jeho zvukovej stránky, čo je veľmi dôležité, lebo celý text sa napríklad hemží zvukomalebnými slovami, resp. expresívnymi slovami („gurgulitas“, „canapa“, „bibulus“, „bibere“ a mnohé ďalšie), ako aj

tomu zodpovedajúcimi novotvarmi („grolia“). Textová analýza ukázala mnohé (samozrejme, nie všetky) skryté významy, napríklad skutočnosť, že opakovanie slov nemusí vždy byť podmienené len zhudobnením, vyplývajúcím z (najčastejšie) použitého štýlu opery buffy. Takýto prípad sa vyskytuje v magnifikate: trojnásobné opakovanie slova „est“ v pasáži „et mihi dedit multum est“ má svoje korene podľa S. Zavarského už v 12. storočí<sup>24</sup> – ide zrejme o narážku na známu historku o istom nemeckom biskupovi (Joannesovi Defukovi, alebo di Fugger), ktorý plánoval cestu do Ríma a poslal svojho vyslanca, aby na každej krčme, kde mali prespať a bolo tam dobré víno, napísal „est“; ten na jednej takejto stanici, kde bolo osobitne dobré, napísal dokonca „est, est, est“...). Celkove S. Zavarský konštatuje, že je ťažké rozhodnúť, či je autorom textu *Vesperae bachanales* jeden človek alebo viacerí ľudia. Ak je ním jeden človek, nevytvoril ho súčasne, naraz, najmä žalmy *Dixit a Confitebor* vznikli pravdepodobne skôr než ostatný text.<sup>25</sup>

Na krátkom priestore nie je možné, samozrejme, uviesť všetky zaujímavé súvislosti parodického textu a jeho zhudobnenia vo *Vesperae bachanales*. Na niekoľkých príkladoch poukážeme aspoň na niektoré základné črty, resp. najzaujímavejšie miesta z hľadiska vzťahu textu a jeho zhudobnenia.

### Recitatívy:

#### 1. *Nolite timere a Super flumina Babylonis*

V antifónach *Nolite timere a Super flumina Babylonis* je v zmysle textovej (literárnej) paródie použitý „saltus duriusculus“ na slovách „et ploravimus“ („a plakali sme“); v druhom prípade je na tých istých slovách parodický trilok vo vokálnom hlase a expresívny zmenšený septakord, resp. tremolo v čembale:

Notový príklad č. 1

Antiphona, o Recitativo

Tenore

Basso

Cembalo

se - di - mus et plo - ra - vi - mus, dum di - c Ve - ne - ris do - se - ru - is - set nos Ba - chus!



Antiphona, o Recitativo

2. Estote fortes in poculo

V antífóne *Estote fortes in poculo* použil Roškovský zasa na začiatku tzv. batagliový idióm (fanfárová melódika založená na kvintakorde v súvislosti s textom „budte vytrvalí pri pohári a bojujte (proti gvardiánovej abstinencii)“, neskôr použil opakovaný zostupný sled na slove „haurietis“ (slov. „načerpáte (život z dobrého falernského vína“):

Notový príklad č. 2 **Commemoratio A.R.P. Ministri Provincialis**

3. Super aurum et topasion

Zvukomalba“ sa vyskytuje v celej skladbe často, najmä v áriách, avšak nájdeme ju aj v recitatíve *Super aurum et topasion* na slove „resonet“ („znej“).

Notový príklad č. 3

Antiphona, o Recitativo

#### 4. *Crucem malam subiit*

V basovej árii *Crucem malam subiit* sa okrem expresívneho zmenšeného septakordu (vrátane ozdoby, t. j. chvenia hlasu v rámci paródie) na slove „miserere“ („zmluj sa“) vyskytuje aj rétorická figúra „gradatio“, a to na texte „per gradus affugientem“ (slov. „utekajúceho po schodoch“, t. 5-8). Táto ária vyžaduje podobne ako ostatné časti podstatné dotvorenie paródie čembalistom a ukazuje, prečo je táto veselá, humorná skladba interpretačne taká náročná.

Notový príklad č. 4

**Commemoratio P. Vicaril**

**Aria**

Basso

Cembalo

Cru-cem ma-lam su-bi-it, quem An-drea-s de-pre-hen-dit per gra-dus su-fu-gi-en-tem,  
per gra-dus su-fu-gi-en-tem, nam us-que ad vi-tu-los, us-que ad vi-tu-los tra-cta-  
vit, us-que ad vi-tu-los tra-cta- vit, us-que ad vi-tu-los tra-cta- vit o-leo-li-ni perua-xit, mi-se-  
re-re, mi-se-re-re cum e-o di-ce-re no-len-tem, mi-se-  
re-re, mi-se-re-re cum e-o di-ce-re no-len-tem.

**Adagio**

## 5. *Beatus vir* (capitulum)

Capitulum *Beatus vir* je príkladom na „dialogizáciu“ pôvodných liturgických textov, vychádzajúcu zo štýlu opery buffy; využíva sa okrem toho aj opakovanie slov so zvukomalebným charakterom, ako napr. „cantharus“ (džbán, nádoba na víno), „propinabimus“ („pripíme si“) a pod.

Notový príklad č. 5

**Capitulum, o Aria**  
Solo

**Basso**  
Be - a - tus vir! Be - a - tus vir, qui in - ven - tus... est si - ne a - va - ri - ti - a, Be - a - tus vir!

**Cembalo**

10  
et qui non e - bi - it a no - bis, non abi - it e no - bis abscon - dere cantharum, cantharum, cantharum, cantharum, can - tharum, abscon - dere can - tha -

20  
**T** Quis? quis?  
**B** rum, sed spe - ra - re, sed spe - ra - re nos fe - cit in ple - ni - tu - di - ne e - jus!

23  
**T** quis est hic? quis, quis, quis est hic? et pro - pi - na bi - mus, & pro - pi - na - bi - mus ad e -  
**B** et pro - pi - na - bi - mus ad e -

30  
**T** um, quis est hic? quis est hic? et pro - pi - na - bi - mus, et pro - pi - na - bi - mus ad e - um!  
**B** um, quis est hic? quis est hic? et pro - pi - na - bi - mus, et pro - pi - na - bi - mus ad e - um! Fe - cit e - nim

**Zbory** (resp. prekomponované časti – zbory so sólami):

### 6. *Laudate fratres Bachum* (žalm)

Žalm *Laudate fratres Bachum* je tiež príkladom dialogizácie, v tomto prípade ide o dialóg starého mnícha (magistra novicov a pod.) s mladými klerikmi. Roškovský paroduje o. i. hudobný štýl „a capella“ („*Illi dedicabimus viscera nostra*“ – v kontexte paródie znamená skôr „jemu venujeme naše bruchá“, než napr. „vnútro“ či dokonca „srdcia“), využíva tiež expresívne, zvukomalebné slová („canapa“). Časti s takýmto charakterom majú najbližšie k opere buffe (aj keď *Vesperae bachanales* nie sú, samozrejme, žiadnym hudobnodramatickým dielom!)

Notový príklad č. 6

### Laudate

**Allegro**

Canto Tutti

Alto Sit  
Tutti

Tenore Sit  
Tutti

Basso Sit

Lau - da - te, lauda - te, lau - da - te fratres Bachum, lau - da - te, lau - da - te, lau - da - te prin - cipem ve - strum.

**Allegro**

Cembalo

no - men Ba - chi ex - al - ta - tum, ple - no cho - ro pro - cla - ma - tum, a so - lis or - tu us - que ad oc - ca - rum de - ci - de - mus, de - ci - de - mus,

no - men Ba - chi ex - al - ta - tum, ple - no cho - ro pro - cla - ma - tum, a so - lis or - tu us - que ad oc - ca - rum

no - men Ba - chi ex - al - ta - tum, ple - no cho - ro pro - cla - ma - tum, a so - lis or - tu us - que ad oc - ca - rum de - ci - de - mus,



Zvláštné miesto vo *Vesperae bachanales* má paródia gregoriánskeho chorálu v záverečnej „liturgii“ celých nešporov (textovo ide o verš s rezponzóriom). Je to naozaj jediný príklad skladateľovej invenčnosti a zmyslu pre humor (pozri aj obr. č. 5):

## 7. *Bachus vobiscum*

Notový príklad č. 8

[*Bachus vobiscum!*]

Adagio  
Tutti

Canto: Et cum spi - ri - tu tu - o me - rum!

Alto: Et cum spi - ri - tu tu - o me - rum!

Tenore: Solo Et cum spi - ri - tu tu - o me - rum!

Basso: Bachus vo - bis - cum! Et cum spi - ri - tu tu - o me - rum! Solo

Cembalo: Et cum spi - ri - tu tu - o me - rum! Be - né - di - ca

Adagio  
Tutti

15 20

Gra - ti - as guar - di - a - noi!  
[Tutti]

Tutti Gra - ti - as guar - di - a - noi!

Tutti Gra - ti - as guar - di - a - noi!

Tutti Gra - ti - as guar - di - a - noi!

Adagio

4 3 4 3 4 3

Finis pro bibis!

Záverom: Aj z týchto nesúvislých poznámok vyplýva, že analýza zábavnej, nevážnej hudby je často náročnejšia než analýza seriózných diel (cirkevnej hudby, opier a pod.). Súvislosti textu a hudby sú v nej totiž skrytejšie a možno niekedy oveľa zložitejšie než v ostatnej hudbe, lebo aj celkový kontext tejto hudby, určenej na pobavenie (to v prvom rade!) v konkrétnej historickej situácii, na konkrétnom mieste, pre konkrétne spoločenstvo ľudí, je zložitý.

Mgr. Ladislav KAČIC, PhD.

Slavistický ústav Jána Stanislava Slovenskej akadémie vied  
816 43 Bratislava

E-mail: ladislav.kacic@savba.sk

## Poznámky:

- <sup>1</sup> Táto „alternatívna“ kultúra je veľmi dobre rozpracovaná aj teoreticky, najmä v súvislosti so stredovekom. Pozri bližšie napr. BACHTIN, M. M.: François Rabelais a lidová kultúra stredoveku, Praha 1975; GUREVIČ, G. J.: Kategórie stredovekej kultúry, Praha 1972 (najmä 2. kapitola) a pod.
- <sup>2</sup> KAČIC, L.: P. Gaudentius Dettelbach OFM (1739-1818), Leben und Werk. Musicologica actualis 2, Bratislava 1998, s. 81. Odpis P. Th. Hoffmanna je z roku 1778.
- <sup>3</sup> Presnejšie na tzv. bakchanálie (*bachanalia*), ktoré boli v kláštoroch dvakrát do roka, na jar, resp. v zime (po sviatku Očisťovania Panny Márie 2. februára) a na jeseň, pred sviatkom Všetkých svätých (resp. od neho do začiatku Adventu).
- <sup>4</sup> MINÁRIK, J.: Starodávne piesne rádu pijanského, Bratislava 1990. MINÁRIK, J.: Piesne a verše pre múdrych a bláznov, Bratislava 1969 a i.
- <sup>5</sup> Podľa Ezopovej bájky „Asinus ad lyram“, t.j. „Somár pri lýre („s lýrou“).
- <sup>6</sup> KAČIC, L.: Hudba v školských hrách trenčianskych jezuitov. Slovenské divadlo, 44 (1996), č. 4, s. 437-446.
- <sup>7</sup> RYBARIČ, R.: Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I (Stredovek, renesancia, barok), Bratislava 1984, s. 134 („paródia na scholastickú dišputu *De ente rationis* (O podstate rozumu“). Na s. 222-225 publikoval R. Rybarič aj krátky úryvok z tejto skladby.
- <sup>8</sup> F. X. Briximu, autorovi zábavných školských hier *Luridi scholares* a *Erat unum cantor bonus*, sa pripisujú ďalšie podobné skladby, o. i. tzv. Schulmeistermesse (paródia neschopného skladateľa cirkevnej hudby).
- <sup>9</sup> Za pomoc pri preklade latinských textov ďakujem srdečne kolegovi Svoradovi Zavorskému.
- <sup>10</sup> Veľmi zbežne ju pod názvom „Rekviem jak pijem tak pijem“ spomína opäť Rybarič, R., c. d. (ako pozn. č. 2), s. 134 („paródia na pohreb *Rekviem jak pijem tak pijem* od neznámych autorov“). Titulný list a skutočný názov skladby nebol v tom čase známy, našiel som ho neskôr v tzv. vytrasenom materiáli hudobnej zbierky trenčianskych jezuitov a piaristov.
- <sup>11</sup> KAČIC, L.: Piaristi-hudobníci medzi Čechami, Moravou a Slovenskom v 17. a 18. storočí. In: Slovenská hudba 29 (2003), 1, s. 14-21.
- <sup>12</sup> „Inferiae“ = „obeť na počesť zomrelého“, SCHÖNBERGER, F.-X.: Neuestes lateinisch-deutsches und deutsch-lateinisches Hand-Lexikon, Wien 1842, 1. Bd. s. 636 („Opfer zu Ehren des Verstorbenen“).
- <sup>13</sup> „Silicernium“ má podobný význam ako „inferiae“, porov. tamtiež, Bd. 2, s. 512.
- <sup>14</sup> Tieto skladby neboli súčasťou kostolných či kláštorných zbierok, ale boli len privátnym vlastníctvom autora a pod., preto sa ich zachovalo tak málo.
- <sup>15</sup> *Vesperae bachanales* sa zachovali najmä vďaka františkánskemu historikovi P. Vševladovi Gajdošovi, ktorý podal o skladbe aj prvú podrobnú správu - GAJDOŠ, P. V. OFM: Doplnky k životopisu Pantaleóna Roškovského. In: Musicologica slovacica II, Bratislava 1970, s. 131-155.
- <sup>16</sup> Bližšie o okolnostiach vzniku, predvedenia a celkovom kontexte tejto skladby pozri

- úvodnú štúdiu in ROŠKOVSKÝ, P. Pantaleon: *Vesperae bachanales*. Ed. Ladislav Kačic, Bratislava 1994, s.29-38.
- 17 Supraphon, Stereo 1 12 0787 (transkripcia J. M. Terrayová, úprava Š. Németh-Šamorínsky).
- 18 P. Pantaleon Roškovský OFM: *Vesperae bachanales*. Ed. Ladislav Kačic, Bratislava 1994.
- 19 Analýzu celkovej štruktúry skladby, jej „liturgickej“ stránky, textových predlôh a pod. pozri tamtiež, s. 31-34.
- 20 Zostava parodovaných žalmov (č. 109, 110, 111, 112, 116) napovedá, že ide o nešpory určené na sviatky apoštolov a evanjelistov (podľa *Antiphonale Romanum Commune Apostolorum et Evangelistarum in I. Vesperis extra tempus Paschale*), niektoré ďalšie časti (hymnus, capitulum) sú však zo sviatkov vyznavačov (*Commune Confessoris non Pontificis*), ide, samozrejme, o narážku na vyznávateľov vína...
- 21 Nepodarilo sa identifikovať všetky textové predlohy modlitieb, ktoré slúžili ako podklad pre paródiu, ale len niekoľko (porov. tamtiež, s. 32-33). Tieto paródie sú rovnako zaujímavé a nemenej odvážne ako ostatné časti skladby. Už napr. úvodná formula („oremus“, t.j. „modlime sa“) je variovaná ako „ploremus“, t.j. „plačme“, „voremus“, t.j. „žerme“ alebo „noremus“, ktoré je ťažko preložiteľné, pravdepodobne ide o prispôsobený tvar záporu pôvodného výrazu („non-oremus“, t.j. „nemodlime sa“).
- 22 MINÁRIK, J.: Starodávne piesne rádu pijanského, s. 41-49.
- 23 ZAVARSKÝ, Svorad: *Quid dicis? Quid dicis? On the language of Vesperae bachanales* by P. Pantaleon Roškovský OFM. In: *Plaude turba paupercula - Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst* (Konferenzbericht, Bratislava, 4.-6. Oktober 2004). Ed. Ladislav Kačic, Bratislava 2005, s. 285-296.
- 24 Tamtiež, s. 292.
- 25 Tamtiež, s. 296.



Ladislav KAČIC

## Wort und Musik in den Faschingskompositionen des 18. Jahrhunderts in der Slowakei

Zusammenfassung

Bis zu Ende des 18. Jahrhunderts blieb die uralte Tradition, in der Faschingszeit die parodische „unoffizielle“ Kompositionen in dem Kloster-Milieu aufzuführen, auf dem Gebiet der Slowakei noch lebendig. Diese Praxis war besonders in den franziskanischen Klöstern bzw. Jesuiten- oder Piaristen-Kollegien üblich. Faschingskompositionen sind nur selten erhalten, da sie keinen Bestandteil der Kloster- oder Kirchen-Musikalien-Sammlungen bildeten und gehörten meistens zum Privatbesitz des Autors. Zwischen den auf dem Gebiet der Slowakei erhaltenen Faschingskompositionen sind einige aus dem europäischen Repertoire bekannt, wie z. B. anonyme Parodie „Der Kapuzinerbart“, deren Autorschaft zweifelhaft J. Haydn (Hob. XXVb: G2) oder W. A. Mozart (KV 6 Anh. C9.07), bzw. P. M. Fischer OSB zugeschrieben wird. Sie ist sogar in zwei franziskanischen Abschriften – von P. Gaudentius Dettelbach, bzw. P. Thelesphor Hoffman erhalten.

Der Beitrag ist besonders deren Faschingskompositionen gewidmet, die nur auf dem Gebiet der Slowakei belegt sind. Die Parodie eines philosophischen Disputatio mit drei gesungenen Rollen im Stile recitativo ist in zwei Abschriften erhalten: die erste unter dem Titel *Syllogismus de Ente Rationis* in der Musikalien-Sammlung der Jesuiten in Trenčín (stammt aus der Hälfte des 18. Jahrhunderts), die zweite wurde als *Disputatio de Ente Rationis* bei den Piaristen in Svätý Jur abgeschrieben. Andere anonyme Komposition *Sepultura Bachi* mit lateinisch-slowakischem Text stammt aus dem piaristischen (vorher jesuitischen) Kollegium in Trenčín und wurde in 90. Jahren des 18. Jahrhunderts abgeschrieben. Eine Sammlung solcher Unterhaltungs- und Gelegenheits-Kompositionen (nicht nur für die Faschingszeit) hat in den 70. Jahren des 18. Jahrhunderts unter dem Titel *Nugae canorae sive XX canones musici* slowakischer Piarist P. Norbert Schreier a S. Bernardo zusammengefasst. Unter den 20 kanonischen Stücken für drei gleiche Stimmen sind auch einige mit Fasching-Thema zu finden: *Laus vini Zoboriensis*, *Inferiae Bachi*, *Silicernium Bachi*.

Die bedeutendste Faschingskomposition, die auch im europäischen Kontext selten ist, wurde von Franziskaner P. Pantaleon Roškovský komponiert. Seine *Vesperae bachanales* hat er in den Jahren 1768-1769 in Bratislava komponiert und wurden wahrscheinlich 1770 im Kloster in Trnava uraufgeführt. Im Beitrag werden die musikalische Rhetorik und charakteristische Stil-Merkmale einiger Teile dieser Komposition näher analysiert.

**HUDOBNO-RÉTORICKÉ FIGÚRY V TVORBE  
JÁNA ŠIMRÁKA A ZACHARIÁŠA ZAREVÚCKEHO**

Janka PETŐCZOVÁ, Bratislava

**Abstrakt**

V príspevku sú analyzované hudobno-rétorické figúry v motetách a duchovných koncertoch na nemecké texty hudobných skladateľov Jána Šimraka a Zachariáša Zarevúckeho. Ide o typické figúry barokovej teórie, vyjadrujúcej afektové stvárnenie textu hudobnými prostriedkami (figúry s radosným, oslavným charakterom: *circulatio*, *kyklozis*, *anabasis*, *catabasis*, figúry zobrazujúce smútok: *passus duriusculus*, *saltus duriusculus*, figúry, viazané na širšie štruktúrálné a tektonické väzby: *tnesis*, *noema*, *syncopatio*, *prolongatio*, *retardatio*, rovnomen-né rétorické i hudobné figúry: *anadiplosis*, *aposiopesis*, *repetitio*, *exclamatio*, *interrogatio*). Figúry sú analyzované v skladbách transkribovaných z nemeckej organovej tabulatúrnej notácie do modernej notácie a ich dešifrácia súvisí s adekvátnou rekonštrukciou slovného a notového textu, transkribovaného z rukopisných prameňov. V tvorbe obidvoch skladateľov sú hudobno-rétorické figúry použité majstrovským spôsobom, vo všetkých kombináciách, v ktorých ich poskytovala vtedajšia vrcholnobaroková kompozičná prax. To dokazuje u obidvoch skladateľov šírku ich hudobnoteoretického vzdelania, ktoré bolo aj odrazom kvalitného systému hudobnej výchovy a vzdelania v evanjelických kantorstvách na Spiši a v Šariši v prvých dvoch tretinách 17. storočia.

**Kľúčové slová:**

Barok. Vokálno-inštrumentálna polyfónia. Hudobno-rétorická figúra. Moteto. Duchovný koncert. *Musica poetica*. Tabulatúrna notácia. Ján Šimrák (?-1657) – organista v Spišskom Podhradí. Zachariáš Zarevúcky (1605-1667) – organista v Bardejove. Evanjelické kantorstvá.

**Úvod**

Ján Šimrák (?-1657) a Zachariáš Zarevúcky (1605-1667) patria k našim najznámejším hudobným skladateľom 17. storočia. Žili a pôsobili ako titulárni organisti v dvoch východoslovenských mestách – prvý v Spišskom Podhradí v rokoch 1630 až 1657 a druhý v Bardejove v rokoch 1624 až 1667. Svojou kompozičnou tvorbou sa obaja zaradili do náročnej hudobnej kultúry európskej barokovej polyfónie, navyše – podľa vierohodných dobových referencií – boli v Šarišskom a Spišskom regióne vysoko cenení ako interpreti – organisti, o ktorých chýr prekračoval regionálne hranice. Problematika hudobno-rétorických figúr v ich tvorbe je pre hudobných historikov zaujímavá z viacerých hľadísk:

- z hľadiska analytického: ide o charakteristiku výberu a použitia konkrétnych figúr v ich zachovanej polyfonickej duchovnej tvorbe, z ktorej najreprezentatívnejšou vzorkou sú skladby na nemecké texty, predovšetkým motetá a duchovné koncerty, poskytujúce

hlavné možnosti pre realizáciu dobového hudobno-kompozičného myslenia známeho pod pojmom *musica poetica*

- z hľadiska kriticko-edičného: ide o súvislosť medzi čo najdokonalejšou transkripciou z nemeckej organovej tabulatúrnej notácie do modernej notácie a medzi adekvátnou rekonštrukciou textu pod vokálnymi hlasmi, keďže ide o transkripcie skladieb zachovaných len v rukopisných prameňoch; tu totiž platí, že dešifrácia figúr je podmienená správnu rekonštrukciou, ale aj recipročne – znalosť možných použitých hudobno-rétorických figúr pomáha pri rekonštrukcii slovného textu i adekvátnej transkripcii notového textu
- z hľadiska hodnotiaceho: ide o hľadanie zdrojov, ktoré formovali ich hudobno-kompozičné myslenie, a o hodnotenie ich vlastného autorského podielu pri používaní hudobno-rétorických figúr; tieto poznatky nám pomáhajú pri presnejšom štýlovom zaradení ich tvorby v teritoriálne užšom priestore i v širšom európskom barokovom hudobno-kultúrnom kontexte.

Základnú analýzu a hodnotenie ich tvorby podal už v 70. rokoch 20. storočia Richard Rybarič, neskôr sa týmto dvom skladateľom venovala v slovenskej i maďarskej hudobnej historiografii pomerne veľká pozornosť.<sup>1</sup> Časť z ich kompletne zachovanej tvorby bola aj vydaná v notových edíciách, a to 9 skladieb Zachariáša Zarevúckeho v edícii *Musicalia Danubiana* a 12 motet na latinské texty Jána Šimráka v edícii *Fontes Musicae in Slovacia*.<sup>2</sup> Skladby Jána Šimráka, písané na nemecké texty, sú v súčasnosti predmetom vydávania v pramennej kritickej edícii *Musica Scephusii Veteris*, ktorú pripravuje Prešovský hudobný spolok *Súzvuk* v spolupráci s Ústavom hudobnej vedy SAV v Bratislave. Na margo písania mena tohto spišskopodhradského skladateľa je potrebné podotknúť, že jeho meno sa v doterajšej literatúre uvádzalo ako Ján Šimbracký, tento tvar však nie je presný, podľa všetkých rukopisných i tlačených prameňov je totiž jeho priezvisko uvádzané ako *Schimrack*.<sup>3</sup> V tomto tvare, ktorý sme začali používať v novej pramennej edícii *Musica Scephusii Veteris III/1*, a ktorý považujeme z jazykovedného hľadiska za najsprávnejší, je uvedený aj v jedinom tlačenom diele, ktoré vyšlo v Bardejove roku 1651, teda ešte počas jeho života, a to v školskej hre Petra Eisenberga *Ein zwiefacher Poetischer Act und Geistliches Spiel*. Hra bola vydaná u Jakuba Klössa ml. a súčasťou jej predvedenia v Prešove boli interscénické hudobné vsuvky, s konkrétnymi 12-timi vymenovanými skladbami, medzi ktorými bol uvedený i koncert Jána Šimráka „*Gott stehet in der Gemeine Gottes ... Auß Johann Schimracks Concert*“.<sup>4</sup>

# I.

Práve tento koncert *Gott stehet in der Gemeine Gottes, ab 8 cum 2. Cap. ab 8*, ktorý patrí k 40 kompletne zachovaným skladbám Jána Šimraka, je veľmi zaujímavý ako z hľadiska interpretácie, keďže tento veľký duchovný koncert je určený pre sólové *cori favoriti* a dve štvorhlasné *capellen*, tak aj z hľadiska analýzy použitia hudobno-rétorických figúr.<sup>5</sup> Skladateľ v ňom zhudobnil text žalmu č. 82 a hneď úvodný motív expozície je jedným z typických príkladov použitia hudobno-rétorickej figúry zo skupiny *hypotyposis*, t. j. zobrazovacích figúr. Smerová tendencia motívu je vybudovaná z repeticie jedného tónu a sleduje sémantické zobrazenie textu, vyjadrujúce myšlienku „stálosti, nepremennosti, resp. večného majestátu Boha“, znásobenú rovnakým priebehom vo všetkých hlasoch akordického homofonického ritornelu.

obr. 1

The image shows a musical score for the piece "Gott stehet in der Gemeine Gottes". The top part is a "Ritrornello" section, which is a complex rhythmic pattern consisting of many repeated notes and rests, typical of a horn or trumpet part. Below this, there is a vocal line with lyrics in German. The lyrics are: "Gott stehet in der Gemeine Gottes, Gott stehet in der Gemeine Gottes und ist Richter unter den Göttern". The score is written in a historical style with various musical notations and clefs.

Hudobno-rétorické figúry známe ako *hypotyposis* nájdeme v skladbách na nemecké texty u Jána Šimraka takmer pravidelne, predovšetkým pri melodickom zobrazovaní mravne, eticky a teologicky pozitívnych afektov (radosť, múdrosť, česť, sláva).<sup>6</sup> Na ich zobrazenie najčastejšie používa *circulatio*, t. j. vlnovku, obkresľujúcu krúživým, melodickým diatonickým pohybom jeden tón a *kyklozis*, t. j. obkolesenie tonálneho centra podobným spôsobom, do kruhu. Umiestnené sú zvyčajne na slovách, ktoré priamo vyjadrujú radosť, oslavu, víťazstvo, chválu. Nositeľom figúry je zvyčajne tá slabika, na ktorej spočíva hlavný slovný prízvuk, a ten sa nachádza na metricky zodpovedajúcej pozícii v takte, napr. v dvojzborovom motete *Singet den Herren ein neues Lied* je z krátkej vlnovky na plnovýznamovom slovese vybudovaná celá expozícia, neskôr sa vlnovka prenáša ako dynamický motív aj na ďalšie slová „*singet, Lied, Herren, lobet, seinen Namen*“ (t. 32, 45, 57, 76, 80 a d'). V inom dvojzborovom motete *Heutt' triumphieret Gottes Sohn* je figúra umiestnená výlučne na slovese „*triumphieret*“, a to na vedľajšej

prízvučnej slabike (t. 1-22).<sup>7</sup> V skladbe *Seid fröhlich und jubilieret* sú zdôraznené obidve slová, ktoré sú nositeľmi sémantického obsahu *fröhlich* a *jubilieret* pritom dlhšia vlnovka je použitá pri druhom slove *jubilieret* a ako nosný tematický prvok prechádza imitačne všetkými štyrmi hlasmi I. zboru v expozícii. (obr. 2) Priam vzorové je použitie hudobno-rétorických figúr v dvojzborovom žalme *Lobe den Herren meine Seele* (žalm č. 146), kde Ján Šimrák veľmi invenčne strieda rôzne možnosti ich umiestňovania pod slová, s kolorovaním v rámci imitačných polyfonických pasáží. Hned' hlavný melodický motív na slove *lobe* navodzuje pocit radosti a slávnostnosti kombináciou *anabasis* a *circulatio*, t. j. vzostupného melodického postupu a obkresľovania (t. 1-9, 13-17, 47-51), pričom jeho účinok znásobuje imitačné použitie vo všetkých hlasoch I. zboru. Figúra sa v priebehu skladby stáva tektonicky základnou stavebnou jednotkou a v závere sa mení na dynamický vrchol v slovese *lobsingen* (t. 125-165).<sup>8</sup>

obr. 2

The musical score consists of five staves. The top four staves represent the vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The fifth staff is the basso continuo. The score is divided into two systems. The first system covers measures 5 to 9, and the second system covers measures 10 to 14. The lyrics are: 'Seid fröhlich, seid fröhlich, Seid fröhlich, seid fröhlich, seid fröhlich und jubiliert, seid fröhlich und jubiliert, seid fröhlich und jubiliert, seid fröhlich und jubiliert'. The lyrics are distributed across the vocal parts in a staggered fashion, with some parts having rests. The music features a mix of whole, quarter, and eighth notes, with some passages being more rhythmic and others more melodic.

15

lie-ret, und ju-bi-lie-ret, und ju-bi-lie-ret

ju-bi-lie-ret

ju-bi-lie-ret, und ju-bi-lie-ret,

ju-bi-lie-ret,

5 6 7 6 5

Veľmi podobným spôsobom narábala s vlnkami vo svojich dvojzborových motetách aj Zachariáš Zarevúcky, vplietal ich v súlade s afektovým smerovaním skladieb do akordických štruktúr, charakteristických pre tutii úseky aj pre antifonálne výmeny zborov; typické je zobrazenie radosti a oslavy na významovo dôležitých slovách v dvojzborovom motete *Wir loben all das Kinderlein*, použitím *kyklosis* v najvyšších troch hlasoch I. zboru (t. 2-3), resp. v kombinácii najvyšších hlasov v oboch zboroch (t. 6-7) (obr. 3). Zarevúcky v tejto skladbe však siahol až ku koncertantným postupom a exponoval figúry do sólových hlasov (t. 47-67). (obr. 4) Rovnako zaujímavé je narábanie s textom v chorálovom dvojzborovom motete *Der Tag, der ist so freudenreich*, ktoré zhudobňuje klasický vzor (latinský chorál *Dies est laetitia*, Nastal nám deň veselý) modernými koloratúrnymi prostriedkami. Dlhší ornament je umiestnený hneď v úvode skladby na slove *freudenreich*, pričom hudobno-rétorická zobrazovacia figúra *hypotyposis* ako hudobné vysvetlenie radostného charakteru textu je neklamným dôkazom o voľnom kompozičnom zaobchádzaní s prísny chorálovým vzorom (napr. v t. 19-22 umiestňuje na prvú slabiku slova *freudenreich* krátky zostupný rad tónov, známy aj ako figúra *catabasis*, podobne na slove *wunderlich*, t. 99-104). Zarevúcky tak dokázal vytvoriť pôsobivé chorálové moteto v novom barokovom stvárnení kompozičnou technikou *musica poetica*, v ktorom koexistuje polychorický prvok (homofonická faktúra, antifonálne výmeny zborov) spolu s koncertantnými elementami.<sup>9</sup>

SOPRANO I  
SOPRANO II  
CORO I  
ALTO  
TENORE  
ALTO  
TENORE I  
CORO II  
TENORE II  
BASSO  
BASSO CONTINUO

Wir lo - - - - ben all das Kin - de - lein, wir

Wir lo - - - - ben all das Kin - de - lein, wir

Wir lo - - - - ben all das Kin - de - lein, wir

Wir lo - - - - ben all das Kin - de - lein, wir

Wir lo - - - - ben all das Kin - de - lein, wir

Wir lo - - - - ben all das Kin - de - lein, wir

Wir lo - - - - ben all das Kin - de - lein, wir

Wir lo - - - - ben all das Kin - de - lein, wir

Wir lo - - - - ben all das Kin - de - lein, wir

lo - - - - - ben all das Kin - de - lein, Je - sus ist der Na - me

lo - - - - - ben all das Kin - de - lein, Je - sus ist der Na - me

lo - - - - - ben all das Kin - de - lein, Je - sus ist der Na - me

lo - - - - - ben all das Kin - de - lein, Je - sus ist der Na - me

lo - - - - - ben all das Kin - de - lein,

wir lo - - - - - ben all das Kin - de - lein,

lo - - - - - ben all das Kin - de - lein,

lo - - - - - ben all das Kin - de - lein,

Ďalšou známou figúrou zo skupiny *hypotyposis* bola *anabasis*, t. j. vzostupný rad tónov, priamo melodicky napodobňujúci obsah slova. Tento motív nájdeme u Jána Šimráka v polyfonicky prepracovanej expozícii dvojzborového moteta *Ich will dich erhöhen*, v ktorom je vzostup z nižších do vyšších sfér znázornený stúpajúcou melódiou na slove *erhöhen*, pričom hudobné dianie je umiestnené len do vyššie postaveného I. zboru. (obr. 5) Figúry sa v priebehu skladby stávajú základnými stavebnými elementami, napríklad *cirkulatio*, krátka vlnovka na slove *will* (t. 69-74) v spojení *ich will dich täglich loben* slúži na zvyšovanie napätia. (obr. 6) Iný spôsob priameho napodobňovania ponúka figúra *mimesis*, t. j. zvukomalebne zobrazenie slova, ktorú nájdeme v úvode sedemhlasného moteta *Der heilige Geist von Himmel kamm* na slove *Brausen*; po klasickom polyfonickom vstupe (rozdelenom postupne do troch vyššie a štyroch nižšie položených hlasov) sa ozve dynamicky silnejší zlom, tvorený trojnásobným opakovaním osvedčenej melodickej figúry *cirkulatio*, v dvoch štvorhlasných kombináciách (t. 14-19).<sup>10</sup>



## Ich will dich erhöhen, t. 1-15

obr. 5

Ich will dich er - hö - hen, ich will  
 dich er - hö - hen, er - hö -  
 hen, ich will dich er - hö - hen,

## Ich will dich erhöhen, t. 69-77

obr. 6

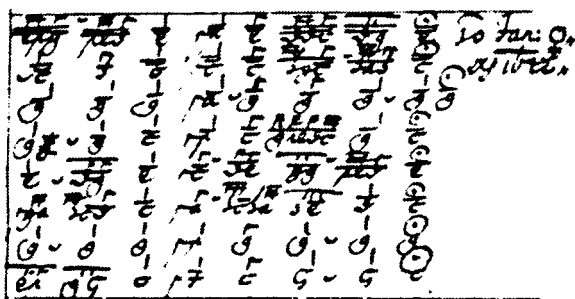
<sup>69</sup> Ich will, ich will, ich will,  
 ich will dich täg - lich lo - ben

V porovnaní s dvojzborovými motetami má u Jána Šimráka ešte členitejší a dynamickejší charakter melodika v duchovných koncertoch. Afektóvemu stvárneniu výrazovosti podriaďoval aj tóninu a využíval prelínanie sa a vzájomné spolupôsobenie viacerých figúr, jedným z najzaujímavejších je úsek „mit grosser Pracht und Herrlichkeit“ (t. 95-116) v koncerte *Alleluia, heutt' triumphieret Gottes Sohn*, pre šesťhlasný koncertujúci zbor a dve štvorhlasné kapely. Použil tu figúru *circulatio a climax*, t. j. opakovanie s transponovaním o sekundu a *imitatio*. Figúra je umiestnená v najvyšších dvoch hlasoch v imitácii, po pár taktov sa k nim pripoja nižšie dva hlasy, opäť v imitácii, v kontraste s najnižšími, nekolorovanými hlasmi, čo by sa dalo kvalifikovať aj ako *pallilogia*, zvyšujúca hudobnodramatické napätie v tektonickom vrchole skladby.

Chromatické figúry používal Ján Šimrák veľmi premyslene, striedmo, spôsobom typickým pre barokové stvárnenie negatívneho afektu. *Passus duriusculus* nájdeme u neho len vo vzťahu k textu, vyjadrujúcemu výslovné teologické negatívum, napr. zmenšenú kvartu a jemné disonancie použil v úvode šesťhlasného moteta *Da Jesus an dem Kreutze stund*, zvyrazňujúc tragiku utrpenia a kríža. Podčiarkuje ju aj *transgressio*, t. j. kríženie hlasov, v tomto prípade druhý hlas prekračuje prvý (napr. takt 2-3).<sup>11</sup> *Saltus duriusculus* nájdeme v dvojzborovom chorálovom motete *Nun komm der Heiden Heiland*, kde je pri slovnom spojení *der Heiden* alterácia f na fis, ktorou vzniká melodický skok na zväčšenú kvartu.<sup>12</sup> Iným príkladom stvárnenia teologicky negatívneho obsahu chorálového textu je moteto *Christ lag in Todesbanden*, kde v závere úvodného druhého polverša „für unser Sünd gegeben“ (osemhlasné tutti, t. 69-71) odznie na slovách *Sünd* a *gegeben* až dvakrát disonancia, najprv veľká sekunda rozvedená v osminovom

pohybe a hned' za tým nasleduje *parrhesia*, t. j. dve paralelné zväčšené kvarty za sebou. Tá istá harmonická situácia sa zopakuje v *alleluja* závere (t. 158, 168), zdanlivo paradoxne, na slove s primárne oslavným charakterom. Vzhľadom na celkovú koncepciu výberu hudobno-rétorických figúr v skladbe, zhudobňujúcu závažnú teologickú problematiku (zmrtvychvstanie Ježiša Krista) táto zdanlivo paradoxná situácia vôbec neprekva-puje. Práve naopak, je jedinečným vnútorným obohatením skladby.

Ján Šimrák pracoval s mnohými zo širokej škály hudobno-rétorických figúr, ktoré poskytovala baroková afektová teória, a to nielen s figúrami, viazanými na melodiku a na harmóniu, ale aj na širšie štruktúralne a tektonické väzby: pomlčky (*Tmesis*), tektonické kontrasty (*noema*), prenášanie prízvuku (*syncopatio*), prieťahy (*prolongatio*), agogiku (*retardatio*). Spomalenie, t. j. *retardatio* bola typická figúra používaná v tabulatúrnej notácii v záveroch skladieb, v ktorých jeden z hlasov bol nositeľom dlhšej rytmickej hodnoty a Šimrák ju používal priam pravidelne, napríklad v závere skladby *Lobe den Herren, meine Seele!*. (obr. 7)



obr. 7

A printed musical score for the piece 'Lobe den Herren, meine Seele!'. The score is in 8/8 time and consists of eight staves. The lyrics are: 'weil ich hie bin, hie bin. weil ich hie bin, hie bin. weil ich hie bin, hie bin. weil ich hie bin, hie bin. weil ich hie bin, hie bin. weil ich hie bin, hie bin. weil ich hie bin, hie bin. weil ich hie bin, hie bin.' The score is numbered 185 at the top right.

Ján Šimrák používal rovnako čisto hudobné figúry, ktoré sa vykryštalizovali v priebehu 16. storočia ako typické pre vokálnu hudbu, a tiež aj rovnomenné rétorické figúry, ktoré boli súčasťou zložitej sústavy hudobnorétorických figúr v 17. storočí. Obzvlášť v skladbách polychorických, založených na antifonálnom striedaní zborov, a teda na „rozkúskovaní“ textu, mohol využívať figúru *epizeuxis* (resp. *anaphora*), t. j. opakovanie významovo dôležitých slov (napr. v dvojzborovom motete *Jauchzet dem Herren alle Welt*), figúru *anadiplosis*, t. j. zdvojenie slova v reči, kedy sa posledné slovo vety stáva prvým slovom novej vety, *aposiopesis*, t. j. zmĺknutie, náhle zastavenie reči, v hudbe generálna pauza, *repetitio* t. j. opakovanie, *exclamatio*, t. j. zvolanie, *interrogatio*, t. j. otázka. Otázky patria k mimoriadne zaujímavým úsekom, pritom môže ísť o otázky, ktoré nemajú otáznik, napríklad doplňovacie, vyplývajúce zo syntaktickej zrozumiteľnosti, ale aj o priame otázky. V dvojzborovom motete *Richte mich Gott*, v ktorom Šimrák zhudobnil žalm č. 43, je podriadenie hudobnej intonácii textu priam realistické v otázke *warum verstößest du mich?* (t. 37-40). Stúpavo klesavá intonácia je zreteľná v piatom hlase, s ozdobením prízvučnej slabiky figúrou *circulatio*. Otázka je súčasťou ťažiskového druhého žalmového verša: „*Denn du bist der Gott meiner Stärke: Warum verstößest du mich?*“ – „*Lebo Ty, Bože môj, si mojím útočišťom; prečo si ma zavrhol?...*“

obr. 8

The image shows a musical score for a motet. It consists of two systems of staves. The first system has four staves (three vocal parts and one basso continuo) and the second system has five staves (four vocal parts and one basso continuo). The lyrics are written below each staff. The lyrics are: "Denn du bist der Gott meiner Stärke: Warum verstößest du mich?". The score includes musical notation such as notes, rests, and bar lines. The numbers 35 and 40 are placed above the first and last staves of the first system, respectively.

Aj u Zarevúckeho nájdeme podobne pôsobivý úsek so zhudobnením *interrogatio*, a to otázku *Was geschah so wunderlich?* v už spomínanom chorálovom motete *Der Tag, der ist so freudenreich*. Úsek *Was geschah, was geschah so wunderlich, so wunderlich?* (t. 95-98) môžeme kvalifikovať aj ako aj *noemu* (myšlienka, rozhodnutie), t. j. úsek s dôležitým obsahom, ktorý sa odlišuje od okolia. V tomto prípade ide o konsonantný, príjemný akordický súzvuk, 8-hlasnú homofóniu, ktorá má neočakávané postavenie v skladbe: nasleduje po generálnej pauze *aposiopesis* kontrastujúc s predchádzajúcimi antifonálnymi výmenami štvorhlasných zborov. V rétorike ide o schopnosť povedať niečo iné skrze iné slová, v našom prípade ide o zdôraznenie principiálnej otázky – zázraku narodenia Božieho syna. Z hľadiska hudobno-rétorických figúr je zaujímavý jeden detail v expozícii tejto skladby: pri imitačnom nástupe V. hlas nezačína úvodnými slovami *Der Tag, der ...* ale ich pokračovaním *ist so freudenreich*, ktorý je vlastne zrozumiteľný len z predchádzajúceho textu, prebiehajúceho v ostatných hlasoch. V rétorike je tento jav známy ako *metalepsis* (nasledovanie), t. j. „porozumenie nasledujúceho textu z predchádzajúceho“ a do hudby ho ako hudobno-rétorickú figúru uviedol už roku 1606 teoretik Joachim Burmeister.<sup>13</sup>

## II.

Predchádzajúca charakteristika hudobno-rétorických figúr v duchovnej tvorbe Jána Šimráka a Zachariáša Zarevúckeho na nemecké texty nie je vyčerpávajúcou analýzou, ale – prirodzene – len reprezentatívnym výberom z celej škály figúr, ktoré obaja skladatelia používali. Navyše, pri ich opise je vždy potrebné mať na zreteli, že pracujeme s transkripciami z rukopisných pramenných materiálov, keďže ich diela sa nezachovali v tlačenej forme, ale len v rukopisných tabulatúrach a hlasových zošitoch. Rekonštrukcia ich skladieb úzko súvisí so správnou dešifráciou figúr, ktorá priamo podmieňuje samotnú transkripciu z nemeckej organovej tabulatúrnej notácie. V tejto notácii neexistuje detailný rozpis textov pod notami vo vokálnych hlasoch a otázka rekonštrukcie je v mnohých prípadoch pomerne zložitá, keďže väčšina skladieb sa zachovala len v jednom rukopisnom zápise. Niekoľko z nich existuje v dvoch odpisoch, väčšinou však pramene, uľahčujúce rekonštrukciu textu (hlasové zošity), nie sú ani kompletne zachované.

Najlepšie možnosti poskytujú diela zapísané tabulatúrnou notáciou a zároveň v niekoľkých hlasových zošitoch, napríklad skladba Jána Šimráka *Missa super Omnes gentes* je zapísaná pod č. 173 v rukopisnej tabulatúre sign. SK-Le 3A (13992), uloženej v Levoči, ale päť z ôsmich hlasov nájdeme aj v konvolúte hlasových zošitov sign. H-Bn 17a-e, v bardejovskej zbierke hudobných rukopisov, uložených v Budapešti. Skladba v tabulatúrnom zápise nemá vôbec text, pri rekonštrukcii sú hlasové zošity mimoriadne cennou pomôckou.<sup>14</sup> Jednou z možností rekonštrukcie neznámeho textu, z ktorého je v tabulatúre uvedený len incipit, je aj využitie rovnakého textu, zhudobneného iným skladateľom, napríklad pri rekonštrukcii moteta Zachariáša Zarevúckeho

*O Jesu mi dulcissime*, ktoré sa zachovalo len v jednom tabulatúrnom prameni H-Bn 26, editori použili rovnomenný text z diela Giovanniho Gabrieliho.<sup>15</sup>

Situáciu pri rekonštrukcii textu uľahčujú dve kombinácie, keď je text v tabulatúrach podpísaný aspoň približne, pod tektonicky ucelenými úsekmi, a keď sa podarí identifikovať textovú predlohu. U obidvoch skladateľov sa zachovali len diela zhudobňujúce texty liturgické, predovšetkým omšové ordinárie a propriá, antifóny a magnifikaty, nemecké duchovné piesne a žalmové texty. I tu je však potrebné pozorne skúmať textový vzor, napríklad dobových Biblií v preklade Martina Luthera je viacero, a to, že sa nezhdujú s dnešným vydaním Biblie, je samozrejmé. Na druhej strane situáciu komplikujú rôzne ortografické odchýlky aj v rovnakých dobových textoch. Príkladom je text žalmu č. 43, ktorý zhudobnil Ján Šimrák *Richte mich Gott*, a ktorého úvodný verš má v dnešnom vydaní evanjelickej Bilie podobu „Gott, schaffe mir Recht und führe meine Sache wider das unheilige Volk / und errette mich von den falschen und bösen Leuten!“.<sup>16</sup> V tabulatúrnom zborníku sign. 3 A je tento žalm zhudobnený Jánom Šimrákom s nasledovným prvým veršom: „*Richte mich Gott und füh-re mir meine Sache wider das un-hei-li-ge Volk und errette mich von den falschen und bösen Leuten*“.<sup>17</sup> V tom istom tabulatúrnom rukopise sa nachádza aj zhudobnenie toho istého žalmu od Samuela Scheidta s textom prvého verša, s dvoma výraznými odlišnosťami: „*Richte mich Gott und führ mir meine Sache wider das un-hei-lig Volk und errette mich von den falschen und bösen Leuten*“.<sup>18</sup> V konečnom dôsledku je vždy rozhodujúca konfrontácia s notovým textom, pretože detailný rozpis slabík pod noty musí zohľadňovať notovú transkripciu, predovšetkým jednotu slovného a hudobného prízvuku. Dôležité je sledovať aj intonáciu textu, štruktúru melodických línií, ich rozdelenie pomlčkami a hlavne ich tonálne smerovanie. Pri rekonštrukcii dlhších úsekov nastupuje cit pre možné opakovanie slov a slovných spojení a identifikáciu hudobno-rétorických figúr. Napokon je potrebné zohľadniť pri rozpise textu aj hľadisko interpretačné, čiže schopnosť vyspievať dlhú frázu, hlavne pri dlhších melodických líniách a melizmatických figúrach.<sup>19</sup>

V každej z doteraz rekonštruovaných skladieb sa nachádza úsek, náročný na podkladanie textu, pri ktorom je nevyhnutné maximálne sledovať a zohľadniť všetky vyššie vymenované aspekty. Napríklad v spomínanom motete Jána Šimráka *Richte mich Gott* je zaujímavé podkladanie troch slov *Harre auff Gott*, ktoré predstavujú ťažiskový úsek v záverečnom piatom verši žalmu. Z celkovej rekonštrukcie textu skladby slová prípadnú na takty 117-129, pričom vymedzenie začiatku signalizuje imitačný (resp. polyfonický) vstup, koniec dosahujú všetky hlasy smerovaním do akordického záveru rytmickou augmentáciou. (obr. 9a) Základom je podloženie textu pod spodné hlasy oboch zborov, v ktorých sa dvakrát zopakuje rovnaký tematický materiál. Nasleduje vyhľadanie melodicky najjednoduchšieho hlasu, v tomto prípade III. hlasu 1. zboru, v ktorom ide o sylabické členenie textu na jednom tóne. Ďalším krokom je vyhľadanie melodicky paralelných línií k tým, ktoré sú nám už známe. K basovému hlasu 2. zboru je paralelnou

lína VII. hlasu, a tiež sopránu I. zboru, avšak tu, v druhom zopakovaní textovej frázy dochádza k modifikácii, vzhľadom na harmonické smerovanie melódie (do G dur), s jasným dôrazom na slovo *Gott*. Druhý hlas je špecifický. Najprv je vhodné vpísať text do druhej polovice melodickkej línie, ktorý treba dešifrovať z rytmickej augmentácie a až potom je možné analogicky zopakovať členenie textu v prvej polovici. Piaty hlas je výnimkou. Jeho líniu členia dve pomlčky, ide teda o trojnásobné zopakovanie textu, ktoré tretíkrát predstavuje krátky 4-taktový úsek, kde každé slovo má samostatné tonálne smerovanie (*harre* z D dur do G dur, *auff* z D dur do D<sup>7</sup> a *Gott* ostáva pod G dur). Posledný nepodpísaný ostáva VI. hlas, patrí k tým hlasom, v ktorých je daný text zdanlivo nepodložiteľný. Melodická línia nie je členená žiadnou pomlčkou a nemôžeme si pomôcť ani žiadnou jednoznačnou hudobno-rétorickou figúrou. Súdiac podľa melodického a intonačného prízvuku, ale predovšetkým podľa tonálneho smerovania, významovo najzávažnejšie slovo *Gott* by malo byť v takte 121, z čoho vyplýva, že textový úsek *harre auff Gott* by sa mal zopakovať trikrát. (obr. 9b)

### III.

Problematika rekonštrukcie textu a problematika analýzy hudobno-rétorických figúr v tvorbe Jána Šimráka a Zachariáša Zarevúckeho, úzko spolu súvisí, a je základom, ktorý nevyhnutne potrebujeme zvládnuť pre zložitejšiu charakteristiku hudobného myslenia obidvoch skladateľov. Pri ich hodnotení nám vôbec nejde o porovnanie, už vôbec nie o kvantitatívne porovnanie, keďže výskumná vzorka je nerovnomerná, u jedného autora máme k dispozícii okolo 40 kompletných skladieb a u druhého len 9, pričom aj z hľadiska afektového smerovania skladieb ide o nepomer, od Zarevúckeho sa zachovalo viac skladieb na nemecké texty, pričom prevažujú diela s radostným, oslavným charakterom: *Ach, Christe Jesu Kindelein* (a 8 v., Ms. Mus. Bártfa 26), *Da Jesus geböhren war zu Betlehem* (a 8 v., 1650, Ms. Mus. Bártfa 26), *Das alte Jahr vergangen ist* (a 8 v., Ms. Mus. Bártfa 26), *Der Tag, der ist so freudenriech* (a 8 v., Ms. Mus. Bártfa 26), *Meine Seele erhebt den Herren* (a 6 v., 2 Trombone, Continuo, 24. Jul. 1664., Ms. Mus. Bártfa 25), *Wir loben all das Kindelein* (a 8 v., 24. Okt. 1664., Ms. Mus. Bártfa 26). Navyše u obidvoch je potrebné pripomenúť, že melodiku ich skladieb musíme skúmať z dvoch hľadísk – osobitne skladby s latinským textom, v ktorých je sémantický prenos obsahu textu konzervatívnejší a osobitne skladby s nemeckým textom, v nich má melodika dynamickejšiu, členitejšiu charakter. V latinských skladbách totiž prevláda tzv. motetová melodika, striktné diatonická, vybudovaná na princípoch klasickej polyfónie. Základným spojivom textu a motetovej melodiky je súlad medzi slovnou a hudobnou deklamáciou. Melizmatické štruktúry v nej nie sú priamymi nositeľmi sémantického obsahu. Ako to charakterizoval Richard Rybáříč, „prenos slovného obsahu do hudobného materiálu ostáva v rovine objektívno-neutrálnej“.<sup>20</sup>

120

Musical score for measures 117-124. The score is written for four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. Measure 120 is marked at the beginning of the system. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and slurs. The piano accompaniment provides a steady harmonic and rhythmic foundation.

125

Musical score for measures 125-129. The score continues from the previous system. Measure 125 is marked at the beginning of the system. The music concludes with a double bar line at the end of measure 129. The vocal lines end with a final note, and the piano accompaniment concludes with a sustained chord.

120

Har - re auff Gott,  
Har - re auff Gott,  
Har re auff Gott, har - re auff Gott,  
Har - re auff Gott,  
mir? Har - re auff Gott, har - re  
mir? Har - re auff Gott, har -  
mir? Har - re auff Gott, har -  
mir? Har - re auff Gott,

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 120 through 124. It features four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and one bass staff. The lyrics are written below the corresponding staves. The music is in a common time signature and includes various melodic lines and rests.

125

har - re auff Gott,  
har - re auff Gott,  
har - re auff Gott,  
har - re auff Gott,  
auff Gott, har - re auff Gott,  
re auff Gott, har - re auff Gott,  
re auff Gott,  
har - re auff Gott,

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 125 through 129. It features four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and one bass staff. The lyrics are written below the corresponding staves. The music continues with similar melodic patterns and includes a key signature change to one sharp (F#) in measure 128.



V kompozíciách na nemecké texty je oveľa vyšší podiel melodiky na afektovom stvárnení výrazovosti. Aj Ján Šimrák, aj Zachariáš Zarevúcky v týchto skladbách prístupujú k hudobno-rétorickým figúram spôsobom typickým pre nemeckých skladateľov raného a vrcholného baroka. U obidvoch vidíme jasnú snahu komponovať v štýle *musica poetica* a evidentnú požiadavku zobrazenia významu dôležitých slov hudobnými prostriedkami.<sup>21</sup> Motetové kompozície oboch skladateľov sú už svojou podstatou zviazané s kontrapunktickou, polyfonickou sadzbou, napriek tomu je v nich badateľná postupná prevaha akordickej homofónie. Duchovné koncerty, ktoré sa zachovali v pomerne veľkom počte od Jána Šimráka, predstavujú kompozície vývojovo progresívnejšie, a to predovšetkým z hľadiska použitia kontrastnejších tektonických a koncertantných prvkov. Z hľadiska podielu výrazovosti a použitia hudobno-rétorických figúr ostávajú aj motetá aj duchovné koncerty v hraniciach, ktoré im vymedzovali základné pravidlá pre komponovanie duchovnej hudby, a to pravidlá usporiadania v zmysle horizontálnom (kontrapunkt) i vertikálnom (generálnobasová akordická tonalita). Obidvaja skladatelia používali a dobre ovládali širokú paletu dobových hudobno-rétorických figúr, mohli by sme ich zoradiť a zatriediť viacerými spôsobmi, akými ich triedili už doboví hudobní teoretici. Išlo o figúry čiže *ornamenta*, ktoré napríklad Joachim Burmeister (1564-1629), dlhoročný kantor a pedagóg na univerzite v Rostocku, delil na *figurae* týkajúce sa len melódie (*figurae melodiae*), alebo len harmónie (*figurae harmoniae*), alebo rovnako melódie ako aj harmónie (*figurae utriusque tam harmoniae quam melodiae*). Iný známy hudobný teoretik, Johannes Nucius (1556-1620), ktorého dielo *Musices Poeticae* (Neisse 1613) zohralo dôležitú úlohu pri akceptovaní hudobno-rétorických figúr v neskoršom vrcholnobarokovom kompozičnom štýle, delil hudobno-rétorické figúry na *figurae principales* a *figurae minus principales*. Až do prelomu 16. a 17. storočia sa vzťah hudby a rétoriky formoval na základoch renesančného humanizmu a ideál zobrazovania textu hudobnými prostriedkami sa sporadicky dostával aj na stránky hudobnoteoretických traktátov. Nicolaus Listenius označil pauzu ako *figura artificiosam a cantu desistenciam monstrans* už roku 1537 (*Musica Nicolai Listenii*, Wittenberg) a Gallus Dressler nazval pri charakterizovaní diel skladateľa Clemens non Papa *syncopatio* a *fuga* najdôležitejšími ornamentami. Ten istý teoretik rozčlenil aj moteto na tri časti *exordium*, *medium* a *finis* pod vplyvom rétoriky (*Praecepta musicae poeticae*, Utrecht 1563).<sup>22</sup> Dnešné analýzy hudobno-rétorických figúr sa opierajú rovnako o dobových hudobných teoretikov ako aj o všeobecné poznatky rétoriky, a to v širšom kontexte výchovného systému *Septem artes liberales*, v ktorom zaujímala hudba, gramatika a rétorika samostatnú pozíciu. V jednom z najprehľadnejších zoznamov nájdeme až 161 figúr zoradených do prelínajúcich sa skupín – figúry čisto hudobné (napr. *anabasis*, *passus duriusculus*), figúry rovnomenné v hudbe i rétorike (častokrát so silnou významovou podobnosťou, napr. *hyperbole*, *syncope*), a figúry v hudbe i rétorike s rovnakým významom (napr. *exclamatio*, *gradatio*, *noema*, *repetitio*) a figúry čisto rétorické (napr. *anastrophe*, *synonymia*).<sup>23</sup>

Tvorba Jána Šimráka i Zachariáša Zarevúckeho svedčí o ich schopnostiach aplikovať teóriu hudobno-rétorických figúr do svojich kompozičných plánov, svedčí o tom, že mali hlboké znalosti v komponovaní vokálnej a vokálno-inštrumentálnej polyfónie vrcholnobarokového európskeho štýlu. Ich vzormi boli bezpochyby najvýznamnejší európski skladatelia tohto obdobia a tohto žánru, stály vzor – Giovanni Gabrieli a aktuálny veľikán nemeckej hudby – Heinrich Schütz. Tých vzorov však muselo byť viac – Samuel Scheidt, Michael Praetorius, Heinrich Grimm a iní. Šimrák aj Zarevúcky opisovali ich skladby, dokonca zhudobňovali tie isté texty, a to veľmi invenčným spôsobom. Nie je rozhodujúce, že na našom území sa nezachovali základné hudobnoteoretické traktáty, v ktorých sa sformovala náuka o hudobno-rétorických figúrach do ucelenej teórie, k akým patrili *Musica poetica* Joachima Burmeistera (1606), *Musices poeticae* Johanna Nucia (1613), *Musica poetica* Johanna Andreasa Herbsta (1642) či *Syntagma musicologicum* Michaela Praetoria (1650).<sup>24</sup> Koniec-koncov skladby Jána Šimráka boli zapísané v rokoch 1635-1642 a Zachariáš Zarevúcky bol kompozične činný až do svojej smrti, čiže do roku 1667. V celom tomto období, v ktorom obaja aktívne tvorili, mala hudobná výchova a hudobnoteoretické vzdelanie evanjelických kantorov a hudobníkov veľmi silnú a kvalitnú tradíciu, ktorá nadväzovala na systém hudobnej výchovy v stredonemeckých a severonemeckých kantorstvách, a ktorá bola na Spiši i v Šariši rozvíjaná nepretržite už od čias Leonarda Stöckela, významného bardejovského evanjelického teológa, dirigenta a autora hudobnoteoretických traktátov. Je paradoxné, že vôbec nemáme žiadne informácie z rokov mladosti a štúdia Jána Šimráka. V prípade Zachariáša Zarevúckeho sa tiež zachovalo len minimum poznatkov z obdobia pred jeho nastúpením do funkcie organistu v Spišskej Novej Vsi a v Bardejove. Napriek tomu môžeme predpokladať, že ich vzdelanie muselo mať charakter vyšších gymnaziálnych tried, prípadne aj štúdia na zahraničnej univerzite, v každom prípade však mali mimoriadne kvalitnú kompozičnú a interpretačnú prípravu na povolanie organistu, a *de facto* i skladateľa, keďže všetky ich zachované diela sú zo všeobecného hľadiska použitia vtedajších kompozičných techník i z parciálneho hľadiska použitia hudobno-rétorických figúr porovnateľné s tvorbou vrcholnobarokových európskych skladateľov.

**PhDr. Janka PETŐCZOVÁ, CSc.**

Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied

Dúbravská cesta 9

84104 BRATISLAVA

E-mail: jana.petoczova@savba.sk

## Poznámky:

- <sup>1</sup> RYBARIČ, Richard: *Ján Šimbracký – spišský polyfonik 17. storočia*. Musicologica Slovaca 4, Bratislava 1973, s. 7-83. RYBARIČ, Richard: *Zacharias Zarewutius Organista Bartphae (1625-1664)*. In: *Nové obzory* 16, Košice 1974, s. 261-287. MATÚŠ, František: *Zachariáš Zarevúcky – biografia. Príspevok k poznaniu hudobného baroka na Slovensku. Rigorózna práca, Prešov 1976*. RYBARIČ, Richard: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I.*, Bratislava 1984. FERENCZI, Ilona: *Der Komponist Zarewutius*. In: ZAREWUTIUS, Zacharias: *Magnificats and Motets*. Ed. Róbert Á. Murányi, Ilona Ferenczi, *Musicalia Danubiana* 8, Zenetudományi Intézet MTA, Budapest 1987, s. 66-70. HULKOVÁ, Marta: *Rukopisné hlasové zošity Levočskej zbierky hudobnín (17. storočie)*. In: *Slovenská hudba* 21, 1995, 2, s. 203-227. KALINAYOVÁ, Jana: *Polychoral Music in the Musical Tradition of Slovakia*. In: *Slovenská hudba*, 22, 1996, 3-4, s. 461-464. KAČIC, Ladislav: *Barok*. In: *Dejiny hudby na Slovensku*. Ed. Elschek, Oskár a kol. Veda, Bratislava 1996, s. 46 s. 86-89. MATÚŠ, František – PETŐCZOVÁ-MATÚŠOVÁ, Janka: *Zachariáš Zarevúcky (1605-1667), 400 rokov od narodenia bardejovského evanjelického organistu a skladateľa*. Prešovský hudobný spolok Súzvuk, Prešov 2005.
- <sup>2</sup> ZAREWUTIUS, Zacharias: *Magnificats and Motets*. Ed. Róbert Á. Murányi, Ilona Ferenczi, *Musicalia Danubiana* 8, Zenetudományi Intézet MTA, Budapest 1987. ŠIMBRACKÝ, Ján: *Opera omnia I., Opera omnia II.*, Ed. Richard Rybarič, *Fontes Musicae in Slovacia* 7, 8. Opus, Bratislava 1982, 1993.
- <sup>3</sup> SCHIMRACK, Johann / ŠIMRÁK, Ján: *Lobe den Herren, meine Seele*. In: *Musica Scepustii Veteris II / I*. Ed. Janka Petőczová – Matúšová. Prešovský hudobný spolok Súzvuk, Prešov 2004.
- <sup>4</sup> LAZAR, Ervín: *Dvojitý básnický akt Petra Eisenberga*. In: *Slovenské divadlo* roč. 28, č. 1, Bratislava 1980, s. 117- 137. Podľa originálu pokyny k predvádzaniu skladieb Jána Šimráka na nachádzajú v siedmej a ôsmej interscénickej hudobnej vložke: „*Die Siebende / MUSICA. / Gott stehet in der Gemeine Gottes / Mit einem Discant / 2. Tenoren / und Baß; / Erster Theil. / Auß Johann Schimracks Concert / mit Acht Stimmen.*“ , „*Die Achte / MUSICA. / Gott stehet in der Gemeine Gottes / Mit 1. Discant / 2. Tenoren / und Baß; / Anderer Theil: / Auß Johann Schimracks Concert / mit acht Stimmen.*“
- <sup>5</sup> Skladba sa zachovala v Knižnici ECAV v Levoči, v dvoch rukopisných prameňoch, v Tabulátúrmom zborníku sign. SK-Le 3 A (13992), pod č. 192, intavolovaná roku 1641 a v nekompletnom konvolúte rukopisných hlasových zošitov sign. SK-Le 26 A (5161), ktorý je pričlenený k hudobnej tlači Heinricha Schütza *Psalmen Davids* (Drážďany 1619). Zoznam 54 zachovaných skladieb J. Šimráka pozri: PETŐCZOVÁ, Janka: *Polychorická hudba II*. Prešov 1999, s. 166-167.
- <sup>6</sup> Prvú podrobnejšiu analýzu a hodnotenie hudobno-rétorických figúr v tvorbe Jána Šimráka predložil Richard Rybarič v štúdiu *Ján Šimbracký – spišský polyfonik 17. storočia*, c. d., s. 22.
- <sup>7</sup> Transkripciu dvojzborového moteta *Singet den Herren ein neues Lied* a expozície dvojzbo-rového moteta *Heutt' triumphieret Gottes Sohn* (t. 1-57) pozri: PETŐCZOVÁ,

- Janka: *Po-lychorická hudba III – Antológia*. Prešov 1999, s. 27-33, 57-84.
- 8 Transkripciu dvojzborového moteta *Lobe den Herren, meine Seele* pozri: SCHIMRACK, Johann / ŠIMRÁK, Ján: *Lobe den Herren, meine Seele*. In: *Musica Scepussii.Veteris II / 1*. Ed: Janka Petőczová – Matúšová. Prešovský hudobný spolok Súzvuk, Prešov 2004.
- 9 Transkripciu dvojzborového moteta *Der Tag, der ist so freudenreich* pozri: ZAREWUTIUS, Zacharias: *Magnificats and Motets*. Ed. Róbert Á. Murányi, Ilona Ferenczi, *Musicalia Danubiana* 8, Zenetudományi Intézet MTA, Budapest 1987, s. 178-188.
- 10 Transkripciu expozície sedemhlasného jednozborového moteta *Der heilige Geist von Himmel kamm* (takty 1-19) pozri: PETŐCZOVÁ, Janka: *Polychorická hudba III – Antológia*. Prešov 1999, s. 93-94.
- 11 Transkripciu expozície sedemhlasného jednozborového moteta *Da Jesus an dem Kreutze stund* (takty 1-40) pozri: PETŐCZOVÁ, Janka: *Polychorická hudba III – Antológia*. Prešov 1999, s. 52-56.
- 12 Krátku charakteristiku chromatických figúr aj s ukázkami pozri: RYBARIČ, Richard: *Ján Šimbracký – spišský polyfonik 17. storočia*, c. d., s. 24-25.
- 13 Bližšie pozri: UNGER, Hans Heinrich: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. und 18. Jahrhundert*. Georg Olms Verlag, Hildesheim – Zürich – New York, 2000, Nachdruck der Ausgabe Würzburg 1941, s. 82.
- 14 Aj zachované hlasové zošity sú však miestami poškodené, a v tom prípade musí editor text úplne rekonštruovať. Bližšie pozri: ŠIMBRACKÝ, Ján: *Opera omnia I.*, In: *Fontes Musicae in Slovacia* 8. Ed. Richard Rybarič, Opus, Bratislava 1993, s. 6, 56-82.
- 15 ZAREWUTIUS, Zacharias: *Magnificats and Motets*. Ed. Róbert Á. Murányi, Ilona Ferenczi, *Musicalia Danubiana* 8, Zenetudományi Intézet MTA, Budapest 1987, s.190-197, 218.
- 16 *Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers*. Evangelische Haupt-Bibel gesellschaft zu Berlin und Altenburg. Leipzig 1991, s. 572.
- 17 Originál textu v tabulatúrnom rukopise: „*Richte mich Gott / vnd füre mir meine Sache wider das Vnheilige Volck / und errette mich von den falschen vnd bösen Leuten.*“ Tlačený dobový prameň: *Biblia: Das ist: Die ganze Heilige Schrift. Deutsch: Auff neu zugerichtet D. Martin Luther*. Nürnberg M DLXXXIX.
- 18 Samuel Scheidt: *Cantiones sacrae* (Hamburg 1620). RISM A/I/7, S 1348, č. 24.
- 19 Bližšie k problematike pozri: HARRÁN, Don: *New Light on the Question of Text Underlay Prior to Zarlino*. In: *Acta Musicologica* 45, 1973. HARRÁN, Don: *Word-Ton Relations in Musical Thought*. Nuehausen 1986.
- 20 RYBARIČ, Richard: *Ján Šimbracký – spišský polyfonik 17. storočia*, c. d., s. 23.
- 21 EGGBRECHT, Hans Heinrich: *Zum Figur-Begriff der Musica poetica*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 1959, Heft, s. 57-69. DAMMANN, R: *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. Köln 1967. KRONES, Hartmut: *Musik und Rhetorik*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zv. 6. Ed. Ludwig Finscher. Kassel-Basel-London-New York-Prag-Stuttgart-Weimar 2004, stf. 814-852.
- 22 Bližšie pozri: BARTEL, Dietrich: *Handbuch der Musikalische Figurenlehre*. Laaber 1985, s. 19-27.

<sup>23</sup> UNGER, Hans Heinrich: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. – 18. Jahrhundert*. Georg Olms Verlag. Hildesheim, Zurich, New York 2000. Nachdruck der Ausgabe Würzburg 1941, s. 64-67.

<sup>24</sup> Zo začiatku 17. storočia sa zachovali v Levoči len dve tlačené kompendiá: *Exercitationes Musicae duae* Seta Calvisia (Lipsko 1600) a *Musicae Compendium latino germanicum* M. Henrici Fabri Melchiora Vulpia ((Jena 1608).

**Janka PETŐCZOVÁ**  
**Musikalisch-rhetorische Figuren in den Werken**  
**von Johann Schimrack und Zacharias Zarevutius**

Zusammenfassung

Im Beitrag werden die musikalisch-rhetorische Figuren in den deutschen Motetten und Geistlichen Konzerten von Johann Schimrack und Zacharias Zarevutius analysiert. Es handelt sich um typische Gebilde der musikalischen Figurenlehre des Barock (die Intervall- und Hypotopsis-Figuren: *circulatio, anabasis, katabasis, passus duriusculus, saltus duriusculus*; die mit der Struktur oder Tektonik verbundene Figuren: *tnesis, noema, syncopatio, prolongatio, retardatio*; rhetorische und musikalische Figuren gleicher Benennung: *anadiplosis, aposiopesis, repetitio, exclamatio, interrogatio*). Da die analysierte Werke aus der deutschen Tabulatur-Notation in die moderne Notenschrift transkribiert wurden, hängt ihre Interpretation von der richtigen Rekonstruktion des Wort-Ton-Verhältnisses bei der Transkription ab. In den Werken beider Komponisten werden die musikalisch-rhetorische Figuren meisterhaft, in allen, aus der hochbarocker Kompositionspraxis üblichen Zusammenhängen verwendet. Dies bestätigt die Breite der musiktheoretischen Bildung dieser Komponisten, die auch Qualität des Systems musikalischer und allgemeiner Bildung in den lutherischen Kantoreien von Spiš (Zips) und Šariš in den ersten zwei Dritteln des 17. Jahrhunderts widerspiegelt.

**HUDEBNÍ SYMBOLIKA V GRATULAČNÍ SERENATĚ  
Der glorreiche Nahmen Adami (Slavné jméno Adamovo)  
FRANTIŠKA VÁCLAVA MÍČI**

Jana PERUTKOVÁ, Brno

**Abstrakt**

Hudební kultura na zámku Jaroměřice nad Rokytnou za hraběte Johanna Adama Questenberga je pozoruhodným fenoménem, který je pro muzikology stále aktuální. Holdovací skladba *Der glorreiche Nahmen Adami* jaroměřického zámeckého maestra Františka Václava Míči patří mezi dobově frekventované oslavné kompozice, nejčastěji nazývané serenaty. Skládá se ze dvou dílů; zatímco část *Sedm planet* je komponována na německý text, kratší *Čtyři živlové* jsou v češtině a vystupovaly zde dětští účinkující z Jaroměřic. Autor zdařile využívá jak hudebně-rétorické figury, tak hudební symboliku v širším slova smyslu. Jeho kompoziční styl vychází z principů opery seria, hudební vyjadřování má v souladu s modernějšími dobovými tendencemi zjednodušenou fakturu. Sazba je homofonní, témata periodická, častá je práce s progresivními rytmickými útvary (synkopami a triolami); kontrapunkticky takřka nekomponoval.

**Klíčová slova:**

Zámecká hudební kultura v Jaroměřicích nad Rokytnou v první polovině 18. století. Johann Adam Questenberg. František Václav Míča. Serenata. Der glorreiche Nahmen Adami. Sedm planet. Čtyři živlové. Dětské účinkující. Hudební symbolika. Hudebně-rétorické figury. Kompoziční styl: sazba, témata, rytmus.

Skladba *Der glorreiche Nahmen Adami*, kterou v r. 1734 zkomponoval jaroměřický zámecký kapelník František Václav Míča (1694 - 1744), je serenatou sloužící k holdovacímu účelu. Tím byla oslava jmenin majitele panství v Jaroměřicích nad Rokytnou, hraběte Johanna Adama Questenberga (1678 - 1752).

Označení serenata se v 1. polovině 18. století používalo pro vokálně instrumentální díla, která byla většinou kratší než běžné opery. Jednalo se o chvalozpěv, který neměl žádnou dramatickou zápletku a jehož těžištěm bylo rozmyšlení alegorických či mytologických postav, jak nejlépe určitou společenskou událost oslatvit.

Zatímco k nejvýznamnějším oslavám na dvoře císaře Karla VI. a jeho choti byly komponovány tzv. karolinské a augustinské opery<sup>1</sup>, které byly rozměrné a bohatě instrumentované, k ostatním příležitostem, jakými byly např. narozeniny císaře, arcivévodů a arcivévodkyň nebo jmeniny císařovny, byly komponovány právě holdovací serenaty. Byly provozovány vždy privátně v palácích či zahradách patřících císařské rodině. To – společně s přísně vybraným nevelkým množstvím publika – vytvářelo exkluzivní prostředí, jež umožňovalo i účinkování členů císařské rodiny<sup>2</sup> Zejména mladé arcivévodky-

ně – Marie Anna a Marie Terezie, příští panovnice – často v dětském věku účinkovaly u příležitosti otcových narozenin.<sup>3</sup> Vystupovaly jako tanečnice i jako zpěvačky.<sup>4</sup>

Hrabě Questenberg do určité míry převzal tento model a za svůj hlavní svátek, který byl pravidelně slaven hudebně dramatickým představením, si zvolil dle v té době obvyklého zvyku jmeniny.

Partitura Míčovy skladby *Der glorreiche Nahmen Adami* je uložena v hudebním oddělení Národní knihovny v Praze.<sup>5</sup> Bohužel se nám nepodařilo zjistit, kdy, kde a kým byla partitura objevena. Víme pouze, že byla knihovnou odkoupena pravděpodobně z antikvariátu v r. 1950.

Partitura je vázaná v tuhých žluto-červeno-modrých deskách z olejového papíru. Na deskách je vyškrobán rámeček ve tvaru štítku, na němž je napsáno: „*Opera Serenada Jarom. 1734*“. Text „*Jarom*“ je připsán dodatečně. Typ obálky a tvar štítku jsou charakteristické pro opery, které skutečně v 1. polovině 18. století prošly jaroměřickým operním provozem. Toto zjištění jsme učinili v rámci tříletého grantového projektu „Italská hudba na Moravě v 1. polovině 18. století“, jenž je letos prvním rokem realizován na brněnském Ústavu hudební vědy. Na základě dílčích výsledků tohoto grantu můžeme prokázat již 16 jaroměřických oper významných italských a dvorních skladatelů uložených v archívech a knihovnách ve Vídni.

Z titulního listu Míčovy serenaty plyne, že dílo bylo provedeno na jaroměřické zámecké scéně při oslavách jmenin hraběte Questenberga 24. prosince 1734.<sup>6</sup> Autorem libreta je jaroměřický kaplan Jakub Želivský, magistr svobodných umění a filozofie a bakalář teologie. Kromě tohoto libreta napsal též text k Míčově latinské gratulační skladbě *Operosa terni colossi moles* z následujícího roku 1735. Tance vypracoval jaroměřický taneční mistr a polesný Johann Baptista Danese.

Rok 1734, ve kterém *Der glorreiche Nahmen Adami* vzniklo (dále budeme používat český překlad titulu - *Slavné jméno Adamovo*), byl pro hraběte Questenberga zřejmě do určité míry přelomový. Dlouhou dobu trávil na dovolené, většinou na svých statcích v Rapolttenkirchenu, Bečově, Jaroměřicích a v lázních Badenu nedaleko Vídně. Do své vídeňské funkce tajného rady se již nevrátil a v následujícím roce 1735 převzal funkci předsedy císařských komisařů při moravském zemském sněmu. Sídlił sice zpočátku převážně v Brně, bylo však jasné, že se chce co nejdříve natrvalo přestěhovat do Jaroměřic, což dokládá i přemístění jeho knihovny z Vídně do Jaroměřic právě v průběhu r. 1734.

Rok 1734 využil Questenberg k bohatému společenskému životu. Hlavní ruch v Jaroměřicích nastal v druhé polovině roku. Questenberg se zde zastavil nejprve v září.<sup>7</sup> Uspořádal pro hosty v zámecké zahradě benátskou noc s gondolami, při které zněla pravděpodobně musica navalis.<sup>8</sup> Dále zde prodléval od poloviny října. Zdržel se tu asi měsíc.<sup>9</sup> Jediněčný doklad o tom, jak rušné bylo toto období, máme v podobě účtu zámeckého stolaře Stöhringa. Týká se přípravných prací ke 12 operám a 12 komediím provedeným na podzim r. 1734. Víme také, že po 6. říjnu byly z Vídně do Jaroměřic zaslány

operní a baletní kostýmy.<sup>10</sup> Následovala zimní část sezóny, neboť hrabě trávil v Jaroměřicích vždy vánoční svátky a přelom roku. I pro toto období máme doklad od zmíněného stolaře - pracoval se svými pomocníky na přípravě dalších 6 oper a 3 komedií.<sup>11</sup> Při úvahách o počtu jaroměřických představení musíme brát v úvahu, že se pravděpodobně nejednalo pouze o operní premiéry, ale i o reprízy. I tak je ovšem množství produkcí úctyhodné. Neznáme bohužel tituly provzoraných oper. Z nich můžeme s jistotou určit pouze operu *Pirro*, kterou složil Johann Adolf Hasse na libreto Apostola Zena.<sup>12</sup> Dále byla opakována opera, která byla nacvičena již v předchozím roce. Tou mohla být *Issipile* od Francesca Bartolomea Contiho.<sup>13</sup>

Zimní sezóna v r. 1734 významně souvisela s jaroměřickou divadelní budovou. Divadlo začalo v Jaroměřicích fungovat v r. 1722, ve třicátých letech pak proběhla jeho první přestavba. Ta byla částečně dokončena v r. 1731. Od té doby se zde provizorně konala představení. Definitivní dokončení úprav, k nimž patřila mj. i výměna všech dřevěných zařízení za účelnější, štukatérské práce a zlacení divadelních lóží, probíhalo právě v druhé polovině roku 1734.<sup>14</sup> Hrabě na konečné úpravy silně naléhal. Velmi mu záleželo na tom, aby se zimní část sezóny - a tedy také jeho serenata ke jmeninám - hrála v již zcela dokončené budově. Míča ovšem komponoval *Slavné jméno Adamovo* zjevně v časové tísní. Ještě 27. listopadu dílo nebylo hotovo, jak je patrné z pramenů.<sup>15</sup> Situace byla zřejmě dosti napjatá, nakonec však - jak se zdá - dopadlo vše ke Questenberkově spokojenosti.

Partitura *Slavného jména Adamova* tvoří celek složený ze dvou částí. První z nich s názvem *Sieben Planeten (Sedm planet)* je komponována na německé libreto, druhou představují *Čtyři živlové* s českým textem. Po opeře *O původu Jaroměřic* zde máme druhý důkaz o česky zpívané opeře, v čemž mají Jaroměřice v českých zemích svůj primát.

Dílo obsahuje třídílnou italskou sinfonii, 14 árií, 1 duet a 2 sbory. V rámci Míčovy komponovaných serenat se řadí k rozměrnějším skladbám, podobně jako o rok pozdější *Operosa terni colossi moles*. V tomto směru je z Míčovy dochované tvorby předčí pouze opera *O původu Jaroměřic*. Část *Sedm planet* je delší než *Čtyři živlové* a tvoří tematicky uzavřený celek. V jejím libretu není ani zmínka o čtyřech živlech. Naproti tomu *Čtyři živlové* jsou částí na *Sedmi planetách* závislou. V textu úvodního a závěrečného recitativu se hovoří o planetách a sbor, který *Živly* a tedy i celé dílo uzavírá, je opakováním závěrečného sboru ze *Sedmi planet*, v němž účinkují planety a živly společně.

Pokud se týče obsazení, nejvíce nás zaujmou zpěvačky, které účinkovaly v druhé části serenaty. Při bližším studiu pramenů totiž zjistíme, že v rolích živelů vystoupily děti. V tom lze jednoznačně spatřovat inspiraci vídeňským dvorským prostředím. Zatímco u dvora účinkovaly přímo císařovy dcery, v Jaroměřicích to byli Questenbergovi poddaní - hrabě zde tedy přebírá jakousi symbolickou roli duchovního otce nadané jaroměřické mládeže. Rosina Míčová (*Povětrí*) se dosud v žádných pramenech jako zpěvačka nevyskytovala. Jedná se o sestru Johanny, známé jaroměřické sopranistky.<sup>16</sup> Obě byly



neteřemi kapelníka Míči.<sup>17</sup> Sestry Paulina Catullusová (*Oheň*) a Johanna Catullusová (*Země*) byly dcerami jaroměřického hudebníka a učitele Nikodéma Catulluse. Francisca Gravaniová (*Voda*) byla sestrou Peregrina Gravaniho, který později působil jako regenschori v brněnském chrámu sv. Jakuba. S výjimkou Pauliny Catullusové žádnou z těchto zpěvaček v dobových pramenech zkoumaných V. Helfertem a A. Plichtou nenajdeme.

O dětských představeních v Jaroměřicích se doposud vědělo pouze na základě několika pramenných zmínek. Party dívek v *Slavném jménu Adamově*, které se svou náročností takřka vyrovnají partům dospělých, byly donedávna považovány za unikátní a dosud jediný dochovaný doklad účinkování mládeže na jaroměřických produkcích. Podobně tomu ovšem bylo i v serenatě *Operosa terni colossi moles*. Zde účinkování dětských zpěvaček Helfert kupodivu přehlédl. Nabízí se také srovnání s jinou gratulační serenatou, kterou napsal vídeňský vicekapelník Antonio Caldara v r. 1726 pro příslušnici vysoké šlechty, hraběnku Marii Annu Althanovou. Jde o dílo *Ghirlanda di fiori*<sup>18</sup>, v němž jednotlivé party zpívaly po vídeňském vzoru rovněž urozené děti této šlechtičny.

Pokud se týče muzikologické reflexe Míčových děl, je pro nás stále relevantní dílo V. Helferta. Ten však noty ke *Slavnému jménu Adamovu* k dispozici neměl, z pramenů pouze věděl o existenci gratulační skladby z tohoto roku (*Theatral-Festl*). Část *Čtyři živlové* vyšla v r. 1966 v Praze tiskem s vydavatelskou zprávou H. Krupky, ten ovšem řadu pramenných skutečností nedoložil. Serenata jako celek pak byla podrobena podrobné analýze až v mé diplomové práci z r. 1993.<sup>19</sup>

V české muzikologii dosud nebyla věnována patřičná pozornost používání hudební symboliky v hudbě první poloviny 18. století. Pokusíme se proto ukázat, že česká, respektive moravská hudební produkce 18. století v tomto ohledu nezůstávala pozadu za evropským vývojem. Hudební symbolika, která měla svou tradici již od středověku a která právě v baroku dosáhla svého vrcholu, našla své místo i v Míčově tvorbě.

Jak známo, bytostnou součástí symboliky v hudbě tvoří hudebně rétorické figury. Ty se od 16. století staly předmětem četných normativních výkladů v traktátech pojednávajících o hudbě. Hudba je odrazem textu, přičemž vyjadřuje jeho smysl či afekt nebo slouží jako druh ozdoby. V baroku došly figury značné pozornosti mj. také díky napodobovací estetice, jejíž principy se v té době těšily značné oblibě. Díky četným systemizacím vznikly jednotlivé kategorie figur, jejichž názvy byly převzaty jednak přímo z rétoriky, jednak z hráčské či pěvecké terminologie apod. Hudebně rétorické figury ovšem tvoří pouhou součást širšího kontextu zahrnujícího oblast hudební symboliky, o níž podle našeho názoru nejpřehledněji pojednává J. Mattheson ve své knize *Der vollkommene Kapellmeister*.<sup>20</sup> Do této širší skupiny patří i symbolika notového zápisu, číselná symbolika, symbolika uskutečňovaná prostřednictvím formových principů, akustická (dynamická) symbolika, instrumentační symbolika ap.

Podívejme se tedy z hlediska hudební symboliky na Míčovu serenatu. Neuvádíme zde ovšem samozřejmě všechny případy, které jsme ve *Slavném jménu Adamově* našli;

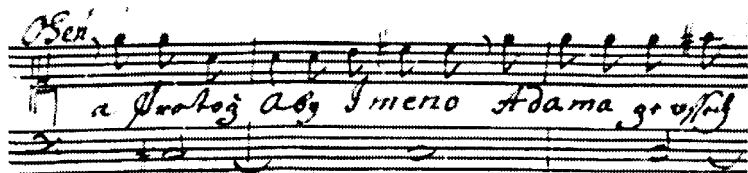
přinášíme pouze několik typických příkladů.

Nejprve se budeme věnovat figurám, které můžeme zařadit do kategorie „*emphasis*“. Pod tímto souhrnným pojmem rozumíme takové figury, které určitým způsobem zdůrazňují některá slova, respektive jejich obsah.

To se v první řadě týká jména „*Adam*“. Toto slovo se vyskytuje v holdovacím textu pochopitelně dosti často a většinou je na ně hudebně upozorněno.

Jedná se např. o recitativ Ohně (č. 27), takt 9 - 10<sup>21</sup>

Obr. 1



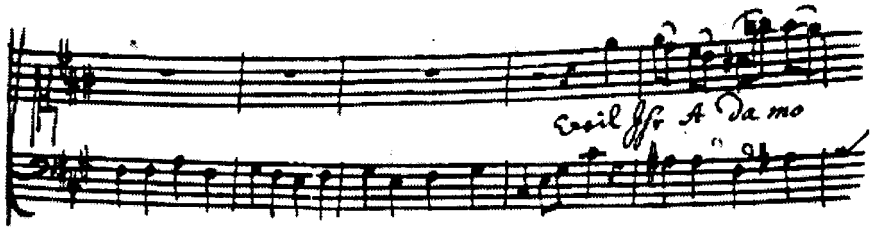
Dále jde o recitativ Famy, která působí v serenadě jako *spiritus agens* a má v části *Sedm planet* největší prostor (č. 2), takt 18.

Obr. 2

Výše uvedený recitativ, v němž Fama vybízí Planety, aby zdvojnásobily svůj svit a oslavily Adamův svátek, je zajímavý také tím, že se jedná o jediný recitativ *accompagnato* v Míčově dochované tvorbě. Také v italských operách té doby, stejně tak jako v operách komponovaných pro vídeňský dvůr, jsou recitativy *accompagnato* výjimkou používanou pouze v případě, že skladatel chtěl text recitativu maximálně zdůraznit.

Další příklad emfatického zdůraznění jména Adam ve formě figury „*exclamatio*“ najdeme v árii Famy (č. 3), takt 87.

Obr. 3



Negativní text „Der Neid mit Schröcken dämpfen“ v árii Marta (č. 12), takt 29-32, je zhudebněn figurou „katabasis“, přičemž zpěv je podpořen houslemi i bassem continuumem.

Obr. 4

Text „es rufe, wer nur ruft kan“, reprezentuje figuru „exclamatio“; výpověď textu je zdůrazněna i vzestupným tritonovým skokem v úvodu této figury - árie Famy (č. 20), takt 98 - 99 a n.

Obr. 5

Tzv. „tiratu“ nacházíme v recitativu Famy (č. 2), kde textu „Auff Ihr Planeten auff“ předcházejí vzestupné běhy smyčců (takt 1):

Obr. 6



Tento aktivní pohyb vzhůru je v dalším průběhu recitativu ještě doplněn vzestupnými pasážemi ve viole a v basu.

Další *tiratu* nacházíme ve zhudebnění slova „*plamen*“, árie Ohně (č. 28), takt 15 - 16.

Obr. 7

V úvodním sboru Planet (č. 4) je slovo "Rund" v taktu 43 - 45 v sopránu a tenoru hudebně znázorněno svrchními a spodními střídavým tóny, které oscilují kolem tónu hlavního. Jedná se o figuru spadající do skupiny „*circulatio*“:

Obr. 8

Na výše uvedené ukázce si povšimněme ještě textu „Die Sternen stehen“ - slovo „stehen“ je vyjádřeno „stojícími“ notami, kdy se ve všech zpěvních hlasech zastaví pohyb na jedné notě ve čtvrtvých hodnotách. Tato opakovací intervalová figura spadající mezi akustické symboly je v té době dosti frekventovaná. Míča ji použil v této serenátě ještě několikrát, například na text „Verdoppelt“ v árii Famy (č.3), takt 18-20 - zdvojení je ve zpěvním partu na koloratuře vyjádřeno opakujícími se notami, repetované tóny jsou i v houslích a viole

Obr. 9

The image shows a page of handwritten musical notation. It consists of several systems of staves. The top system has a vocal line with the lyrics "Die Sternen stehen" and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with the lyrics "auf der Höhe". The third system shows the vocal line with the lyrics "mit feinem Stein weil sich im See". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "piano" and "pia:". The handwriting is in black ink on aged paper.

Předchozími dvěma ukázkami jsme se dostali do velmi široké oblasti akustické symboliky. Obsahem této kategorie jsou především tzv. alegorické figury založené na optickém (obrazovém) zobrazení určitého abstraktního pojmu.

Do této skupiny náleží i několik následujících příkladů, např. hudební vystižení výrazu: „*fallet*“, árie Famy (č. 3), takt 25.

Obr. 10

Handwritten musical score for the aria 'Fama' (Op. 3), measure 25. The score consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics 'Fag, ois fagel fallet fin' are written in cursive below the vocal line.

V árii Vody (č. 30) je tok vody vyjádřen nejprve pravidelným sestupným pohybem v prvních houslích v šestnáctinách - takt 5-7, poté ve vzestupných šestnáctinových figuracích (taky 10, 12 a 14)

Obr. 11

Handwritten musical score for the aria 'Voda' (Op. 30). The score consists of two staves of violin music. The first part shows a descending sixteenth-note pattern, and the second part shows an ascending sixteenth-note pattern.

Stejnou figuru najdeme v této árii i později v osminových hodnotách, a to jak ve zpěvním partu, tak i v prvních houslích.

V árii Slunce (č. 6) je výraz "Ruh" vyjádřen několikerým zastavením melodického pohybu ve zpěvním partu a v taktu 54 dokonce zastavením pohybu všech hlasů na koruně:

Obr. 12

Handwritten musical score for the aria 'Slunce' (Op. 6), measure 54. The score consists of four staves: a vocal line, two piano staves, and a basso continuo line. The lyrics 'der Ruh' are written below the basso continuo line.

Na výše uvedené ukázce si povšimněme ještě koloratury na slovo „steter“. Míča v duchu tradice opery seria často píše koloratury na klíčová slova jednotlivých árií. I tento fenomén můžeme označit jako použití hudební symboliky v širším slova smyslu. Je tomu tak například na slova: *vermehren, langes, zusammen, ehren, Ewigkeit, vereinigt* (s tím v české části koresponduje koloratura na slovo *sjednocená*), *slavný, bez přestání ad*. Nutno ovšem dodat, že koloratury jsou zpravidla delší než v uvedené ukázce.

V árii Marta (č. 12) použil Míča instrumentační symboliku - předepisuje zde toto obsazení: *Violini Unifoni, Viola, Clarini, Timpa*. To má charakterizovat boha války, který byl v té době velmi často prezentován právě za pomoci „válečných“ nástrojů - trubek a tympanů.

Obr. 13

Violini Unifoni  
Viola  
Clarini.  
Timpa  
Adma  
Andante

Na použití klarin a tympanů je poukázáno v textu, a to v předchozím recitativu Famy a Marta (č. 11): "*dazu Trompeten auch mit Pauken stimmen ein*".

Obr. 14

Trommen Aufwindf Kolon soll fegen, da zu Trom  
peten auf, mit klaren Stimmen für

Této rozšířené instrumentace využil Míča ještě v závěrečném sboru *Sedmi planet* (č. 26).

Dynamická figura znázorňující šlehání plamene se objevuje v instrumentálním úvodu k árii *Ohně* (č. 28), takt 1-5, v podobě trojnásobného echa:

Obr. 15



V následující ukázce chceme ukázat rozmanitost používaných figur na malé ploše: slovo „wolcken“ je jednou zdůrazněno koloraturou (takt 108-111), podruhé jako „emphasis“ (takt 113-114). Ukázka pochází z duetu *Venuše a Merkura* (č. 22), který je pozoruhodný galantní melodikou a také tím, že je v něm pod německým textem vepsán i text latinský

Obr. 16



Nutno konstatovat, že Míča v této skladbě takřka nekomponuje figury zobrazující vyložené záporné afekty - zejména „*passus duriusculus*“ a „*saltus duriusculus*“. To ovšem vyplývá ze skutečnosti, že v typu holdovací serenaty převažují spíše afekty radostné.



Z výše uvedených skutečností plyne, že Míča používá běžné dobové variety hudebních symbolů a jeho hudební poetika je na úrovni skladatelů té doby. Není prokázáno, kde a kým byl Míča školen. S jistotou však víme, že nenavštěvoval žádné gymnázium, takže se s teoretickými základy rétoriky nemohl seznámit touto cestou. Jeho kompoziční školení u A. Caldary či F. B. Contiho nelze pramenně doložit. Nejpravděpodobnější je, že se učil přímo na hudebních kompozicích, které nastudovával. Jeho skladby tedy můžeme považovat za potvrzení hypotézy, že zacházení s hudebně rétorickými figurami bylo v baroku obecně srozumitelnou záležitostí. S řadou figur ovšem Míča nepracuje zcela důsledně, někdy převažuje nad textem kompoziční logika, tedy především vedení melodie. Určitá uvolněnost Míčova zacházení s hudebními symboly již naznačuje pozvolné opouštění těchto skladebných principů v rámci slohového přechodu odehrávajícího se v první polovině 18. století.

Mezi pozoruhodné skutečnosti patří též použití typu francouzské ouvertury v úvodním sboru (č. 4) *Slavného jména Adamova*. Tečkovaný rytmus a charakteristické běhy smyčců přebírala do své operní tvorby či instrumentálních suit řada vídeňských autorů, zvláště pak G. Muffat a J. J. Fux. Míča tento fenomén použil právě zde, aby sboru dodal slavnostní charakter, který byl typickým rysem francouzské ouvertury. Vyskytuje se zde také čtyřhlasá sazba oproti častější tříhlasé, kdy jsou housle psány v unisonu.

Obr. 17



*Slavné jméno Adamovo* obsahuje i další kompoziční postupy, které jsou typické pro řadu děl vídeňské provenience. Mezi ně patří i violoncellová sóla a používání francouzských tanců v několika áriích (kupříkladu árie Luny č. 8 má charakter allemandu, árie Jupitera č. 10 gavotty a árie Venuše č. 16 passepedu).<sup>22</sup>

Jaký vlastně byl Míčův kompoziční sloh? Při odpovědi na tuto otázku se jeví jako relevantní termín „galantní styl“. Slovo „galantní“ přejali z francouzštiny četní autoři německých traktátů (J. G. Walther, J. D. Heinichen, J. A. Scheibe, J. Mattheson, J. J. Quantz, C. Ph. E. Bach). K hlavním znakům tohoto stylu patří určitá volnost kompoziční práce, kantabilní melodie a úsporná a jednoduchá harmonie distancující se od

učeného a propracovaného slohu vrcholného baroka, zejména pak od polyfonie.<sup>23</sup> Hudba měla být - řečeno jazykoem dobových traktátů - určena spíše uším milovníků hudby než očím znalců.

O galantním stylu se ovšem hovoří nejčastěji v souvislosti s komorní, eventuelně orchestrální hudbou komponovanou ve středoevropském, především pak německém prostoru. V oblasti italské opery let 1720 - 1740 je terminologie reprezentující slohový přechod dosti neujasněná a pojem galantní styl nepříliš frekventovaný. Za typického představitele těchto tendencí v italské opeře seria bychom mohli označit J. A. Hasseho. Galantní názvuky ovšem nacházíme i u vídeňských operních skladatelů (Caldara, Conti), a to často právě v menších vokálně instrumentálních dílech, jakými byly např. holdovací serenaty.<sup>24</sup> Můžeme říci, že rozhodujícím faktorem pro volbu kompozičního stylu byl účel, pro který skladby vznikaly, a v neposlední řadě též objednavatel.

Míča respektoval kompoziční principy opery seria (árie da capo, koloratury, většínou recitativy secco, v duchu dobové tradice práce s afekty a hudebně rétorickými figurami). Jeho hudební vyjadřování má ovšem v souladu s modernějšími dobovými tendencemi zjednodušenou fakturu. Sazba je homofonní, témata periodická, častá je práce s progresívními rytmickými útvary - synkopami a triolami. Kontrapunkticky takřka nekomponoval, nanejvýš používal imitační techniku, ale vždy jen krátce a nedůsledně.

Kontrapunkt Míča patrně ani příliš neovládal, zřejmě jej ovšem ke své skladatelské tvorbě ani nepotřeboval. To bylo dáno hudebním vkusem hraběte Questenberga. Na základě nejnovějších výzkumů grantového projektu o repertoáru provozovaném v Jaroměřicích<sup>25</sup> se potvrdily hypotézy, že bylo vždy snahou hraběte provozovat operní novinky. Na rozdíl od císaře Karla VI. Questenberg zjevně nebyl milovníkem kontrapunktického umění. Díla proslulého kontrapunktika, císařského dvorního kapelníka Johanna Josepha Fuxe nehrála v jaroměřickém repertoáru patrně takřka žádnou roli. Vedle vídeňských skladatelů Antonia Caldary, Francesca Bartolomea Contiho a jeho syna Ignazia Contiho byl jedním z hlavních repertoárových pilířů Johann Adolph Hasse, jehož skladby byly v Jaroměřicích podle našich zjištění pravděpodobně hrány už ve 20. letech.<sup>26</sup>

Celkový způsob práce, který František Václav Míča ve *Slavném jménu Adamově* uplatnil, svědčí o zručném přebírání řady aktuálních dobových impulsů. Na základě dochovaných pramenů i analýzy ostatních Míčových děl se zdá, že tato serenata byla napsána na vrcholu jeho tvůrčích sil.

**PhDr. Jana PERUTKOVÁ, PhD.**

Ústav hudební vědy FF MU

Brno, Česká republika

E-mail: perutkov@phil.muni.cz

## Poznámky:

- <sup>1</sup> karolinská opera byla provozována vždy 4. listopadu na oslavu jmenin císaře Karla VI., augustinská se dávala na počest narozenin císařovny vždy kolem 28. srpna, na nějž připadá památka sv. Augustina
- <sup>2</sup> výběrová literatura o vídeňských serenádách: Wellesz, E.: Der Beginn des musikalischen Barock und Anfänge der Oper in Wien. Wien 1922. Hoffmann, U. Die Serenata am Hofe Kaiser Leopold I.; disertační práce. Wien 1975. Hadamovsky, F. Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625 - 1740). In: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung, 1951 s. 7 n. Seifert, H.: Die Aufführungen der Opern und Serenaten mit Musik von J. J. Fux. In: Studien zur Musikwissenschaft 29, 1978, s. 9 n.
- <sup>3</sup> ADLER, Q.: *Die Kaiser Ferdinand III., Leopold I., Josef I., Karl VI. als Förderer der Musik.* In: Vierteljahrsschrift zur Musikwissenschaft, str. 252 n. Leipzig 1892, s. 259.
- <sup>4</sup> Köchel, L.: Kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien 1543 - 1867. Wien 1869, s. 85
- <sup>5</sup> signatura 59 R 1915
- <sup>6</sup> Der / glor:reiche Nahmen / ADAMJ / Von denen Sieben Himels = Planeten / und / Vier Elementen / Vermittelst der / FAMA./ Bey / gewöhnlicher Jahres Begängnuß / des Hohen Nahmenstag / Sr: Hof gräfl: Excell: / Deß Hochgebohrnen Herrn Herrn Johann / ADAMJ / Des Heyl. Röm: Reichßgraffen von Questemberg / /:Tit:pl:/ / Auf der Schaubühne zu Jaromeritz / vorgestellt / des [?] 24. Decembris / 1734 / Von dasigem Musicalischen / Chor / die Poesie ist von Herrn Jacobo Zieliwsky AA. LL. et / Phl Mgstr. SS Th : Bacc: Capellano in Jaromeritz / die Music von Herrn Franz Antoni Mitscha / Camerdiener und Capell = Meistern. / die Tantzte inventirt von Herrn Joan Baptista / Danese Waldberittnen / allda. /
- <sup>7</sup> PLICHTA, A.(ed.): O životě a umění. Listy z jaroměřické kroniky 1700 - 1752, Jaroměřice n. Rokytinou 1974 1974, s. 285
- <sup>8</sup> tamtéž, s. 226
- <sup>9</sup> HELFERT, V.: Hudební barok na českých zámcích. Jaroměřice za hraběte Jana Adama z Que-stenberku. Praha 1916.
- <sup>10</sup> HELFERT tamtéž, s. 314
- <sup>11</sup> PLICHTA tamtéž, s. 118. Helfert (s. 313) hovoří v této souvislosti pouze o třech představeních: o opeře z předchozího roku, opeře nové a gratulační kantátě, kterou označuje jako „Theatral-Fest!“ a kterou je právě *Slavné jméno Adamovo*.
- <sup>12</sup> italské i německé libreto se podle pracovního elektronického katalogu Národního Muzea nachází v zámecké sbírce v Nových Hradech v jižních Čechách
- <sup>13</sup> pramenem pro toto zjištění je libreto této opery uložené v Nových Hradech, které uvádí Helfert v dodatku ke své práci Hudba na jaroměřickém zámku. František Míča 1696 - 1745. Praha 1924
- <sup>14</sup> PLICHTA tamtéž, s. 285
- <sup>15</sup> Helfert na s. 313 cituje část z této relace jaroměřického hejtmana Vidmana: „...sonsten aber thuet selber [tj. Míča] die singende Personen zum Exerzieren anhalten, und so balt er mit dem componieren fertig seyn wird, will er auch die proben halten.“
- <sup>16</sup> VESELÝ, O.: Rod Míčů. In: Hudební věda 2, 1968, s. 264 n. - příloha

- 17 Rosinu Míčovou jsme ovšem zcela nově objevili v letošním roce jako zpěvačku v opeře hrané v Jaroměřicích v r. 1740 *Semiramide ricconosciuta* L. Vinciho. Pramenem pro toto zjištění bylo unikátní libreto k této opeře, které je uloženo ve vídeňském archivu Gesellschaft der Musikfreunde, sign. A-Wgm Tx 6762
- 18 více viz Spáčilová, J.: Gratulační opera pro vranovskou paní. Antonio Caldara: Ghirlanda di Fiori. *Harmonie*, 2005, 7, s. 27
- 19 DVOŘÁKOVÁ, J.: F. V. Míča: Der glorreiche Nahmen Adami (analýza opery serenady), Brno 1993
- 20 1739; faksimile 1954, 123 n.
- 21 číslování árií přebíráme z výše uvedené diplomové práce
- 22 více o tom viz např. Gmeyer, A.: Die Opern A. Caldaras; disertační práce. Wien 1927, s. 152 n.
- 23 více o tom mj. Dahlhaus, C.: Die Musik des 18. Jahrhunderts. In: Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 5 (Sonderdruck), 1985, s. 71 n.
- 24 máme zde na mysli např. již zmíněnou Caldarovu serenatu Ghirlanda di fiori
- 25 viz např. připravovaná studie pro elektronický časopis acta musicologica - Perutková, J.: *Opera seria* na Moravě ve 40. letech 18. století se zvláštním zřetelem na operní provoz v Jaroměřicích nad Rokytnou
- 26 jde o opery *Sesostrate* (sign. IV 27705, Q 1477) a *Semele* (sign. IV 27705, Q 1476), které jsou uloženy ve vídeňském archivu Gesellschaft der Musikfreunde

Jana PERUTKOVÁ

**Musikalische Symbolik in der Gratulation-Serenade  
„Der glorreiche Nahmen Adami“ von František Václav Míča**

Zusammenfassung

Zu den beachtenswerten Phänomenen des Kulturlebens in Mähren in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts zählt Musikkultur auf dem Schloss des Grafen Johann Adam von Questenberg in dem südmährischen Städtchen Jaroměřice nad Rokytnou (Jarmeritz). Die Huldigungsope *Der glorreiche Nahmen Adami* hat für den Graf von Questenberg Jarmeritzer Kapellmeister und Komponist František Václav Míča im Jahr 1734 komponiert. Die Serenata besteht aus zwei Teilen - *Sieben Planeten* und *Vier Elemente*. Der Text zu den *Sieben Planeten* ist deutsch, die *Vier Elemente* hingegen sind in tschechischer Sprache. Die *Sieben Planeten* wurden von Bewohnern von Jarmeritz gesungen. In den *Vier Elementen* traten tschechisch singende einheimische Kinder auf. Dieser Teil ist somit konkrete Hinweis für das Mitwirken von Jarmeritzer Kindern bei den Vorstellungen, wie es auch bei dem Wiener Hof war - dieses Modell hat nämlich Questenberg von dem Kaiser Karl VI. übernommen.

Die Instrumentierung des *Glorreichen Nahmens Adami* beschränkt sich auf erste und zweite Violine, Viola und Continuo-Gruppe. Im Schusschor sowie auch in der Arie des Mars ist die Partitur um Trompeten und Pauken erweitert. In der Mars-Arie handelt

es sich somit um ein Beispiel der Instrumentationssymbolik. Auch andere musikalische Symbolik - z. B. Notationssymbolik, Symbolik durch Formprinzipien, „akustische“ Symbolik und natürlich auch die musikalisch-rhetorische Figuren fanden ihren Platz in Míčas Serenata. Allerdings geht Míča mit musikalischen Symbolen doch nicht immer konsequent um.

*Der glorreiche Nahmen Adami* spiegelt den Prozess der Endzeit der Barockmusik und der Formulierung neuer musikalischer Strömungen wider. Míča war zwar stark von den in Jarmeritz gegebenen italienischen Opern beeinflusst; trotz Berücksichtigung von Kompositionsprinzipien der Opera seria ist seine Musiksprache doch moderner orientiert (vereinfachte Faktur, homophone Schreibweise, periodische Themen, Synkopen und Triolen in der Rhythmik); kontrapunktisch arbeitete er kaum. Der geeignetste Ausdruck für diese Übergangszeit scheint uns der Begriff *galanter Stil* zu sein. Die gesamte Art und Weise der kompositorischen Arbeit zeigt jedenfalls, dass Míča durchaus geschickt eine ganze Reihe aktueller Impulse übernahm.

## ASPEKTE DER TEXT-MUSIK-BEZIEHUNGEN IN GEORG PHILIPP TELEMANN'S PASSIONSORATORIEN

Carsten LANGE, Magdeburg / Nemecko

In der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts nahmen die Affektenlehre und die Beschäftigung mit rhetorisch-musikalischen Figuren breiten Raum ein. Der Musik wurde die Fähigkeit zugestanden, u.a. mit rhythmischen, melodischen und motivischen Formen oder einer differenzierten Instrumentationstechnik Affekte erregen und ausdrücken zu können.

Telemann war einer der überragenden Musiker des 18. Jahrhunderts. Viele seiner Kompositionen haben den musiktheoretischen Diskurs seiner Zeitgenossen beeinflusst, manches Werk lieferte Exempel für Traktate. Hier und da hat sich Telemann aber auch selbst zur Absicht und erhofften Wirkung seiner Musik geäußert.

Anhand des Werkbereiches der Passionsoratorien soll in diesem Beitrag an ausgewählten Beispielen untersucht und gezeigt werden, wie Telemann unterschiedliche musikalische, formale und instrumentatorische Mittel verwendet, um einerseits den *sensus verborum* zu verdeutlichen, andererseits aber auch mit Musik zusätzliche Bedeutungsebenen des Textes zu erschließen.

### 1. Einleitung

Über die Darstellung musikalischer Affekte in den Oratorien äußerten sich verschiedene Zeitgenossen Telemanns. 1739 ist der Hamburger Musiktheoretiker, Kritiker und Komponist Johann Mattheson im „*Vollkommenen Capellmeister*“ der Ansicht, daß „*ein Oratorium ... gleichsam eine geistliche Oper*“ sei „*und die göttliche Materie verdient es vielmehr als die menschliche, daß man sie nicht schläfrig ausarbeite*“.<sup>1</sup> Zur Ausarbeitung von „*poetisch abgefaßten Oratorien*“, zu denen formal auch die Passionsoratorien gehören, hatte zwei Jahre zuvor - ebenfalls in Hamburg - der Musikgelehrte Johann Adolph Scheibe mitgeteilt: Da sie „*nicht allein viele Eigenschaften theatralischer Stücke besitzen, sondern auch nicht bloß für die Kirche gemacht [sind], so müssen sie auch folglich in vielen Stücken von den Eigenschaften des ordentlichen Kirchenstyls abweichen*“.<sup>2</sup>

Musikalische Mittel, die in der modernen Opernmusik zur Darstellung der Affekte Verwendung fanden, hatten nach dem Urteil beider Theoretiker auch in den geistlichen Oratorien ihren Platz. Selbst im Zusammenhang mit einer Diskussion über die Möglichkeiten der Kirchenmusik zur Beförderung der Andacht verwies bereits 1721 Gotthold Ephraim Scheibel darauf, „*daß die Kirchen= und die Welt=Music / was die Motion der Affecten anbetriefft nicht [s] eigenes habe / und also ein Componiste hierzu sich einerley*

*Modi bedienen müsse*“. Er präferierte zur Rührung der Herzen der Zuhörer eine „*theatralisch*“ eingerichtete Kirchenmusik auch vor dem Hintergrund, daß der Affekt von weltlicher oder geistlicher Trauer, von weltlichem oder geistlichem Schmerz derselbe sei, nur die „*Objecta*“ variieren.<sup>3</sup>

Passionsoratorien hatten ihren Platz nicht im Gottesdienst, sondern erklangen im Konzertsaal. Aufgeführt wurden sie in der Fastenzeit. In diesem Zeitraum pausierte die Oper. Ausführende der Passionsoratorien in Hamburg dürften überwiegend Solisten und Instrumentalisten der hier bereits 1678 begründeten Oper gewesen sein. Die Mitwirkung der berühmten Sopranistin Margaretha Susanna Kayser deutet darauf hin, ebenso auch die musikalische Gestaltung der Kompositionen.<sup>4</sup>

In den Passionsoratorien erfolgt eine Paraphrasierung und Poetisierung des Passionsgeschehens. Sie sind damit durchgehend gedichtet wie ein Opernlibretto. Passionsoratorien verzichten zudem häufig auf die Gesamtdarstellung des Passionsgeschehens und greifen in „*Betrachtungen*“<sup>5</sup> einzelne Momente der Passion auf. Verschiedene Passionsoratorien Telemanns liefern dafür Beispiele.

In Hamburg fertigte Telemann von 1722 bis 1767 in der Regel jährlich eine oratorische Passion für den gottesdienstlichen Gebrauch an. Deren Aufführung in den Haupt- und Nebenkirchen erfolgte in einem festgelegten Rhythmus.<sup>6</sup> 46 Kompositionen dürften so entstanden sein. Passionsoratorien komponierte Telemann jedoch nur in unregelmäßigen Abständen über einen Zeitraum von 40 Jahren hinweg. Sie wurden in der Regel mehrfach, mitunter ebenfalls jährlich wiederholt, erklangen jedoch in der Regel nicht in der Kirche sondern im Konzertsaal. Vermutlich sind nicht mehr als jene fünf Werke entstanden, die wir heute kennen:

*Der für die Sünde der Welt leidende und sterbende Jesus* TVWV 5:17, Frankfurt 1716; Text: Barthold Heinrich Brockes

*Seliges Erwägen* TVWV 5:28, Hamburg 1722; Text: Georg Philipp Telemann

*Die gekreuzigte Liebe* TVWV 5:49, Hamburg 1731, Text: Johann Ulrich König

*Die Betrachtung der neunten Stunde an dem Todestage Jesu* TVWV 5:5<sup>10</sup>, Hamburg: 1755; Text: Joachim Johann Daniel Zimmermann

*Der Tod Jesu* TVWV 5:6<sup>10</sup>, Hamburg 1755; Text: Karl Wilhelm Ramler

## **2. Anmerkungen zu Telemanns Anforderungen an zu vertonende Texte**

Telemann hatte zeitlebens eine besondere Affinität zur Literatur und zum Text und in der Regel verwendete er zeitgemäße, moderne Texte. Zu einigen Werken verfaßte er den Text auch selbst, u.a. zum *Seligem Erwägen*. Er bevorzugte eine klare Sprache, die auf deutliche Vermittlung der Inhalte orientierte und deren Metrik, Versformen und Sprachrhythmen eine Vertonung beförderten.

Solche Texte waren keineswegs einfach zu beschaffen. „*Gleichwie nicht alle Menschen zur Poesie gebohren sind, also schreiben nicht alle Poeten Verse zur Music, insonderheit zur geistlichen*“ wußte Telemann 1731 in seinem Vorwort zum gedruckten Kantatenjahrgang „*Fortsetzung des Hamonischen Gottesdienstes*“ zu berichten.<sup>11</sup> Und davon, daß es mitunter aufwendig und mühevoll für Telemann gewesen sein dürfte, „*die Poesie anschaffen*“ zu müssen, zeugt auch ein Brief vom 15. Dezember 1757 an den Hamburger Ratssekretär und Archivar Jacob Schuback.<sup>12</sup> Über Telemanns konkrete Vorstellungen zur Abfassung von Poesien informieren nicht nur seine selbstverfaßten Texte, sondern auch Vorschläge für die formale Gestaltung, die er dem dichtenden Hamburger Gymnasialprofessor Matthäus Arnold Wilkens in einem Brief am 26. Juli 1728 unterbreitete. Von ihm erbat er sich einen „*poetischen Ritter-Dienst*“<sup>13</sup> und bestellte gleich acht Texte in einem bestimmten formalen Schema für Fest-Musiken des Kirchenjahres, nicht ohne ihm zuvor zu versichern, „*daß ich weiß: es mache niemand in der Welt bessere Verse zur Music, als Sie*“.<sup>14</sup>

Im Vorwort zu dem gedruckten Kantatenjahrgang „*Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes*“<sup>15</sup> teilte Telemann einige konkrete Anforderungen an zu komponierende Texte mit und widmete sich auch der Vertonung des Rezitativs, in dem es gilt, „*die Aussprache vernehmlich zu machen, die Unterscheidungs-Puncte möglichst in Acht zu nehmen, und die Rhetorischen Figuren so anzubringen, daß die in der Poesie befindlichen Regungen erwecket werden mögen*“.<sup>16</sup>

Eine seiner kompositorischen Aufgaben sah Telemann darin, die Textvorlagen eindringlich mit musikalischen Mitteln zu explizieren. Bezogen auf seine Vertonung des Passionsoratorientextes von dem Hamburger Dichter und Ratsherrn Barthold Heinrich Brokkes schrieb Telemann 1716 im Vorbericht des Textdruckes:

„*Doch / wie ein schönes Wort noch grössern Nachdruck findet /  
Wann es die Harmonie zu unsern Ohren trägt /  
Und gleichsam unsern Geist mit doppler Gluth entzündet /  
So hab ich auch die Hand zu solcher angelegt.*“<sup>17</sup>

### **3. Zur Verbindung von Wort und Musik in Telemanns Passionsoratorien**

Wie es Telemann einerseits *en detail* und andererseits in größeren Zusammenhängen gelingt, Wort und Musik zur Entzündung des Geistes zu verbinden, soll eine kleine Auswahl von Beispielen zeigen. Sie orientieren darauf, unterschiedliche Formen und Methoden der Darstellung von Affekten in Telemanns Passionsoratorien herauszuarbeiten und vorzustellen. Untersucht werden sollen Telemanns Verwendung melodischer, harmonischer und tonaler Mittel, formale Besonderheiten und Fragen der Instrumentation.



## a) Personen- und Situationscharakteristik durch Melodik und Harmonik

Georg Philipp Telemanns Passionsoratorium „*Der für die Sünde der Welt leidende und sterbende Jesus*“ (das sogenannte Brockes-Passionsoratorium) gibt das Passionsgeschehen in seinem Ablauf vollständig wieder. Charakteristisch sind darin integrierte ausgedehnte Meditationen der handelnden Personen Petrus, Judas, Maria und Hauptmann sowie der allegorischen Figuren Tochter Zion und der Gläubigen Seelen. Textdichter und Komponist befördern mit der Darstellung einzelner Schicksale eine Subjektivierung der Passionsaneignung. Intensives Mitleiden soll im Hörer zu Reue, Buße, Trost und Bekehrung führen und eine kathartische Wirkung erzielen.

Ausgangspunkt zum Mit-Leiden ist ein „Soliloquium“ des Jesus, insbesondere das Accompagnato „*Mich drückt der Sünden Zentnerlast*“. Jesus erscheint hier nicht als Heilsbringer, sondern erduldet Todesängste. Die „ich“-Form der Selbstäußerung schafft emotionale Nähe. Telemanns Musik nimmt dabei die Dramatik und bilderreiche Sprache des Textes auf:<sup>18</sup> Der einleitende Tritonusprung aufwärts („*Mich drückt*“) macht der „*Sünden Zentnerlast*“ hörbar, Katabasis-Figuren verdeutlichen „*des Abgrunds Schrecken*“ und den „*schlammigten Morast*“, das Überwiegen von Sprungmelodik scheint Jesu innere Unruhe nachzuzeichnen. Bemerkenswert sind spannungsgeladene Akkorde mit siebenter und neunter Stufe (T. 1-2 und 8-12), Sekundvorhalte sowie die Ausmalung des Wortes „*Schmerz*“ mit einer Tonartenrückung von C-Dur nach Des-Dur (T. 14). In Mattheussons Tonartencharakteristik<sup>19</sup> fehlt Des-Dur, doch ein halbes Jahrhundert später schlägt Christian Friedrich Daniel Schubart diesen „*schielenden Ton, ausartend in Leid und Wonne*“, „*nur [für] seltene Charaktere und Empfindungen*“ vor. C-Dur ist bei ihm übrigens „*ganz rein*“, ein Zeichen von „*Unschuld*“<sup>20</sup> (Notenbeispiel 1).

Ein zentraler Teil des Brockes-Passionsoratoriums ist die ausgedehnte Szene der Verleugnung und Reue des Petrus. Nach Treueschwur und Sündenfall (er verleugnet Jesus) übt Petrus Reue, tut Buße und findet schließlich auf den Weg des Glaubens zurück. Damit durchlebt er „*typische Stationen des christlichen Lebens*“<sup>21</sup>, wie Elke Axmacher konstatierte. Telemanns Musiksprache verdeutlicht seine Wandlungsprozesse bildhaft.

Der Treuebruch ruft in Petrus Schmerz hervor. Dieser Affekt dominiert das Accompagnato „*Welch ungeheurer Schmerz*“ und kommt zum Ausdruck mit repetierenden Septakkorden über chromatischen Baßschritten. Der Sünder scheint verloren, wie ein tonartlicher Quintfall von Cis-Dur über Fis-, H-, E-, A-Dur und d-Moll nach g-Moll suggeriert (Notenbeispiel 2). Diese Stimmung liefert den Grundaffekt zur folgenden Arie „*Heul, du Schaum der Menschenkinder*“. Verzweiflung spricht aus der von Seufzermelodik geprägten chromatischen Melodik, Ausweglosigkeit aus den ziellos verlaufenden tonartlichen Wechseln (Notenbeispiel 3). Erst im Moment der Buße in der Da-capo-Arie „*Schau, ich fall in strenger Buße*“ entfaltet sich eine versöhnlich stimmende Melodik. Die gefühlsmäßige Aneignung der Passion wird in dieser stark opernhafte Züge tragenden dramati-

schen Szene deutlich: Die allmähliche Wandlung des Petrus prägt den eindrucksvollen Monolog und der Hörer erlebt an Petrus vorbildhaft den Prozeß der Katharsis.

Eine religiöse Verallgemeinerung der Heilstat Christi an den Menschen bietet schließlich das an Petrus' Gnadengebet anknüpfende Kirchenlied „*Ach Gott und Herr! Wie groß und schwer sind mein begangene Sünden!*“ am Schluß der Szene. Diese Verschmelzung der Ebenen Kommentar des historischen Geschehens und Sündeneingeständnis des Gläubigen ist dabei nicht nur ein Indiz für die besondere Rolle und exponierte Stellung des Kirchenliedes in diesem Werk, sondern auch Zeichen eines praktizierten Glaubens, der natürlich nicht auf den Raum der Kirche beschränkt blieb.

Anders als Brockes verzichtet Telemann in seinem Text zum *Seligen Erwägen* auf einen geschlossenen Handlungsablauf und konzentriert sich in neun Betrachtungen auf wesentliche Momente der Passionsgeschichte. Ein Evangelist fehlt, wodurch Telemann der eigentlichen dramatischen Orientierung des Oratoriums näher sein dürfte als Brockes.<sup>22</sup> In dieser Passionsmusik, die sich formal durch eine „*bemerkenswerte Strenge und Einheitlichkeit*“<sup>23</sup> auszeichnet, sind zwei der neun Betrachtungen Petrus gewidmet. Wie im Brockes-Passionsoratorium nimmt auch hier die Auseinandersetzung mit „*Petri Buße*“ (fünfte Betrachtung) einen größeren Raum ein. Einem Vergleich der Darstellung der Buße des Petrus in beiden Kompositionen widmete sich ausführlich Wolfgang Hirschmann.<sup>24</sup> Anders als Brockes' Text im „hohen Stil“ fertigt Telemann für das *Selige Erwägen* eine natürlich fließende Poesie im gemäßigten Stil an. Diesem entspricht auch seine Musik. Gegenüber dem expressiv-drastischen Charakter im Brockes-Passionsoratorium ist sie „*modern in ihren empfindsamen Zügen, die einem musikalischen Denken entspringen, das auf Rührung durch Simplizität und auf die Melodie als zentrales Medium emphatischer Gefühlssprache setzt*“.<sup>25</sup>

Auch im Umgang mit der Versöhnungs- und Erlösungslehre scheint es zwischen Brockes und Telemann dezente Unterschiede zu geben, die sich auch auf die melodische Gestaltung der Buße-Arien des Petrus auswirken. Während im Passionsoratorium auf den Brockes-Text in Petrus' h-Moll-Arie „*Schau, ich fall in strenger Buße*“ - ausgehend vom den Affekt gebenden Wort „*fall*“ - eine Melodik mit Katabasisfiguren dominiert und Begleitfiguren mit Chromatik sowie weiten Sprüngen darüber hinaus scheinbar Ruhelosigkeit und Niedergeschlagenheit erzeugen, wird die später entstandenen Arie „*Tränen, die der Glaube zeuget*“ aus dem *Seligen Erwägen* eher durch Anabasisrhetorik geprägt, die durch feste Schrittmelodik und Tonartenwahl (F-Dur) Zuversicht auf Vergeltung und Erlösung ausstrahlt (Notenbeispiel 4). Treffend hat Hirschmann die Buße-Arie aus dem *Seligen Erwägen* charakterisiert als „*besonders weltzugewandte Musik, die Telemann für die musikalische Darstellung einer diesseitigen Heilsgewißheit wählt*“.<sup>26</sup>

## b) Affekt und Form

In der christlichen Glaubensbotschaft vermag Jesu' Kreuzestod zwei Affekte auszulösen: Trauer über sein Leiden und Freude darüber, daß er damit die Sünden von den Gläubigen nimmt. Diesen ambivalenten Gefühlszustand verdeutlicht Telemann in einem größeren formalen Komplex des Brockes-Passionsatoriums bei der Ausdeutung der letzten Jesusworte „*Es ist vollbracht*“<sup>27</sup> (Notenbeispiel 5).

Ihren schmerzvollen Klang malen zunächst in einem aggressiven Gesang drei Gläubige Seelen nach („*O Donnerwort*“): Den Affekt des Schrecklichen trifft Telemann u.a. durch donnernde und bebende Tonrepetitionen sowie die Aufteilung von Wort- und Melodie-fetzen auf verschiedene Gesangs- und Instrumentalstimmen. Auch die Wahl der Tonart f-Moll entspricht dem Grundaffekt. Sie vermag - nach Mattheson - „*tieffe und schwere / mit etwas Verzweifflung vergesellschaftte [einhergehende] / toedliche Hertzens=Angst vorzustellen [...] und will dem Zuhörer bisweilen ein Grauen oder einen Schauder verursachen.*“<sup>28</sup> Die Gefühlseruption beruhigt sich mit dem Aufgreifen des fallenden Quintmotivs der letzten Jesusworte (Notenbeispiel 6).

Ein Stimmungswechsel kündigt sich mit innigem, „seligen“ Terzengesang zweier Oboen an, der die Bassettchen-Arie „*O seligs Wort*“ der Gläubigen Seele eröffnet. Sie betont die erlösende Seite Christi Leidens und changiert zwischen Trost, Zuversicht und Freude. Tonartlich wechselt Telemann in die gleichnamige Durtonart zum vorhergehenden Terzett: F-Dur ist - nach Mattheson - geeignet „*die schönsten Sentiments von der Welt zu exprimiren, es sey nun Großmuth / Standhafftigkeit / Liebe / oder was sonst in dem Tugend=Register oben an stehet.*“<sup>29</sup>

Hingewiesen sei auf das archaische Moment dieser Arie der Gläubigen Seele: Sie beginnt lektionhaft und das „*seligs*“ aushaltend auf  $f^1$  - somit in jener Lage, die in der „alten Passion“ einmal den Soliloquenten zugewiesen war; auch die einer Ligatur ähnliche Motivgestaltung weckt Assoziationen in dieser Richtung. Die Arie endet ebenfalls im Aufgreifen des abwärts gerichteten melodischen Quintzuges auf die Jesus-Worte „*Es ist vollbracht*“. Dramaturgisch konsequent besitzen in dieser emotional betrachtenden Szene sowohl das Terzett als auch die Arie kein „Da capo“ (Notenbeispiel 7).

Telemann folgt zwar einer textlich vorgegebenen Anlage, vermittelt jedoch mit seiner Musik die Bedeutungsebenen von Erschütterung und Schmerz einerseits sowie Trost, Liebe und Freude andererseits in eigenständiger Weise. Deutlich macht Telemann hier von den – durchaus auch heute noch üblichen – Wirkungsmöglichkeiten der Musik Gebrauch und orientiert in diesem Moment des Sterbens Jesu Christi natürlich insbesondere auf die „Rührung des Herzens“, den gefühlmäßigen Zugang zum Passionsverständnis. Dem Text im hohen Stil folgt er mit einer ebensolchen Musik.<sup>30</sup>

### c) Affekt und Instrumentation

Charakteristisch für Telemanns Passionsoratorien ist auch der Reichtum instrumentaler Klangfarben. In den fünf Werken werden bis zu acht verschiedene Instrumentengruppen bzw. Instrumente solistisch zum Streicherensemble bzw. Basso continuo hinzugezogen:

<b>Brockes-Passion</b>	<b>Seliges Erwägen</b>	<b>Die gekreuzigte</b>	<b>Der Tod Jesu</b>	<b>Die Betrachtung</b>
TVWV 5:1	TVWV 5:2	<b>Liebe</b>	TVWV 5:5	<b>der 9. Stunde</b>
(1716)	(1722)	TVWV 5:4	(1755)	TVWV 5:6
		(1731)		(1755)
	2 Flauti piccolo	2 Flauti piccolo		
3 Flauti dolce	2 Flauti dolce			
2 Flauti traverso	2 Flauti traverso	2 Flauti traverso	2 Flauti traverso	2 Flauti traverso
			2 „ <i>Quartflöten</i> “	
	2 Chalumeaux	2 Chalumeaux		
2 Oboi		2 Oboi	2 Oboi	
		2 Oboi d'amore	„ <i>Große Hoboe</i> “	„ <i>Große Hoboe</i> “
Fagotto	2 Fagotti	2 Fagotti		
2 Clarini			Trompete	
2 Corni da caccia	2 Corni da caccia	2 Corni da caccia	Horn	2 Corni
2 Violini conc.	2 Violini conc.			
Viola d'amore				
	Violoncello		Violoncello	

Das breite Spektrum kontrastierender Klangfarben dient dabei in besonderer Weise der Verdeutlichung textlicher Inhalte.

Zu beeindrucken vermag u.a. die besondere Handhabung des Streicherklangs im Brockes-Passionsoratorium. Neben musikalischer Rhetorik, wie sie beispielsweise eine Katabasisfigur zeigt, die im Accompagnato der Tochter Zion „*Verwegner Dorn, barbarsche Spitzen*“ das schmerzvolle Eindringen der Dornenkrone in Jesu Haupt nachzeichnet, verlangt Telemann auch besondere klangliche Effekte. Mit einem zum Geräusch tendierenden, „kratzigen“ Streicherklang bringt er das „*knirschende Geräusch*“ des Durchdringens von „*Sehnen, Adern, Fleisch*“ - so der Brockes-Text - zum Ausdruck. Für die Streicher gilt hier Telemanns Spielanweisung: „*Hier können die Bogen nahe am Stege touchiren.*“ Erneut wird der „*nahe am Stege*“ entstehende Klangeffekt in der Arie „*Brich, brüllender Abgrund*“ verlangt, um die entbrannten Naturgewalten nach Jesu Tod, hier das „*Erzittern*“ der Sterne am Firmament, klang- und eindrucksvoll zu gestalten.

Abbildung 1



Georg Philipp Telemann, TVWV 5:1, Accompanato „*Verwegner Dorn, barbarsche Spitzen*“, Kopistenabschrift, Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Mus. ms. 1048, Bl. 34.

Bisweilen versinnbildlichen klangsymbolische Wirkungen aber auch größere Zusammenhänge. Im Brockes-Passionsoratorium charakterisieren Waldhörner die mit Sünde, Tod und Teufel im Zusammenhang stehenden Ereignisse. Die Oboe wird herangezogen, wenn von Jesu Liebe zu den Menschen und von der Verkündigung der mit seinem Tod einhergehenden Heilswirkung und Versöhnung die Rede ist. Strahlender Trompetenklang unterstützt schließlich in einer Arie und im Schlußchor des Werkes die Grundaussage des Osterevangeliums, wonach Jesu Tod den Gläubigen Erlösung, Auferstehung und ewiges Leben gibt.

Der Reichtum des Klangapparates dürfte schon zu Lebzeiten Telemanns eine besondere Wirkung auf den Konzertbesucher gehabt haben. Eine Ankündigung der Uraufführung der „*Gekreuzigten Liebe*“ wirbt in der Hamburger Tagespresse damit, daß das Werk „*fast durchgehends traurig und mit mancherley beweglichen Instrumenten abwechselnd begleitet*“<sup>31</sup> sei.

„*Mit mancherley beweglichen Instrumenten*“ - damit dürfte einerseits das umfangreiche, „veränderliche“, in immer wieder anderen Kombinationen erklingende Instrumentarium gemeint sein. Andererseits kann „beweglich“ auch als „bewegend“ und „rührend“ im

emotionalen Sinne verstanden werden, wie im *Deutschen Wörterbuch* der Gebrüder Grimm nachzulesen ist.<sup>32</sup>

In diesem Sinne sind z.B. die letzten Worte Jesu gestaltet, der schon im Werktitel als „*Gekreuzigte Liebe*“ bezeichnet wird. Die textlich erweiterten Jesusworte „*Es ist vollbracht*“ sind im Libretto bereits als „*Aria*“ angelegt. Jesu selbst soll somit die Stimmung der Todesstunde zum Ausdruck bringen - eine Aufgabe, die sonst historische oder allegorische Figuren übernehmen. Die Gefahr einer bühnenhaften Sterbeszene umgeht Telemann versiert mit einer der Situation angemessenen Musik. Sie malt nicht vorrangig expressiv den Schmerz nach, sondern konzentriert sich auf den Affekt des Traurigen, dem versöhnliche Töne beigemischt sind. Zwei Hörner *con sordino* und zwei Oboen begleiten das Streicherorchester und erzeugen weiche, milde Klangfarben - das Stimmungsbild von Traurigkeit und sanftem Tod.<sup>33</sup>

Die wenigen Beispiele belegen, daß Telemann nicht nur eine dem jeweiligen Instrument gerecht werdende Kompositionsweise beherrschte (ideomatische Schreibart), sondern auch genauestens die Wirkungen instrumentaler Klangfarben mit seinen Ausdruckszielen in Einklang zu bringen wußte. Der Hamburger Musikschriftsteller Johann Adolph Scheibe teilte in seiner Schrift *Critischer Musikus* mit Blick auf die Besetzung von Oratorien mit: „*Man kann also allerley Instrumente gebrauchen; man kann damit concertirend arbeiten, und auch, so oft es sich schicket, eine sinnreiche Veränderung derselben anbringen.*“<sup>34</sup>

Man wird nicht fehlgehen in der Annahme, daß diese Empfehlung auch unter dem Eindruck der Kompositionen Telemanns entstanden ist.

#### 4. Die empfindsame Klangwelt der 1750er Jahre

Die Klangwelt in den Spätwerken „*Der Tod Jesu*“ und der „*Betrachtung der neunten Stunde an dem Todestage Jesu*“ unterscheidet sich wesentlich von der in den vorhergenannten Passionsvertonungen. Übersteigerte Theatralik, Drastik und Schärfe sind dem Text zugunsten einer hohen Verallgemeinerungsfähigkeit menschlichen Leidens genommen. Dieser Intention folgt auch die Musik. Sie ist reich an gefühlvollen, dramatischen, bisweilen auch herben Stimmungsbildern. Konzertierende Instrumente (im „*Tod Jesu*“ zwei Querflöten, zwei „*Quartflöten*“<sup>35</sup>, zwei Oboen, „*Große Oboe*“, Trompete, Horn, Violoncello) verwendet Telemann wohl dosiert und wirkungsvoll. Die Klarheit der Kompositionsweise, die Melodik, die markante Harmonik, die mitunter geradezu klassische Intonation, der edle Klang dieser Komposition erzeugen Ergriffenheit, Rührung, Trost und Zuversicht. Telemanns Musik erreicht eine beachtliche Gefühlstiefe und folgt im „*Tod Jesu*“ dem von Ramler gezeichneten Bild des Leidens eines „*tugendhaften Menschen*“.<sup>36</sup>

Bereits der erschütternde Aufschrei „*Gethsemane!*“, mit dem das Baß-Rezitativ „*Gethsemane! Wen hören deine Mauern so bange, so verlassen trauern*“ (Nr. 3) zunächst nur

vom Basso continuo begleitet beginnt, macht sogleich einen Aspekt textlicher und musikalischer Konzentration deutlich: Alles Flehen Jesu, daß der Todeskelch an ihm vorübergehen möge, alle Todesängste werden mit dem Ausruf des Namens Gethsemane als Sinnbild des Ortes der Todesbetäubnis verbunden. Emotional ergreifend wirkt die Schilderung des Leidens Jesu durch den erzählend-kommentierenden „idealen“ Betrachter (Notenbeispiel 8).<sup>37</sup>

Im weiteren Verlauf als *Accompagnato* mit Begleitung zweier Querflöten und des Streicherensembles bleibt Telemann eng am syllabisch vorgetragenen Text, kommentiert mit Terzengesang der Querflöten die Frage „*Ist das mein Jesus?*“, läßt unvermittelt die Tonart von B-Dur nach b-Moll umschlagen, als das drohende Todesurteil erwähnt wird, vermittelt durch Verkleinerung der Notenwerte und abwärtsgerichtete Läufe Aufregung und Erregung bei des Betrachters Wahrnehmung, „*sein [Jesu] Schweiß rollt purpurrot die Schläf' herab*“. Die Taktart wechselnd (von 4/4 zu 3/4) und „*Langsam*“ im Tempo, gibt der Betrachter die Jesusworte „*Betrübt ist meine Seele bis in den Tod*“ (nach Matth. 26, 38) bedrückt wieder, dabei zunächst die ersten vier Worte in C-Dur vortragend, dann - emphatisch gesteigert - um eine Stufe versetzt in D-Dur wiederholend. Schließlich endet die Passage in A-Dur, wobei das Wort „*Tod*“ das kleine *g*, also die spannungsreiche siebente Stufe, erhält. Der Ausdruck ist hier - durchaus aufklärerisch - eher nachdenklich denn klagend. Doch ist der Schmerz hörbar: dem „*Gethsemane*“-Aufschrei des Beginns in Es-Dur (Be-Tonart mit 3 Vorzeichen) steht die Todesbetäubnis am Ende in der entfernten Tonart A-Dur (Kreuz-Tonart mit 3 Vorzeichen) diametral gegenüber - in der Tonart genau zwischen beiden (C-Dur, Tonart ohne Vorzeichen) wird der Text „*Betrübt ist meine Seele*“ deklamiert. Eine eindrucksvolle, diverse Deutungsmöglichkeiten eröffnende Tonartenordnung. - Das Stück endet schließlich nach einer dem Wort „*Tod*“ folgenden Generalpause und einem zweitaktigen instrumentalen Nachspiel in g-Moll.

## 5. Resumé

Zeit seines Lebens setzt sich Telemann immer wieder neu mit dem Passionsgeschehen auseinander. Seine Kompositionen liefern dafür anschauliche Beispiele und zeigen, daß er dabei nicht einen einmal verwendeten musikalischen Stil beibehält. Ein Indiz für seine stets neue Auseinandersetzung mit der Passionsthematik ist darin zu erkennen, daß er mit seiner Musik die textlichen und geistlichen Veränderungen im Umgang mit der Passion aufgriff.<sup>38</sup> Eindrucksvoll veranschaulicht er mit melodischen, harmonischen, klangfarblichen, instrumentalen und formalen Mitteln die Leidensgeschichte Jesu Christi. Den intensiv gezeichneten musikalischen Bildern vermag man sich kaum zu entziehen und geschickt führt Telemann sein Publikum. Seine Musik will „*rühren*“ und - als „*Endzweck*“ aller Passionsdarstellung auch im Konzertsaal - „*erbauen*“. Die Möglichkeit der Vernachlässigung von Handlungssträngen insbesondere im Passionsoratorium und die „*betrachtende*“ Hinwendung zu Momenten des Passionsgeschehens nutzt Telemann

ganz im aufklärerischen Sinne und im Sinne des sich neu etablierenden gebildeten Konzertpublikums: Auf der Basis seines christlichen Glaubens vermag seine Musik, theologische Botschaften in einer modernen, transparenten und verständlichen Musiksprache zu vermitteln.

Telemann wußte um die Wirkungsmechanismen textbezogener Musik in einer Bandbreite von hochexpressiven Ausbrüchen bis hin zu inniglicher Zurückhaltung. Er beherrschte als Komponist in genialer Weise, was er 1716 in Versform und als Wunsch formuliert zum Ausdruck brachte:

„Hier wünsch ich: Daß mein Kiel mit Thränen sich benetzt /  
Vielleicht so lockt er auch solch Naß bey andern raus.  
Ach! wär ein Donner=Thon in meinen Satz gesetzt /  
So würckt er auch vielleicht Erzittern, Angst und Grauß.“<sup>39</sup>

Telemanns Passionsoratorien waren bereits zu Lebzeiten des Komponisten weit über Hamburg hinaus verbreitet. Insbesondere sein *Seliges Erwägen* erklang u.a. in Siebenbürgen, in Petersburg und bis ins 19. Jahrhundert hinein in Aufführungen von Telemanns Engel Georg Michael in Riga.<sup>40</sup> Im Sinne des von Mattheson stammenden Eingangszitates dürfte auch das ein Zeichen dafür sein, daß diese Werke Telemanns absolut nicht „schläfrig ausgearbeitet“ waren.

#### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 221.
- <sup>2</sup> Johann Adolph Scheibe, *Critischer Musikus*, Hamburg 1737, 2/1745, 22. Stück, S. 211.
- <sup>3</sup> Gotthold Ephraim Scheibel, *Zufällige Gedanken von der Kirchenmusik*, Frankfurt und Leipzig 1721, S. 30-40, bes. S. 34 und 39.
- <sup>4</sup> Zu Margaretha Susanna Kayser vgl. Willi Maertens, *Georg Philipp Telemann und seine Interpreten. Margaretha Susanna und Johann Kayser*, in: Telemann-Renaissance. Werk und Wiedergabe (= Magdeburger Telemann-Studien IV), Magdeburg 1973, S. 68-85.
- <sup>5</sup> So benennt Georg Philipp Telemann die einzelnen Abschnitte im Passionsoratorium *Seliges Erwägen* TVWV 5:2.
- <sup>6</sup> Vgl. Wolfgang Hirschmann, *Vorwort zu: Georg Philipp Telemann. Johannespassion 1745 „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“* TVWV 5:30, hrsg. von Wolfgang Hirschmann, Bärenreiter-Verlag, Kassel usw. 1996 (= Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke XXIX).
- <sup>7</sup> *Georg Philipp Telemann, Der für die Sünde der Welt leidende und sterbende Jesus (Brockes-Passionsoratorium)* TVWV 5:1, hrsg. und mit einem Vorwort von Carsten Lange (= Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke XXXIV), Druck in Vorb., Ms. in der Bibliothek des Zentrums für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg.
- <sup>8</sup> *Georg Philipp Telemann, Seliges Erwägen. Passionsoratorium in neun Betrachtungen* TVWV 5:2, hrsg. von Ute Poetzsch (2001), Kassel usw. 2001 (= Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke XXXIII).



- <sup>9</sup> Georg Philipp Telemann, *Die gekreuzigte Liebe TVWV 5:4*, hrsg. von Carsten Lange, Magdeburg 1995, Ms. in der Bibliothek des Zentrums für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg.
- <sup>10</sup> Georg Philipp Telemann, *Der Tod Jesu / Die Betrachtung der 9. Stunde TVWV 5:6/ 5:5*, hrsg. von Wolf Hobohm (= Georg Philipp Telemann, *Musikalische Werke XXXI*), Druck in Vorb., Ms. in der Bibliothek des Zentrums für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg.
- <sup>11</sup> Georg Philipp Telemann, *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*, hrsg. von Werner Rackwitz, Leipzig 1981 sowie Wilhelmshaven 1981, Nr. 42, S. 169ff., bes. S. 169.
- <sup>12</sup> Georg Philipp Telemann, *Briefwechsel. Sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann*, hrsg. von Hans Große und Hans Rudolf Jung, Leipzig 1972, Nr. 16, S. 43ff.
- <sup>13</sup> Ebd., Nr. 51, S. 141: Telemann an Matthäus Arnold Wilkens, Brief vom 26. Juli 1728.
- <sup>14</sup> Ebd.
- <sup>15</sup> *Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes*, Hamburg 1731, zit. nach Georg Philipp Telemann, *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Eine Dokumentensammlung*, Leipzig 1981, Nr. 42, S. 169ff.
- <sup>16</sup> Ebd., S. 171.
- <sup>17</sup> *Der / Für die Sünde der Welt / Leidende und Sterbende JESUS / Aus Den IV. Evangelisten / In einem PASSIONS ORATORIO. [...] Gedruckt bey Johannes Köllner / 1716*, Textdruck mit einer Dedikation und Widmungsgedicht von Georg Philipp Telemann; Faksimile-Ausgabe, hrsg. und mit einem Nachwort von Carsten Lange, Magdeburg 1990.
- <sup>18</sup> Vgl. dazu und zum Folgenden auch: Carsten Lange, *Anmerkungen zum Wort-Ton-Verhältnis in Georg Philipp Telemanns Passionsoratorien anhand ausgewählter Jesus-Soliloquien*, in: *Musikkonzepte - Konzepte der Musikwissenschaft, Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Halle (Saale) 1998*, Bd. 2, Kassel usw. 2000, S. 325-336.
- <sup>19</sup> Johann Mattheson, *Das Neu=Eröffnete Orchestre*, Hamburg 1713, Pars Tertia, Cap. II „Von der Musicalischen Thone Eigenschafft und Würckung in Ausrückung der Affekten“, S. 231-253; Faks.-Ausgabe Hildesheim, Zürich, New York 1993.
- <sup>20</sup> Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, o.O., o.J., zit. nach einer Ausgabe bei Philipp Reclam jun., Leipzig 1977, S. 284f.
- <sup>21</sup> Elke Axmacher, „Aus Liebe will mein Heyland sterben“. *Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1984, S. 147.
- <sup>22</sup> Dazu und zu terminologischen Fragen vgl. Wolfgang Hirschmann, *Aufklärung und ästhetische Autonomie. Zu Telemanns frühen Passionsoratorien*, in: Georg Philipp Telemanns Passionsoratorium „Seliges Erwägen“ zwischen Orthodoxie und Aufklärung, Frankfurt am Main 2005, S. 19-32.
- <sup>23</sup> Hirschmann, *Aufklärung und ästhetische Autonomie* (s. Anm. 22), S. 30.
- <sup>24</sup> Vgl. dazu vor allem Hirschmann, *Aufklärung und ästhetische Autonomie* (s. Anm. 22), bes. S. 24ff.
- <sup>25</sup> Ebd., S. 31.

- 26 Ebd., S. 31f.
- 27 Vgl. dazu auch Carsten Lange, *Georg Philipp Telemanns Brockes-Passion - Anmerkungen zur Dramaturgie der musikalischen Gestaltung*, in: *Zur Aufführungspraxis und Interpretation der Vokalmusik Georg Philipp Telemanns - ein Beitrag zum 225. Todestag*, Michaelstein/Blankenburg 1995 (= *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*, H. 46), S. 116-129.
- 28 Mattheson, *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (s. Anm. 19), S. 248f.
- 29 Ebd., S. 241.
- 30 Als Musikbeispiele erklangen hier unter Verwendung der CD *Georg Philipp Telemann. Brockes-Passion TWV 5:1* (Solisten, Stadtsingechor Halle, Capella savaria, Leitung: Nicholas McGegan; Label „Hungaroton“, HCD 31130-32) das Accompagnato des Jesus „*Es ist vollbracht*“ (Nr. 105) sowie Ausschnitte aus dem Terzetto der Gläubigen Seelen I, II und III „*O Donnerwort*“ (Nr. 106) und aus der Aria der Gläubigen Seele III „*O seligs Wort*“ (Nr. 107).
- 31 *Hamburger Relations-Courier*, 19. März 1731.
- 32 *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, Leipzig 1854-1960, Bd. 1, Sp. 1773ff. Vgl. auch die Online-Version im Internet: <http://germazope.unitrier.de/Projects/DWB>.
- 33 Als Musikbeispiel erklang hier die Arie „*Es ist vollbracht*“ aus Telemanns Passionsoratorium *Die gekreuzigte Liebe* in einer Einspielung unter der Leitung von Michael Scholl, Amati ami 2202/2, Bietigheim: Bayer Music Group 2003.
- 34 Scheibe, *Critischer Musikus* (s. Anm. 2).
- 35 Zu diesem Instrument vgl. Erich Tremmel, *Die „Quartflöte“, insbesondere in Werken Telemanns*, in: *Telemann und Bach / Telemann-Beiträge* (= *Magdeburger Telemann-Studien*, Bd. XVIII), hrsg. von Brit Reipsch und Wolf Hobohm, Hildesheim, Zürich, New York 2005, S. 243-262.
- 36 Wolf Hobohm, *Der Tod Jesu*, Text zur Werkeinführung, in: *Programmheft der 6. Magdeburger Telemann-Festtage*, 9.-12. Juni 1977, S. 23-27, bes. S. 34ff., leicht umgearbeitet im *Programmheft der 12. Magdeburger Telemann-Festtage*, 10.-14. März 1994, S. 23-26; *Georg Philipp Telemann. Der Tod Jesu* (s. Anm. 10); Vgl. zu diesem Werk auch Herbert Lölkes, *Der Tod Jesu von Karl Wilhelm Ramler in den Vertonungen Carl Heinrich Grauns und Georg Philipp Telemanns - Kontext, Werkgestalt, Rezeption*, Diss. Marburg (= *Bärenreiter-Hochschulschriften*; 8), Kassel u.a. 1999.
- 37 Dieser und der folgende Absatz übernommen aus Lange, *Anmerkungen zum Wort-Ton-Verhältnis* (s. Anm. 18), S. 334f.
- 38 Vgl. dazu u.a. Axmacher, „*Aus Liebe ...*“ (s. Anm. 20).
- 39 Telemann, *Widmungsgedicht zu Der / Für die Sünde der Welt / Leidende und Sterbende JESUS* (s. Anm. 17).
- 40 Vgl. *Georg Philipp Telemann, Seliges Erwägen...*(s. Anm. 8), Vorwort, S. XVII und dort erwähnte Literatur.

# ANHANG

## Notenbeispiel 1

Georg Philipp Telemann, TVWV 5:1, Accompagnato (Jesus) „Mich drückt der Sünden Zentnerlast“.

JESUS

Mich drückt der Sün-den Zent-ner-last, mich äng-sli-get des Ab-grunds-

Vi. 1  
Vi. 2  
Vla.

B.c.

7 4 2 6

4

Schrek-ken; mich will ein schlam-mig-ter Mo-rast, der grund-los ist, be-dek-ken; mir preßt der

54 5b 5 3

7

Höl-len wil-de Glut aus Bein' und A-dern, Mark und Blut. Und weil ich

4 2 7b b b

10

noch zu al-len Plä-gen, muß dei-nen Grimm, o Va- - - ter, tra-gen, vor wel-chem

4 2 6 5b

13

al-le Mar-ter leicht, so ist kein Schmerz, kein Schmerz, der mei-nem gleicht.

6 6

Notenbeispiel 2

Georg Philipp Telemann, TVWV 5:1, Accompagnato (Petrus) „Welch ungeheurer Schmerz“

PETRUS

Welch un - ge - heu - rer Schmerz be - stür - zet mein Ge -

Vi. 1

Vi. 2

Vla.

B.c.

7 6 4 2<sup>+</sup>

3

8 müß' Ein kal-ter Schau-er schreckt die See-le; die wil-de Glut der

7 7

6

8 dun-keln Mar-ter-böh-le ent-zün-det schon mein zi-schen-des-Ge - blüt. Mein Ein-ge-wei-de

6 6

9

8 kreischt auf glim-men Koh-len. Wer lö-schet die-sen Brand, wo soll ich Ret-tung ho-len?

7 6 2 6 6 8 †

Detailed description: The image shows a musical score for a piece by Georg Philipp Telemann. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line for 'PETRUS' and an instrumental accompaniment for Violin 1, Violin 2, Viola, and Cello/Bass. The lyrics are in German. The first system covers measures 1-2, the second system covers measures 3-4, and the third system covers measures 5-6. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Notenbeispiel 3

Georg Philipp Telemann, TVWV 5:1, Arie (Petrus) „Heul, du Schaum der Menschen-kinder“

**Andante**

Violini unisono

Petrus

B.c.  
[Cemb.,  
Bassi]

Heul,

6  
heul du Schaum der Men-schen-kin-der, win-sle,

11  
win-sle wil-der Sün-den-knecht, heul, win-sle, win-sle wil-der

15  
Sün-den-knecht! Trä-nen-was-ser ist zu schlecht, wei-ne

20  
Blut, wei-ne Blut, ver-stock-ter Sün-der, ver-stock-ter, ver-stock-ter Sün-der,

24



H  
wei - ne, wei - ne wei - - - ne Blut, ver-stock-ter Sün - der.

28



H

#### Notenbeispiel 4

Georg Philipp Telemann, TVWV 5:1, Arie (Petrus), „Schau, ich fall in strenger Buße“, T. 1-14, und TVWV 5:2, Arie (Der Glaube), „Tränen, die der Glaube zeuget“, T. 1-28

Violino solo

Petrus

B. c.



H

6

4

H

6 6 6 6 6

6

8 Schau, ich fall in stren-ger Bu-ße, Sün-den-til-ger, dir zu Fu-ße, laß mir dei-ne Gnad er-schei-

9

8 nen, schau, ich fall\_\_

12

8 schau, ich fall in stren - - ger Bu-ße,

7 6

### 31. Aria

Flauti piccoli

Violino I

Violino II

Viola

DER OLAUBE \*)

Cembalo  
Violoncello  
Violone

\*) Soprano II.

8

Trä - nen \_\_\_\_\_, die der

15

Gla - be zu - get, grei - fen Gott an, Seel \_\_\_\_\_ und Herz, an Seel \_\_\_\_\_



22

und Herz

### Notenbeispiel 5

Georg Philipp Telemann, TVWV 5:1, Accompagnato (Jesus) „Es ist vollbracht“

Jesus

Es ist voll-bracht, voll - bracht, es ist voll - bracht!

Vi. 1  
Vi. 2  
Vla.

B.c.

7 6 7<sub>b</sub> 6 6 4 3 b

### Notenbeispiel 6

Georg Philipp Telemann, TVWV 5:1, Terzett (Eine Gläubige Seele I, II, III), „O Donnerwort“,  
T. 1-7 und T. 34-36

→

Oboe I

Oboe II

Violine I

Violine II

Viola

Gläubige Seele I

Gläubige Seele II

Gläubige Seele III

B. c.

3

7<sup>h</sup>/<sub>4</sub> 2

5  
3

7<sup>h</sup>/<sub>4</sub> 2

O Don -

O Don - -

O Don - - - ner-wort,

5

6  
4  
2

6<sup>h</sup>

6  
4

7  
4  
2

147

6

-ner-wort, o Don - ner - wort!

- - - ner - wort!

o Don - - - ner - wort!

9 8 6 6 4<sub>4</sub> 6 5<sub>b</sub>

34

Musical score for measures 34-36. The score includes a piano introduction with a *p* dynamic marking. The vocal parts enter with the lyrics: "Es ist voll - bracht, es ist voll - bracht!".

## Notenbeispiel 7

Georg Philipp Telemann, TVWV 5:1, Arie (Ein Gläubige Seele III), „O seligs Wort“, T. 1-24 und T. 64-67

Musical score for measures 1-24 and 64-67. The score includes staves for Oboe I, Oboe II, Gläubige Seele III, and B. c.

4

7

11

14

18

O se - - - - - ligs Wort,

22

O se - - - ligs Wort,

64

Es ist voll - bracht, *pp* es ist voll - bracht!

Notenbeispiel 8

Georg Philipp Telemann, Der Tod Jesu, Rezitativ (Baß), „Gethsemane!“, Baß- und Basso continuo-Stimme, T. 1-3

BASSO  
Geth - se - ma - ne! Geth - se - ma - ne! Wen hö - ren dei - ne Mau - ern so ban - ge, so ver - las - sen trau - ern?

B. c.

Carsten LANGE  
**Aspekte der Text-Musik-Beziehungen  
in Georg Philipp Telemanns Passionsoratorien**

Zusammenfassung

Zur Verwendung rhetorisch-musikalischer Figuren und zu den Affekten in Oratorien äußerten sich zahlreiche Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts. Nicht alle gingen so weit wie Gotthold Ephraim Scheibel, der 1721 zur verstärkten Rührung der Herzen der Zuhörer eine „theatralisch“ eingerichtete Kirchenmusik empfahl, da es keinen Unterschied zwischen weltlichen und geistlichen Affekten (z.B. Trauer, Schmerz, Freude) gebe, sondern lediglich einen Unterschied in den Objekten (z.B. Kaiser, König, Gott, Mutter Maria).

Das Leiden und Sterben Jesu Christi gehört zu den zentralen Themen der christlichen Glaubensbotschaft. Jesu Kreuzestod zur Erlösung der sündigen Menschen ist ein wesentlicher Bestandteil der Heilsgeschichte Gottes an den Menschen. U.a. in oratorischen Passionen und Passionsoratorien hat sich Telemann über ein halbes Jahrhundert hinweg mit Jesu Passion musikalisch auseinandergesetzt. Während oratorische Passionen Bestandteil des Gottesdienstes waren, zählten Passionsoratorien zur geistlichen Konzertmusik und erklangen vor allem in Konzertsälen.

Den Wechselwirkungen und dem Ineinandergreifen von Text und Musik anhand von Passionsoratorien Telemanns nachzugehen erscheint naheliegend, da Telemann, der zeit seines Lebens eine besondere Affinität zu guten und modernen Texten hatte und Textdichtern auch Vorgaben machte, mit dem *Seligen Erwägen* selbst den Text für eines dieser Werke verfaßte und in einem Geleitwort zum Brockes-Passionsoratorium u.a. auch einige Gedanken zur Motivation der Vertonung des Textes niederschrieb.

Die Studie macht aufmerksam auf diverse Möglichkeiten der Affektdarstellung, Textverdeutlichung und Situationscharakterisierung im Hinblick auf Melodik, Harmonik, Form und Instrumentation. Auf die Vermittlung emotionaler Momente der historischen Figuren Jesus und Petrus durch Tonartenwahl, harmonische Details und rhetorische Figuren verweisen dabei Beispiele aus Telemanns Brockes-Passionsoratorium. Eng am Text komponierend, nutzte Telemann hier spannungsgeladene Akkorde mit siebenter und neunter Stufe, verminderte Akkorde, abrupte tonartliche Wechsel, Chromatik und Effekte harmonischer Fortschreitungen (z.B. Quintenzirkel), um Gefühle und Empfindungen handelnder Personen mit musikalischen Mitteln zum Ausdruck zu bringen (z.B. Schmerz, Verzweiflung, Ausweglosigkeit). Daß Telemann mit der Wahl der musikalischen Faktur in exegetische Bereiche vordringt, zeigt der Vergleich zweier Buße-Arien aus dem Brockes-Passionsoratorium und dem *Seligen Erwägen*. Während jene aus dem Brockes-Passionsoratorium (Petrus) durch ihre Gesamtanlage eher Erschütterung und Niedergeschlagenheit suggeriert, spendet die aus dem *Seligen Erwägen* (Der Glaube) durch „Diesseitigkeit“ Zuversicht und vermittelt die Botschaft der Erlösungslehre.

Daß Telemann Jesu Kreuzestod in der Ambivalenz zwischen Trauer über sein Leiden und Sterben sowie die damit einhergehender Freude über diese Erlösungstat an den Menschen komplex gestaltet, zeigt ein Beispiel aus dem Brockes-Passionsoratorium. Hier kann konstatiert werden, daß die Darstellung von Affekten in besonderer Weise auch formale

Gestaltungsebenen durchdringt.

Telemann ist ein Meister hervorragender Instrumentation. Auch die Passionsoratorien bieten dafür signifikante Beispiele und zeigen zugleich, wie die charakteristischen Eigenschaften der verwendeten Instrumente in den Dienst einer sensiblen Textausdeutung und Vermittlung von Stimmungen gestellt sind. Telemann wies den Instrumenten klang-symbolische Aufgaben zu und nutzte diese Mittel in überragender Weise zur Affektvermittlung.

Eine neue Stufe der Emotionalität im Umgang mit der Passionsgeschichte prägt Telemanns Komposition „*Der Tod Jesu*“. Wie in den früher entstandenen Passionsoratorien sind auch hier harmonisch-melodische Gestaltungsprinzipien wichtige Elemente der Affektdarstellung. Durch inhaltliche Konzentration des Passionsgeschehens und dessen leidenschaftliche Wiedergabe mittels eines „idealen“ Betrachters gelingt Telemann ganz im Sinne der Zeit jedoch eine Steigerung der Empfindungen und eine beachtliche Gefühlstiefe der Musik. Diese scheint auch einem gewandelten Passionsverständnis zu folgen, welches sich u.a. unter dem Einfluß der Aufklärung vollzogen hat und auf die Vermenschlichung des Gottessohnes, auf anthropozentrische Gedanken in der Betrachtung und Auslegung der Passion orientiert.

Telemanns Passionsoratorien liefern anschauliche Beispiele für eine von der Poesie ausgehende differenzierte, vielgestaltige Affektdarstellung, die von Einzelworten, Situationen, Stimmungen der Verkündigung von Glaubensbotschaften getragen wird. Telemanns beständige Auseinandersetzung mit der Passion Jesu Christi und seine Aufgeschlossenheit gegenüber einem sich wandelnden Passionsverständnis ermöglichten es ihm, Lehren der Heilsgeschichte mit Hilfe einer modernen, deutlichen und an Bildern sowie Assoziationen reichen Musiksprache zu vermitteln. Darin dürften zugleich einige der Gründe für eine weite Verbreitung der Passionsoratorien Telemanns zu sehen sein.

Carsten LANGE

**Aspects of Word-Music-Relations  
in Passion-Oratorios Georg Philipp Telemanns**

Synopsis

Numerous music theorists of the eighteenth century wrote about the use of rhetorical figures in music and the affections in oratorios. Not all of them went as far as Gotthold Ephraim Scheibel, who in 1721 recommended that sacred music should be more theatrical to move the hearts of the audience even more, because according to him there was no difference between secular and sacred affections (e.g. grief, pain, joy), but only between the objects of reference (e.g. Caesar, King, God, Mother Mary).

The suffering and death of Jesus Christ are among the central themes of the Christian creed. The crucifixion of Jesus for the redemption of the sins of humankind is a crucial part of salvation history. Musically, Telemann dealt with the Passion of Jesus Christ for more than half a century, using such forms as the liturgical Passion and the non-liturgical Passion-oratorio. The former was part of the divine liturgy, whereas the latter counted as sacred concert music and was therefore mainly played in concert halls.



Telemann had a special affinity to good, modern texts throughout his life and even gave advice to librettists. He himself wrote the libretto for the Passion-oratorio *Seliges Erwägen* and wrote some thoughts about what motivated his text settings in the preface to the *Brockes-Passionsoratorium*. Hence, it seems self-evident to take a closer look at the interaction between and close interconnections of words and music as can be found in Telemann's Passion-oratorios.

This study points out several ways in which Telemann portrays the affections, illustrates texts, and characterizes situations through the use of melody, harmony, form, and instrumentation. Examples from Telemann's *Brockes-Passionsoratorium* can serve as a reference for the creation of emotional moments in the historical roles of Jesus and Peter by choice of key, harmonic details, and rhetorical figures. Staying close to the text in his composition, Telemann used dramatic harmonies (seventh, ninth, and diminished chords), sudden key changes, chromaticism, and effective harmonic progressions (e.g. circle of fifths) to express the emotions and feelings of the characters in musical ways (e.g. sorrow, despair, hopelessness). The comparison of two repentance arias from the *Brockes-Passionsoratorium* and *Seliges Erwägen* shows that by his choice of musical material, Telemann delves into exegesis. While the one from the *Brockes-Passionsoratorium* (Peter) creates an atmosphere of shock and dejection, the other from *Seliges Erwägen* (Der Glaube) gives assurance by focusing on the "here and now" and conveys the doctrine of salvation.

Another example from the *Brockes-Passionsoratorium* shows that Telemann presents the Crucifixion in a complex manner by focusing on the ambivalence between sorrow and joy: sorrow about Jesus' suffering, and joy about this salvific act for humankind. Furthermore, it can be stated that the presentation of the affections also has consequences with regard to several aspects of form.

Telemann is a master of brilliant instrumentation. The Passion-oratorios once again offer significant examples and can also show how the characteristics of each instrument are used by Telemann to provide sensitive interpretations of the text and to illustrate specific moods. To each instrument he assigned functions of tonal symbolism and used these means outstandingly to convey the affections.

Telemann brings the story of Christ's Passion to a new level of emotionality in his composition *Der Tod Jesu*. Just as in the earlier Passion-oratorios, certain formal principles of harmony and melody were important elements for expressing the affections. By condensing the Passion's events and passionately presenting them through the eye of an "ideal" observer, Telemann achieved an intensification of feeling and a remarkable emotional profundity in the music, in accordance with contemporary taste. This new depth seems to follow a new way of thinking about the Passion as it developed partly under the influence of the Enlightenment, with regard to the humanization of the Son of God and focusing on anthropocentric concepts concerning the contemplation and interpretation of the Passion.

Telemann's Passion-oratorios are vivid examples of a differentiated, complex illustration of the affections, emanating from poetry, and carried out through individual words, situations, and the proclamation of articles of faith. Telemann's interaction with the Passion of Jesus Christ lasted all his life. This and his open-mindedness toward a chan-

ging view of the Passion allowed him to convey the teachings of salvation history by means of a modern and lucid musical language, one that is full of imagery and associations. It seems likely that these are some of the reasons for the widespread dissemination of Telemann's Passion-oratorios.

Carsten LANGE

### Aspekty textovo-hudobných vzťahov v pašiových oratóriách Georga Philippa Telemanna

Zhrnutie

K problematike využívania hudobno-rétorických figúr a k afektom v oratóriách sa vyjadrili mnohí hudobní teoretici 18. storočia. Nie všetci zašli tak ďaleko ako Gotthold Ephraim Scheibel, ktorý v roku 1721 odporúčal „teatrálne“ zameranú cirkevnú hudbu na zosilnenie účinku u poslucháčov, nakoľko vraj neexistuje žiaden rozdiel medzi svetskými a duchovnými afektami (napr. smútok, bolesť, radosť), existuje len rozdiel v objektoch (napr. cisár, kráľ, Boh, matka Mária).

Utrpenie a smrť Ježiša Krista patrí ku kľúčovým témam kresťanského posolstva. Ježišova smrť na kríži na vykúpenie hriešneho človeka je podstatnou súčasťou dejín Božej spásy pre ľudí. Telemann sa hudobne konfrontoval s témou Ježišovho utrpenia viac ako polstoročia okrem iného v oratóriových pašiach a pašiových oratóriách. Zatiaľ čo oratóriové pašie boli súčasťou bohoslužby, pašiové oratóriá patrili k duchovnej koncertnej hudbe a zaznievali predovšetkým v koncertných sálach. Ak sledujeme vzájomné pôsobenie a prelínanie textu a hudby na príklade Telemannových pašiových oratórií, zdá sa nám logické, že Telemann, ktorý celý svoj život inklinoval ku kvalitným a moderným textom a dával aj usmernenia autorom textov svojich skladieb, si v „Das selige Erwägen“ (Blahoslavené rozjímanie) sám spracoval text k jednému z týchto diel a v úvodnom slove k Brockesovmu pašiovému oratóriu pripísal aj niekoľko myšlienok k motivácii zhudobnenia textu.

Štúdia sa zameriava na rôzne možnosti afektového prejavu, vyjadrovania textu a situačnej charakterizácie vzhľadom na melodiku, harmóniu, formu a inštrumentáciu. Príklady z Telemannovho pašiového oratória podľa Brockesa poukazujú na sprostredkovanie emocionálnych momentov historických postáv Ježiša a Petra prostredníctvom voľby tóniny, harmonických detailov a rétorických figúr. Telemann, ktorý komponoval v úzkej nadväznosti na text, tu využil disonantné akordy so 7. a 9. stupňom, zmenšené akordy, prudkú zmenu tóniny, chromatiku a efekty harmonických sledov (napr. kvintový kruh) s cieľom vyjadriť pocity a emócie jednajúcich postáv (napr. bolesť, zúfalstvo, bezvýchodiskovosť) hudobnými prostriedkami. Porovnanie dvoch kajúcich árií z Brockesovho pašiového oratória a zo „Seliges Erwägen“ poukazuje na skutočnosť, že Telemann voľbou hudobnej faktúry preniká do oblasti exegézy. Zatiaľ čo tá z Brockesovho pašiového oratória (Peter) svojou koncepciou evokuje zdesenie a pocit porážky, druhá zo „Seliges Erwägen“ (Viera) dodáva dôveru a sprostredkuje posolstvo učenia o vykúpení.

Ďalší príklad z Brockesovho pašiového oratória poukazuje na to, že Telemann tlmočí Ježišovu smrť na kríži komplexne, v ambivalentnom vzťahu medzi smútkom nad jeho

utrpením resp. smrťou a radosťou nad týmto vykupiteľským dielom pre človeka. Tu možno konštatovať, že líčenie afektov zasahuje špecifickým spôsobom aj úroveň formálnych štruktúr.

Telemann je majstrom inštrumentácie. Pašiové oratóriá ponúkajú na to tiež viacero príkladov a súčasne ukazujú, ako autor využíva charakteristické vlastnosti použitých nástrojov v službe citlivého tlmočenia textu a sprostredkovania nálad. Telemann prísúdil nástrojom zvukovo-symbolické úlohy a využíval tento prostriedok znamenitým spôsobom na sprostredkovanie afektov.

Nový stupeň emocionality v spracovaní pašiového príbehu prináša Telemannova kompozícia „Der Tod Jesu“ (Ježišova smrť). Podobne ako v skorších pašiových oratóriách sú aj tu melodicko-harmonické štruktúrne princípy dôležitými prvkami afektového vyjadrenia. Na základe dejovej koncentrácie pašiového príbehu a jeho smútočného tlmočenia prostredníctvom „ideálneho“ pozorovateľa však dosahuje Telemann plne v zmysle doby stupňovanie emócií a pozoruhodnú citovú hĺbku hudby. Tá, ako sa zdá, sleduje zmenené chápanie paší, ku ktorému došlo pod vplyvom osvietenstva a orientuje sa na antropocentrické zmýšľanie v pohľade na pašiový príbeh a jeho výklad. Telemannove pašiové oratóriá ponúkajú názorné príklady mnohostranného, diferencovaného afektového vyjadrenia vychádzajúceho z poézie, ktorého nositeľmi sú jednotlivé slová, situácie, nálady súvisiace so zvestovaním posolstiev viery. Telemannovo neustále konfrontovanie sa s umučením Ježiša Krista a jeho prístupnosť voči meniacemu sa chápaniu paší mu umožnili sprostredkovať učenie o príbehu spásy pomocou moderného, zrozumiteľného hudobného jazyka, bohatého na obrazy a asociácie. V tom tkvie podľa niektorých dôvod popularity a značného rozšírenia Telemannových pašiových oratórií.

*Carsten LANGE*

Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung

Schönebecker Str. 129

39104 Magdeburg, Nemecko

E-mail: [carsten.lange@tz.magdeburg.de](mailto:carsten.lange@tz.magdeburg.de)

Homepage: [www.telemann.org](http://www.telemann.org)

„*Hai vista! hai conoscenza!*“

### PRINCIP IMITAZIONE LE PAROLE A MONTEVERDIHO COMBATTIMENTO DI TANCREDI ET CLORINDA (1624)

Pavel SÝKORA, Brno

#### Abstrakt

V roce 1638 vychází tiskem v Benátkách 8. kniha madrigalů Claudia Monteverdiho, která nese název *Madrigali guerrieri, et amorosi* (Madrigaly válečné a milostné). Součástí edice je také *Combattimento di Tancredi et Clorinda* (Souboj Tankreda s Klorindou), který měl premiéru již v roce 1624. Skladatel v něm zhudebňuje scénu z eposu Torquata Tassa Osvobozený Jeruzalém (*Gerusalemme liberata*, vyd. 1576).

V duchu dobových tendencí, které je možno označit termínem *imitazione le parole*, usiluje skladatel o co nejvěrnější převedení textu – jeho obsahu i emocí v něm obsažených – do hudby. Tomu slouží afektivní teorie a hudebně-rétorické figury, z nichž uvedme alespoň figuru *anabasis* např. v souvislosti s nadějí na věčný život (závěrečný zpěv Klorindy *S'apre il ciel, io vado in pace*) nebo figuru *katabasis*, která se objevuje při umírání.

V Souboji Tankreda s Klorindou Monteverdi poprvé uplatňuje nový způsob pro vyjádření hněvu, nazvaný *stile concitato* (vzrušený styl). Ten odvozuje, podobně jako další dva styly (*molle a temperato*), z teorií antických filosofů – zejména Platona a Aristotela. Pro kompozici je charakteristický permanentní neklid, jehož obdobu můžeme pozorovat v dobovém manýristickém výtvarném umění nebo v paralelně se rozvíjející literatuře. Projevuje se střídáním tempa „hudebního vyprávění“, náhlými změnami dynamiky, což odpovídá rychle se měnícím náladám protagonistů, ale také změnám v ději – střídají se scény boje a odpočinku. V duchu manýristických tendencí Monteverdi efektně zdůrazňuje významná slova – např. „krev“ (*molto sangue*).

Skladba stylově zapadá do oné pozoruhodné doby rodícího se baroka, případně manýrismu, kdy zaniká starý svět, avšak nový ještě není vytvořen. Projevuje se napětím protikladů, např. mezi hudbou duchovní a světskou, mezi stylem vokálním a instrumentálním. Hledání jistot *hic et nunc* je obsaženo v závěrečném vyznění díla.

#### Klíčová slova:

Monteverdiho Souboj Tankreda s Klorindou. Madrigaly válečné a milostné. Osvobozený Jeruzalém. *Stile concitato*. Hudebně-rétorické figury. Afektivní teorie. *Meraviglia*. Údiv a ohromení. Zásada *imitazione le parole*. Cílem je co nejvěrněji převést obsah textu do hudby. Pyrrhické tremolo. Spondejské metrum. Manýrismus. Figury *anabasis* a *katabasis*. Krev. Motiv krve. Chromatika. Morte. *Ahi vista, ahì conoscenza*.

## Vznik díla

Monteverdiho Souboj Tankreda s Klorindou (*Combattimento di Tancredi et Clorinda*) vznikl v roce 1624. Monteverdi skladbu později zařadil na závěr 8. knihy madrigalů – Madrigaly válečné a milostné (*Madrigali guerrieri, et amorosi*), vydané 1638 tiskem v Benátkách. Jako literární předloha posloužila epizoda z Tassova eposu Osvobozený Jeruzalém (*Gerusalemme liberata*, 1576), který básnicky zpracovává obléhání Svatého města během křížových válek.

Monteverdi zhudebňuje výjev z XII. zpěvu (strofy 52-62, 64-68), který zachycuje scénu souboje křesťanského rytíře Tankreda s neznámým protivníkem z nepřátelského tábora. Když Tankred svého soka po urputné řeči smrtelně zraní a sejme mu přílbu, s hrůzou zjistí, že se jedná o krásnou dívku Klorindu, do níž se dříve zamiloval. Ta umírajíc prosí Tankreda o pokřtění.

*Combattimento* byl poprvé proveden při karnevalu v benátském Palazzo Mocenigo. Podle Monteverdiho slov byla vybraná společnost, která představení shlédla, dojata až k slzám („*tutta la Nobilt' ... rest' mossa dall' affetto di compassione in maniera che quasi fu per gettar lacrime*“),<sup>1</sup> což prý bylo dáno tím, že oni šlechtici nikdy předtím takovou hudbu neslyšeli. Čím asi mohlo toto dílo vyvolat tak velikou odezvu?

Vedle šťastné volby námětu – Tassův epos byl ve své době tak oblíben, že některé jeho strofy údajně zpívali benátská gondoliéři – je to zajisté nový způsob zhudebnění, využívající všech dobových novinek, jako je florentský recitativ, dále např. Monteverdi „vynález“ nazvaný *stile concitato* („vzrušený styl“) atd.

Ačkoliv je Tassova báseň oděna do vnějšího roucha křesťanského, její účinek spočívá spíše v zobrazení vnitřního světa člověka, jehož výrazem je krajní subjektivismus spojený s nesmírnou fantazií, skrytými touhami erotickými apod. Manýristicky efektní spojení křesťanské tematiky s erotikou našlo odezvu u významných hudebních skladatelů – Lullyho, Händela, Glucka, Myslivečka, Haydna, Dvořáka aj. První významná reakce však přichází z pera Claudia Monteverdiho.

## Afektová teorie

Jedním z důsledků posíleného subjektivismu manýristického umění je afektovaný způsob vyjádření. Není náhodné, že právě v době extrémního úsilí o hudební zobrazení textu jsou hojně využívány hudebně-rétorické figury a rozvíjí se afektová teorie.

Tuto tendenci můžeme charakterizovat jako střet emocionality a intelektualismu. Rovněž dobové manýristické umění nelze vymezit pouze z hlediska subjektivity a fantazie. Racionální tendence se objevují ve všech vrstvách umění, jak o tom svědčí např. principy španělského *conceptismu*, založené na intelektuální snaze o významovou jasnost a jednoznačnost. Podobně jako v *Osvobozeném Jeruzalému* zasahuje rozum i při líčení nejprudších vášní, také Monteverdiho hudba vyjadřuje emotivní stavy často rozumem nekontrolované, avšak racionálně odvozené z teorií antických filosofů a jimi

zdůvodněné. Osciluje tak mezi dvěma protichůdnými tendencemi italských *marinistů*: prvky *meraviglia* a *concerto*.

Monteverdi v předmluvě k osmé knize madrigalů odvozuje své teorie, podobně jako členové *Cameraty*, z Platona a Aristotela, ale také z Boethia. V souladu s Aristotelovou klasifikací melodií rozlišuje tři základní vášně (afekty) a jim odpovídající způsob vyjádření: hněv (*ira*) pro zachycení boje, mírnost (*temperanza*) pro prosby a pokoru (*umilt\_*) nebo též pokornou či úpěnlivou prosbu (*supplicazione*) pro zobrazení smrti. Jim přisuzuje tři hlasové rejstříky – vysoký, střední a nízký, a tři hudební styly: vzrušený (*concitato*), měkký (*molle*) a mírný (*temperato*).

Afektová teorie měla vliv i na hudební formu skladeb. Sledujme nyní některé její prvky na *Souboji Tankreda s Klorindou*.

V *Combattimentu* vystupují tři postavy. Vedle dvou rytířů, kteří spolu vedou vášnivý až zuřivý dialog *in stile rappresentativo*, se objevuje vypravěč – Testo. Jejich party využívají všech předností florentského recitativu. Tříkrát do něj zasáhnou scény souboje, jichž se účastní celý instrumentální soubor. Střídají se tedy scény prudkého boje a vzrušených dialogů, v nichž se oba bojovníci napadají a urážejí, se scénami uvolnění, které jsou vynuceny potřebou oddechu po namáhavém boji.

Tento neklidný pohyb je charakteristický nejen pro manýristickou hudbu, ale pro veškeré manýristické umění vůbec. Příčinu hledáme opět ve snaze o subjektivní zachycení prudkých afektů zúčastněných osob. Základním estetickým pojmem poezie Monteverdiho současníka G. Marina (1569-1625) je *meraviglia* – údiv a ohromení; podle Marina je cílem básníka budit údiv, překvapovat: „*del poeta il fin meraviglia*“. Marino ovšem nachází velkou inspiraci právě v *Osvobozeném Jeruzalému*.

Podobné názory formulovali také hudební teoretikové, např. Vincenzo Galilei (*Dialogo della musica antica, et della moderna*, 1581) nebo Giulio Caccini, který tvrdí (*Le nuove musiche*, 1602), že „... *il fine del musico, cioie dilettae e muovere l'affetto dell' animo*“. Je zcela přirozené, že největší afektivní působivosti hudby (*passione estrinseca*) je dosaženo při jejím spojení s textem, tedy v hudbě vokální. Účelem hudby je vzbudit v posluchači takové afekty, jaké má vyvolat básnická předloha. Úroveň skladby byla posuzována podle toho, jak se skladateli podařilo vyjádřit obsah textu. Zásady *imitazione le parole* bylo nejhluběji dosaženo v madrigalech – extrémní frekvence *marinistických* textů, případně Tassových, které skladatelé zhudebňovali, je zde více než výmluvná.

Snaha udivovat a ohromovat provází také všechny knihy madrigalů C. Monteverdiho. Odtud pronikly do jeho operní, ale též duchovní hudby (např. *Vespro della Beata Vergine*, 1610). Dá se konstatovat, že jedním z neodmyslitelných stavebních kamenů skladatelova stylu je důraz na zvláštní a neobvyklé. Monteverdiho hudbu si nedokážeme představit bez náhlých a neočekávaných dramatických změn v různých rovinách struktury. Patří k nim změny harmonické – střídání *dur* a *moll* slouží ke vzbuzení prudkých

emocí - , nepřipravené disonance, ale též pauzy, které zpomalují nebo dokonce zastavují dramatický tok. *Concitato* je v 8. knize madrigalů často využito jako kontrast oproti klidu, nářku apod. Vše vychází z textu, kde milostné scény jsou přerušovány bitvou, často též nářkem nad smrtí.

Také *Souboj Tankreda s Klorindou*, který je součástí 8. knihy madrigalů, usiluje o maximální zachycení lidských emocí a vášní, a je proto v hudební struktuře značně závislý na obsahu zobrazovaného. Permanentní neklid zdůrazňuje časté změny tempa a dynamiky, podobně jako se neustále mění „světské“ nálady protagonistů – Klorinda projevuje vztek i smutek. Náhlé změny tempa a metra jsou přítomny nejen ve zpěvu, ale též v instrumentálních partech, kde pasáže vedené *col canto* jsou náhle vystřídány prvky *concitata*, jako je rychlé opakování tónu, rozložený fanfárovitý kvintakord apod. Ve všech uvedených případech je cílem co nejvěrněji převést obsah textu do hudby. Pozoruhodné je, jak i v časovém horizontu skladatel respektuje obsah a strukturu textu, a to i s jeho „manýristickými nedostatky“. Uvádíme alespoň několik příkladů.

V prvním souboji je zobrazeno pronásledování dívky. Tasso dokáže na poměrně krátké ploše dvou veršů (*Liberata* XII, 52, 5-6) vystupňovat napětí až k nesnesitelnosti. Celá scéna je nejprve nahlížena z pohledu neutrálního pozorovatele. Rytíř dívku prudce pronásleduje, aby ji co nejdříve dohonil: *Segue egli impetuoso, onde assai prima / che giunga*. Dále však vnímáme události prostřednictvím švané Klorindy, která slyší řinčení jeho zbraní: ... *in guisa avien che d'armi suone*. Nebezpečí je tak velké, že se najednou jaksi ztotožníme s ohroženou hrdinkou. Jedná se o případ krajního subjektivismu, kdy autor (slovy Testa) nezůstává u pouhého popisu, ale ovládnut vlastním vyprávěním proniká do nitra postav.

Monteverdi rovněž na krátké ploše (19 vteřin)<sup>2</sup> graduje napětí, a to především pomocí rytmu. Základem je jambické metrum: **w W** (takty 18-26), které je obměňováno ve stále složitějších variantách: **q q** ∴ **w** (takty 27-30), **h** ∴ **h h** (takty 31-33) a **h** ∴ **q q q q** (takty 34-37).

Snaha o realistické zachycení času je patrná v následující scéně. Po vzrušeném dialogu oba protivníci v maximálním napětí čekají, co provede druhý, aby se pak na sebe vrhli (takty 58-72). Zatímco básnická předloha rozděluje očekávání a začátek boje symetricky do dvou veršů (*Lib.* XII, 53, 7-8), Monteverdi volí naprosto odlišný časový průběh. Protivníci se zvolna a číhavě přibližují (*E vansi incontro a passi tardi e lenti*) ve dvanácti pomalých taktech, v nichž verš je přerušen na dva úseky. Jakoby číhavé obcházení znázornil skladatel metrem: **h h** ∴ **h h** ∴ **q**. Naopak začátek boje je v kontrastu nesmírně rychlý – protivníci se na sebe vrhnou jak dva rozzuření býci: *quasi due tori gelosi e d'ira ardenti*. Rychlost je převedena do pouhých tří taktů, v nichž základním výrazovým prostředkem je rychlé *concitato*vé tremolo. První z veršů tak prodlužuje napětí po dobu asi 36 vteřin; tím vytvoří atmosféru pro rychlé zaznění verše druhého – 6 vteřin. Poměr 5:1.

TESTO

ra accende

e vansi incontro

65

TESTO

a passi tardi e lenti

Quai due tori ge - lo - si

71

TESTO

di - ra arden - ti

Zmíněné tremolo pro vyjádření dramatického napětí odvozuje Monteverdi z teorií antických filosofů, v nichž se rozlišují dva druhy metra: rychlé *pyrrhické* pro živé bojové tance – jedná se o stylizovanou úpravu dórských válečných tanců – a pomalé *spondejské* pro klid. Proto právě pyrrhického metra, které chápe jako 16 šestnáctin v rámci taktu, užívá skladatel pro *conciato*, tzn. pro bojové scény, ale také pro vyjádření vášně, hněvu a pohrdání.



Boj v reálném čase stále pokračuje, avšak Tasso jej efektně přerušuje epickým vyprávěním Testa jakoby ve stylu antických rapsodů: *Notte, che nel profondo oscuro seno ... (Lib. XII, 54)*. Toto intermezzo, plné manýristické rétoričnosti, která je v hudbě zdůrazněna bohatou ornamentikou, má oddychový charakter a uvolňuje nahromaděné napětí. Má podobu jakéhosi autorského komentáře a obsahuje – v intencích zmíněného principu *meraviglia* – plno nadnesených výrazů (*gloria, fosco*) a slovních spojení: *profondo oscuro seno* (hluboký temný klín)<sup>3</sup>, *fatto s' grande* (událost tak velkolepá), *pieno teatro* (plné divadlo), *viva la fama lor* apod. Příznačné pro tuto scénu je tautologické hromadění slov, zejména ve spojeních *chiaro sol* (jasné slunce) nebo *Notte, (che nel) profondo oscuro (seno)*, což můžeme přeložit jako *temný (klín) hluboké noci*.

Přehnaná manýristická rétoričnost našla svůj ohlas také v hudbě. Efektní slova zvýrazňuje Monteverdi bohatou ornamentikou, takže celek – slovo a hudební ozdoba – působí až nepřirozeně. Uvádíme alespoň dvojí případ, kdy ozdoba inklinuje k figuře *anabasis*. Na slově *spieghi* (takty 122-123) pouze koloruje stoupavý význam slova (*pozvednout*). Takovéto zvýraznění by si zasloužila spíš jiná spojení nacházející se v sousedství, např. *alle future et*. Přímou nabuřele vyznívá přehnaná ornamentika na slově *alta* ve spojení *l'alta memoria* (takty 130-133). Hudební zdůraznění slova je zjevnou tautologií. Dokážeme si představit, že Monteverdi by tento výraz v jiném kontextu zobrazil daleko skromněji. Oba příklady ovšem potvrzují, jak skladatel usiluje o věrné zachycení textu včetně jeho „manýristických nešvarů“. V obou případech jsme zaznamenali, že hudebník si všímá slov, která sama o sobě nejsou významná a nabývají důležitosti až v kontextu celkové výpovědi.

Notový příklad č.2

119 TESTO

no alle future età lo spieghi e manda viva la

126 TESTO

fama lor e tra lor gloria splendedal fosco tuo l'alta me.mo.

Testovo ariózo plyne pomalu – o to efektnější je návrat doprostřed bitevní vřavy. Druhá bojová scéna – ve skutečnosti se však jedná o kontinuální pokračování úvodního boje – je nejdelší, trvá asi dvě minuty.

Rychlost a rytmus boje jsou v Tassově básni zvýrazněny figurovou *asyndeton*. E. R.

Curtius ji v knize *Evropská literatura a latinský středověk* 4 uvádí mezi typickými výrazovými prostředky manýristické literatury. Verš je deformován tím, že se do něj „nacpe“ co nejvíc slov a vynechá spojka „a“. Kumulace slov je oblíbeným efektem barokní poezie, která chce posluchače ohromit svou bombastičností: *Non schivar, non parar, non pur ritrarsi* (*Uhýbat se, krýt se, couvnout nechtěli*); *Non danno i colpi hor finti, hor pieni, hor scarsi* (*Nač finty, terce, kvarty ztráceli*; Lib. XII, 55, 1, 3).

Podobné „zhuštění“ nalézáme též v hudbě. Zpěv, který většinou následuje za nástroji, je s nimi v mnohem těsnějším kontaktu než v první bojové scéně: úzký vztah je zvýrazněn synkopickým vedením sólového hlasu vůči nástrojům (zejména takty 139-144: *Non danno i colpi ...*). Také výrazové prostředky *concitata*, které jsou tady užity všechny, se střídají v daleko rychlejším sledu.

Notový příklad č.3

137



TESTO

stor ne qui destrez. zaha par.te. Non dan. noi col. pihor fin.

142



TESTO

tihor pie. nihor scar. si; to.glie l'ombrael furor l'u.so dell'ar.te. O.di le spa.

Celá scéna je zakončena hyperbolickým zdůrazněním slova „krev“ (*molto sangue*, takt 202). Monteverdi, ve snaze vyvolat maximální efekt, přerušuje hudbu nejen uprostřed sloky, ale dokonce uprostřed verše (*Lib. XII, 58, 6*). Tento zásah má ovšem logiku dramatickou, neboť základní náplní dalších slov a veršů je atmosféra klidu.

Motiv krve patří mezi základní topoi zhudebněné scény a je v 8. knize madrigalů nadužíván podobně jako jiné „módní“ výrazy. Tak např. protiklad lásky a smrti je nemyšlitelný bez výrazů *amore a morte*. Vyskytují se prakticky v každé básni, tedy i v každém madrigalu, v různých variantách a jen génius skladatelův, který neustále překvapuje novými hudebními nápady, zabraňuje nebezpečí nudy z přehršle milostných vzplanutí a následného umírání. Vedle uvedených opozit se často objevují obligátní hvězdy (*stelle*), „zuřivost“ *concitata* je nemyšlitelná bez výrazu *furor* atd.

Vůbec v celém *Combattimento* teče až příliš mnoho krve. Krev se tak stává jedním z formotvorných prostředků. Její účinek je umocněn ve spojení s krásnou ženou – krvácí totiž Klorinda, a to čím dál tím více. Nakonec je rudý příval krve přirovnán k horké řece: *caldo fiume* (*Lib. XII, 64, 7*).

#### Notový příklad č.4

201

TESTO  
tor-nanoalfer-roel'unc'la' - troiltingedimol - to san-gue

V následující scéně oba protagonisté schváceni odpočívají po boji. Klid sugeruje spondejské metrum v pomalém tempu a prodleva na jednom tónu (takty 203-227). Spondejskému metru přísluší jeden úder v taktu, tzn. délka celé noty. Zemdenost je vyjádřena také sestupující melodií v intencích figury *katabasis*: v průběhu dvanácti taktů zpěv postupně klesá o kvartu (g – d).

První, kdo nevydrží klid, je Testo. Nejprve komentuje jednání Tankreda, až k němu nakonec přímo promluví. Tankred se poměrně zdvořile dotazuje soka na jeho původ. Klorinda však zuřivě (*feroce*) odpoví, Tankred ji smrtelně urazí a protivníci se naposledy utkají.

Tankredova promluva je poněkud dlouhá v dané situaci. Zdlouhavost výpovědi je zachycena též v hudbě. Zatímco Tankred „hovoří“ v osmi verších asi 45 vteřin (*Lib. XII, 60*; takty 263-283), Klorindě stačí na prudkou odpověď vteřin přibližně dvanáct (takty 285-289). Vzhledem k tomu, že je zhudebněna plocha více než poloviční, tj. tři a půl verše (*Lib. XII, 61, 1-4*), hovoří Klorinda – v rámci recitativu – asi dvakrát rychleji. Následující Tankredova prudká odpověď (*Lib. XII, 61, 6-8*; takty 294-298) se tomuto tempu přizpůsobí: tři verše za devět vteřin. Forma tak opět časově graduje.

Po posledním krátkém souboji (takty 299-316), v jehož textu (*Lib. XII, 62, 1-8*) se mísí řinčení zbraní se zuřivostí a nenávisť a v němž je Klorinda smrtelně zraněna, následuje závěrečná scéna dívčina umírání. V souvislosti s touto částí Monteverdiho skladby připomeňme dvě důležité hudebně-rétorické figury, které jsou zde uplatněny: figury *katabasis* a *anabasis*.

### **Figury *anabasis* a *katabasis* jako prostředek pro vyjádření protikladu ducha a hmoty – života a smrti**

Jako jeden z prostředků pro co nejvěrnější převedení textu, jeho obsahu a výrazu, do hudby sloužily hudebně-rétorické figury. Dobová estetika mohla navázat na tradici, která se zrodila již v antice, kde úzký vztah mezi rétorikou a hudbou formulovali především Aristoteles, Cicero a Quintilianus. Bez aplikace rétorických principů si nelze představit celou madrigalovou literaturu a jejich podstata také spoluvytváří podobu recitativu. Věnujme nyní pozornost dvěma figurám, které patří mezi nejrozšířenější, *anabasis* a *katabasis*. Ty jsou postaveny do výrazné hudební i významové opozice a pro posluchače mají tu výhodu, že jsou – na rozdíl od mnohých figur, které mají pouze intelektuální charakter – zřetelně rozpoznatelné nejen graficky, ale především akusticky.

Figura *anabasis* (*ascensus*) znamená stoupání, výstup. Často vyjadřuje radost – ve spojení s nebem pak radost nebeskou. V křesťanské ikonografii je nebe tradičně umístěno nahoře, proto také stoupá hudební melodie. Klasickým příkladem je koncerto *Audi coelum* z Monteverdiho cyklu *Vespro della Beata Vergine* (1610). Osamělá lidská duše volá k nebesům své otázky, a to prostřednictvím melodie stoupající vzhůru. Na nebesa nás povznášá duet Apollóna a Orfea v závěru Monteverdiho opery (1607). Efektivní zjevení Apollónovo ovšem souvisí také s euripidovským principem *deus ex machina*.

V opozici vůči „radostné“ *anabasis* stojí figura *katabasis* (*descensus*) – sestup. Vyjadřuje pohyb dolů, který je neradostný. Užívá se ve spojení se smrtí, cestou do pekel apod. Tento kontrast se nese v intencích barokního protikladu ducha a hmoty, Boha a člověka, nebe a pekla, případně duše a těla, jak se objevuje v dobových teologických i filosofických koncepcích (u Reného Descarta aj.).

Užívání figur bylo v souvislosti s příslušnými pasážemi zhudebněných textů naprostou samozřejmostí. Proto se v následujících pasážích soustředíme spíše na zvláštnosti jejich aplikace u Monteverdiho.

### *Katabasis*

Častým námětem manýristického umění je smrt. Není divu, že je permanentně přítomna také v Monteverdiho madrigalech a operách. Protiklad života a smrti symbolizuje v 8. knize madrigalů antiteze lásky a boje.

Slovo „smrt“ je – dle očekávání – zobrazeno pomocí klesající melodie. I když bychom v období nadužívání chromatiky předpokládali především preferenci malé sekundy, Monteverdi, který chromatiku nikdy neaplikuje samoučelně, ale pokud možno s využitím dalších výrazových prostředků, přistupuje k textu mnohem rafinovaněji. Slovo *morte* má sice klesající charakter (výjimečně prodlévá na jediném tónu: *Altri canti di Marte*), dosahuje však rozpětí až čisté kvarty. Chromatika se obvykle dostaví teprve po vyslovení osudového výroku a nabývá tím katarzního účinku. Takto v geniální jednoduchosti malé sekundy na slově *Ohim'* reaguje Orfeo na zprávu o smrti své nevěsty, kterou přináší *Messaggiera*: *La tua diletta sposa' morta*. Klesající malá tercie (*morta*) je „zhuštěna“ v nejmenší interval (*Ohim'*).

V *Souboji Tankreda s Klorindou* nalezneme takovéto „chromatické zahuštění“ jako jakési uvědomění osudovosti vyčteného např. při popisu blížícího se Klorindina konce: *Ella gi' sente / morirsi, e' l pi' le manca egro e languete*. (*Smrt se k ní už chýlí, / ochablé nohy pod ní povolily*. Lib. XII, 64, 7-8; takty 334-340). Velká sekunda na slově *morirsi* ústí v chromatické zhudebnění konce věty.

V uvedených souvislostech musíme ovšem připomenout, že – zejména u Monteverdiho – není možné zkoumat převedení slov do hudby izolovaně na jediném výrazovém prostředku, jediné figurě. Použitý kompoziční princip je vždy obklopen širším kontextem. Slovo *morte* je nejen „chromaticky prožito“ po svém zaznění, ale především dramaticky připraveno v předchozích hudebních pasážích.

Jeho osudový význam je obvykle podtržen ztišením a zpomalením – zkrátka zjednodušením a oprostěním hudebního toku. Tyto principy vyniknou v kontrastu s předcházejícím veselím (Orfeův zpěv *Vi ricorda, e bosch'ombrosi*, jímž vrcholí svaatební scéna) nebo dlouhým úsekem *in concitato*, což je typické pro 8. knihu madrigalů. Jedině tak může účinně zapůsobit ztišení hlasu na jediném tónu (*i trionfi di morte*) madrigalu *Altri canti di Marte* na text Marinův; bez předchozí bojové scény by se jednalo o výrazový prostředek ryze neutrální. Stejný účinek má „oznámení“ *sei morto* ve skladbě *Gira il nemico, insidioso Amore* na text Strozziho; uvedený výrok se objeví až po několika strofách, jejichž refrény mají v hudbě *concitato* charakter.

Podobným způsobem je vhodné přistupovat ke zhudebnění slova *morte* v *Souboji Tankreda s Klorindou*. V úvodních pasážích je sice přítomno několikrát, avšak pravého

významu nabude až po té, kdy je Klorinda smrtelně zraněna, tzn. od sloky 64., takty 317n. Závěrečnou scénu, která je celá poznamenána přítomností smrti, tak předjímá pouze nářek Testa během odpočinku hrdinů před posledním bojem: *Gli occhi tuoi pagheran, s'in vita resti / di quel sangue ogni stilla un mar di pianto* (Lib. XII, 59, 2-3; takty 245-250). Zpěv klesá o kvintu; v závěru (*mar di pianto*, t. 248-250) je melodie gradačně zhuštěna do chromatiky.

Jedním z výrazových prostředků této pasáže je zmíněné spondejské metrum. Základní spondejské schéma **h h** se objevuje ve zpěvu umírající Klorindy: *Amico, hai vinto ...* (Lib. XII, 66; t. 365n.). Nejistota a zmatek smrtelně zraněné dívky jsou umocněny harmonicky, a to častými sextakordy. Sólový part je přerušován pauzami – umírající člověk nemůže mluvit.

Tento princip „přerušované řeči“ nalezneme také v okamžiku, kdy Tankred po sejmutí helmy svého soka, šokován hrůzným poznáním, není zpočátku schopen slova: *... e resto senza / e voce e moto ...* (takty 412-415). Objevuje se podobný efekt jako při obdobné situaci v opeře *Orfeo*. Když se Orfeus dozví o smrti své nevěsty, není v prvním okamžiku mocen slova. Následuje výkřik *Ahi vista, ahì conoscenza* (*Jaký pohled, jaké poznání*; takty 417-420) v kontrastní dynamice forte – piano.

Tento trend k dramaticky pravdivému zachycení fyzického a psychického stavu je v naprostém rozporu s pozdější operní praxí, kde hrdina umírá, což vyjadřuje protagonista hereckým projevem, zároveň však svou situaci „komentuje“ např. dlouhou arií. Na tuto schizofrenii, dovedenou do extrému např. u Wagnera nebo Verdiho, reagovali avantgardisté 20. století (Stravinskij aj.).

### *Anabasis*

V souvislosti s užitím figury *katabasis* nejen pro smrt, ale též pro zpomalení děje připomeňme, že její opak, *anabasis*, se objevuje v místech, kde se akce zrychluje – hrdinové se probírají z letargie. Když Tankred zjistí, že z nepřítelova těla prýští krev, zatímco on je zraněn jen nepatrně - *Vede Tancredi in maggior copia il sangue ...* (Lib. XII, 58; t. 231n.), stoupává melodie Testa, plná vzrušení, předjímá následující Tankredův pokus o dialog s protivníkem.

Podobné zrychlení nastává i v závěrečné scéně Klorindina umírání a je spojeno s nadějí, že se Tankredovi podaří, pohnut žalostným nářkem soka, vrátit jej k životu pomocí vody z nedalekého pramene: *Poco quindi lontan, nel sen del monte / scaturia mormorando rio ...* (Lib. XII, 67, 1n.; t. 395n.); anebo vzápětí po té, co rytíř poznal v nepříteli dívku, snaží se ji zachránit pomocí posvátných slov křtu: *Non mor' gi' ...* (Lib. XII, 68; takty 420n.).

Předchozí příklad dodává *anabasis* vyšší duchovní rozměr – je spjata s životem, a to životem věčným. Podobně jako poznenáhlu pronikají do scén smrti křesťanské motivy, tak i stoupavý princip melodický ztrácí svou neutralitu a začíná sloužit vyšší

ideji. Avšak ani v tomto případě nesklouzne Monteverdi k laciné schematičnosti.

Lze to pozorovat např. na zobrazení významných slov duchovních: *sp\_me, f\_, carit'* (Lib. XII, 65, 6). Výrazná vzestupná melodie se neobjeví v rámci jejich zhudebnění, ale – zdánlivě paradoxně – na předcházejícím neutrálním slově *parole* (takty 349-352); tím jsou ovšem výrazně a emotivně připravena.

Curtius tvrdí,<sup>5</sup> že *ornatus* (za nějž můžeme považovat i analyzované figury) je v manýristických epochách hromaděním bez výběru a beze smyslu. Při zběžném pohledu na Monteverdiho skladbu lze jeho názor aplikovat i na toto dílo. Avšak důkladnější proniknutí do podstaty kompozice nám ukáže, že primární efektnost v sobě skrývá hlubší význam. Jako příklad uvedme závěrečný zpěv Klorindy: *Amico, hai vinto ...* (Lib. XII, 66, 1-4; t. 365n.).

Dívka umírá, posluchač tedy očekává jednoznačnou inklinaci k sestupné melodii. Ta se sice objevuje, ale zní spíš z úst Testa, případně Tankreda. V Klorindině zpěvu je blízkí se smrt vyjádřena, jak jsme uvedli výše, jinými prostředky (časté sextakordy, přerušovaná linie). Naopak zpěv je melodicky spíš vyrovnaný, jako by autor hledal harmonii mezi životem a smrtí, ba přímo jako by v zoufalství dobového zmatku hledal hodnoty *hic et nunc*, o něž by se mohl opřít. Zřetelně „stoupavá“ je žádost o křest: *e dona battesimo a me* (takty 380-381), ale podobně je převedeno do hudby i předchozí odpuštění, které tak může mít širší význam: *Io ti perdon* (takty 369-370). Jednoznačné je snad jen vyjádření protikladu na krátké ploše, kdy Klorinda prosí přítele, aby odpustil nikoliv jejímu tělu, ale duši: *al corpo no, che nulla pave* (takty 373-377); ovšem ani zde nelze hovořit o schematickém užití figur *anabasis* a *katabasis*.

Uvedená snaha o vyrovnaní – hledání jistot - předjímá závěrečný vrchol skladby: *S'apre il ciel, io vado in pace* (*Nebesa se otvírají, odcházím smířena*. Lib. XII, 68, 8; takty 439-445). Jedině ten je z hlediska významového i v rámci užití figury jednoznačný – duše umírající stoupá k nebesům.

Celou skladbu charakterizuje napětí mezi vokálním a instrumentálním stylem, tolik příznačné pro Monteverdiho a hudbu raného baroka vůbec. Zatímco recitativy jsou odvozeny ze zpěvního hlasu, imitujícího vzrušenou řeč, v bojových scénách mají vůdčí úlohu nástroje a zpěv se jim přizpůsobuje. Toto permanentní napětí připravuje závěrečný efekt, založený v posledních čtyřech taktech díla na dokonalé harmonii mezi zpěvem a nástroji. Figura *anabasis* se objevuje ve zpěvu i v nástrojích. Působivost je v geniální jednoduchosti kontrastující s předchozí záplavou přehnaných afektů.

439

questa ultima  
nota va in  
arco *allegro* *morendo*

*piano*

*piano*

CLORINDA

lunga voce  
in piano

S'a . . pre il ciel io va . do in pa . . ce.

# b #

## Poznámky:

- <sup>1</sup> Předmluva ke skladbě. Následující hudební ukázky převzaty z ed. G. F. Malipiero: *C. Monteverdi: Tutte le opere*. Asolo 1926-42, rev. 2/1954, sv. viii, 132.
- <sup>2</sup> Časové proporce v kompozicích *in stile rappresentativo* nemá smysl zkoumat podle taktových úseků, neboť proměny tempa se řídí zhudebněným textem. Proto uvádíme skutečné časové vztahy. Vědomi si individuálního přístupu každého interpreta, vybrali jsme verzi Rinalda Alessandriniho se souborem Concerto Italiano, OPUS 111, Paris 1998.
- <sup>3</sup> V některých pasážích citujeme překlad J. Konůpka. In Černý, Václav: *Kéž hoří popel můj. Z poezie evropského baroka*. Mladá fronta, Praha 1967.
- <sup>4</sup> Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Francke Verlag, Tübingen – Basel 1993.
- <sup>5</sup> Ibid.

PhDr. Pavel SÝKORA, PhD.  
Konzervatorium, Brno, Česká republika  
E-mail: pavel.sykora@konzervatorBrno.cz



Pavel SÝKORA  
„*Hai vista! hai conoscenza!*“  
**The Principle „imitazione le parole“ and Combattimento  
di Tancredi et Clorinda from Monteverdi (1624)**

Summary

In 1624, *Il Combattimento di Tancredi et Clorinda* (*The Combat of Tancredi and Clorinda*) by Claudio Monteverdi was premiered in Venice. It was published in 1638 as the conclusion of the Eighth Book of Madrigals, *Madrigali guerrieri, et amorosi* (*Warlike and Amorous Madrigals*). An episode from Tasso's epic, *Gerusalemme liberata* (*Jerusalem Delivered*, published in 1576) served Monteverdi as a literary source. There is a very interesting way in which Monteverdi respects the principles, which are characteristic for the beginning of the 17th century: for example the affect theory, the principle *imitazione le parole* and composer's invention called *stile concitato* (an „agitated style“). These principles are derived from ancient philosopher's theories, Plato and Aristotle in particular. The exaggerated rhetoric, which is typical for Tasso's poem, is also reflected in music. This is the main feature of vocal music period: an effort to faithful transfer of the text to music.

## **TROMPETA JAKO NÁSTROJ, SLOVO A ZNAK V OPERÁCH 'A SERENATÁCH VRCHOLNÉHO VÍDEŇSKÉHO BAROKA**

Irena VESELÁ, Brno

### **Abstrakt**

Tři základní funkce trumpety v operách a serenatách provozovaných u císařského dvora ve Vídni v období vrcholného a pozdního baroka: funkce nástroje, slova a znaku. Jejich provázanost v rámci jedné skladby. V okruhu vybraných skladeb je hlavním úkolem trumpety sloužit jako znak panovnického majestátu a dodávat mu lesku.

### **Klíčová slova:**

Trompeta. Estetická funkce. Znak. Císařský dvůr. Vídeň. Italská opera 17. a 18. století. Serenata

V hudbě období baroka hrála trompeta bezesporu velmi významnou roli. V první řadě sloužila jako doprovodný či koncertující nástroj ve vokálních i instrumentálních skladbách. Kvůli svým omezeným možnostem a vysokým nárokům na technickou zdatnost hráče ji sice skladatelé nevyužívali tak hojně, jako jiné nástroje, ale pokud její zvuk zazněl v některé ze skladeb, nebyla to jistě věc náhody či momentálního rozmaru autora. V chrámové hudbě se použití žestového sboru stalo brzy konvencí, především v případě figurálních mší pro velké nástrojové a vokální obsazení. Trumpety a klariny však pronikly v 17. století také do jevištních děl, do oper a zvláště do holdovacích serenat – příležitostných gratulačních skladeb určených k oslavě barokního suveréna, tedy vládnoucího panovníka či jiného vznešeného oslavence. Zvláště to platí o prostředí vídeňského císařského dvora, kam pronikla operní forma velmi záhy po svém vzniku a kde se nejpozději od 70. let 17. století začal rozvíjet stálý divadelní provoz.

V jevištních dílech se potom trompeta objevovala nejen jako znějící nástroj, ale také jako nástroj, o kterém se zpívá v recitativech, áriích, i sborových scénách. V textech libret se trompeta připomínala většinou v rámci určitých specifických dějových situací. Stala se tak postupem času také znakem pro tyto situace či pro osoby, které o ní zpívaly, nebo odkazovala na jiné, mimohudební skutečnosti. Na základě sledování těchto skutečností lze vymezit tři základní funkce, které měla trompeta v operní tvorbě období baroka: funkci nástroje, slova a znaku.

Zkoumání funkce trumpety (či klariny) jakožto hudebního nástroje, slova či znaku v jednotlivých italských operách či serenatách vzniklých ve Vídni přibližně mezi léty 1660 – 1740 by vyžadovalo dlouhodobý a soustavný výzkum. Proto si tato studie neklade za cíl podat o této obšírné problematice vyčerpávající informace, neboť to v daném rozsahu ani není možné. Hlavním cílem je poukázat na zajímavost této tematiky

v rámci hudebních dějin bývalého habsburského soustátí, a také na možnost případného dalšího výzkumu v tomto směru, kde se nabízí využití poněkud nekonvenčního úhlu pohledu na hudebně dramatická díla vídeňského baroka.

Prvním a dosti zásadním úskalím při sledování tří uvedených funkcí trompety v operách a serenátách je jejich vzájemná prostupnost a neoddělitelnost. V mnoha případech se tyto funkce navzájem prolínají v rámci jednoho díla, a to nejen v rámci opery či serenaty, ale též jejích jednotlivých vokálních a instrumentálních částí: sborových výstupů, tercetů, duetů či sólových árií, úvodních sinfonií i nástrojových ritornelů. Platí tedy, že má-li trompeta v některém z uvedených případů funkci doprovázejícího či koncertantního nástroje, má také zároveň téměř automaticky funkci znaku poukazujícího na některou důležitou skutečnost objevující se buď přímo v ději opery či serenaty, nebo mimo něj. Mnohdy bývá trompeta ve funkci účinkujícího nástroje spojena se slovem *tromba* v textu árie, duetu či sborového výstupu, není to však pravidlem. Samotné slovo *tromba* pak plní zvláštní funkci metaznaku: označuje jak samotný nástroj, tak další mimohudební skutečnosti, které tento nástroj znakově zastupuje již svou pouhou přítomností v nástrojovém obsazení daného čísla.

Přestože jsou tyto tři hlavní funkce trompety navzájem provázány tak dokonale, že je na první pohled nelze od sebe oddělit, bude nyní nutné sledovat každou z těchto funkcí zvlášť a ukázat jejich působení na jednotlivých konkrétních příkladech vybraných hudebně dramatických děl, a to s vědomím, že v téměř žádném z těchto příkladů se neobjevuje pouze jedna jediná funkce trompety v „čisté“ podobě. Proto se některé příklady objeví v textu vícekrát, a pokaždé v nich bude zkoumána jiná funkce trompety.

První a základní funkce, kterou trompeta plnila a plní, je funkce znějícího žesťového hudebního nástroje. U habsburského dvora mělo užívání zvuku trompety dlouhou tradici. Již od dob pozdního středověku byla nástrojem privilegovaným, používaným především k reprezentaci a zvýšení lesku panovnického majestátu. V této funkci se stala nepostradatelnou zvláště od dob vlády císaře Maxmiliána I. na počátku 16. století, kdy se Habsburkové vyšvihli mezi nejvýznamnější panovnické rody v Evropě. Součástí doprovodu habsburského panovníka proto bývala skupina trubačů s tympanistou, kteří uváděli intrádami dvorské ceremoniály, otvírali říšské sněmy, účastnili se korunovací i triumfálních vjezdů panovníka do jednotlivých měst.<sup>1</sup> Kromě této reprezentační funkce plnila trompeta také funkci nástroje vojenského, který našel hojné uplatnění zvláště v dobách třicetileté války.

Po roce 1620 pronikala na habsburský dvůr zásluhou císařovny Eleonory Mantovské italská opera, která zde za vlády Ferdinanda II. a Ferdinanda III. rychle zapustila kořeny. Habsburkové záhy objevili přednosti opery, které skýtala pro reprezentaci panovníka v rámci dvora i navenek, a snažili se uvádění operních děl u dvora všemožně podporovat. K plnému rozvoji operního provozu ve vídeňské císařské rezidenci však došlo teprve po třicetileté válce. V raných vídeňských operách, serenátách a jiných po-

dobných dílech se trumpety začaly uplatňovat jen pozvolna. Hojnější výskyt těchto nástrojů můžeme sledovat teprve v době vlády hudbymilovného císaře Leopolda I. (1640 – 1705) a především potom za jeho nástupců, císařů Josefa I. a Karla VI. V rámci oper a serenat plnila trumpeta nadále svou původní úlohu reprezentačního a vojenského nástroje; pouze ji nyní neplnila v realitě, ale na jevišti v rámci fiktivního příběhu (i když – lze v baroku přesně vymezit, co je realita a co fikce?).

Již v počátcích Leopoldovy vlády nacházíme v některých operách čísla spojená se zvukem trumpety. Na čelním místě mezi těmito díly stojí opera *Il pomo d'oro*<sup>2</sup> od Marca Antonia Cestiho z roku 1668, určená k oslavám Leopoldovy svatby se španělskou infantkou Markétou Terezií. Toto rozsáhlé pětiaktové dílo s mytologickým obsahem je dnes jedním z nejmarkantnějších příkladů habsburské panovnické reprezentace tohoto období. Majestátní zvuk trumpet se ozývá již v prologu opery v jedné z úvodních sborových scén, kdy zástupci jednotlivých zemí stojících pod habsburskou nadvládou vychvalují své vládce (římského císaře a španělského krále). Dvojice trumpet se zde střídá se zpěvem sboru na způsob chrámové praxe *alternatim*, vyplňuje mezihry mezi jednotlivými frázemi textu a imituje přitom melodie zpěvních hlasů. Part trumpet je tedy úzce spojen s party sborovými – o samostatném koncertantním partu ještě v tomto období mluvit nelze. Dvě trumpety se potom objeví také ve 2. aktu Cestiho opery, v malé intrádě nazvané *Sonatina*, která uvádí na scénu bohyni Pallas Athénu s doprovodem. Stejně dvě trumpety potom ohlašují intrádou příchod Venuše a Marta doprovázených sborem vojáků. Ač tedy šlo v případě opery *Pomo d'oro* o dílo představující vrchol habsburské dvorské reprezentace, uplatnil se zde zvuk trumpet jen v malé míře a pokud přece, tak jako doprovod zpěvu či v několikataktových instrumentálních vložkách.

Ani v serenátách a komorních dílech provedených u dvora za Leopoldovy vlády se trumpeta příliš neuplatnila.<sup>3</sup> Nebyla na tom ostatně o nic hůře než jiné melodické nástroje. Jedině smyčcový ansámbl došel v serenátách hojnějšího uplatnění, a to především v instrumentálních číslech. Většinu vokálních partů pak doprovázely pouze nástroje bassa continua. Přesto lze tu a tam part trumpety v dílech té doby nalézt. Například serenatě v *Il Trionfo dell'Carnevale* od Antonia Draghiho z roku 1683 se tento nástroj objevuje v instrumentálním čísle nazvaném *ritornello per una tromba*. V tomto případě má trumpeta za úkol přidat ke zvuku smyčcového ansámblu nový, zajímavý zvukový odstín. Vedle tohoto ritornelu pro trumpetu zařadil totiž Draghi též *ritornello per chitarra et una tiorba*, *ritornello per due Flautti*, a *ritornello per violino e due viole*.<sup>4</sup> Trompeta zde tedy nemá nic společného s reprezentací božstev jako předtím u Cestiho a plní pouze funkci znějícího hudebního nástroje.

Zcela jiný případ představuje ovšem serenata s názvem *La Fama Illustrata* provedená za pobytu císařského dvora v Praze roku 1679. Zde trumpeta uvádí vstup bohyně Famy na scénu, stejně jako předtím v *Il Pomo d'oro* uváděla Pallas Athénu, Venuši a Marta. Její part není notován, v partituře je pouze poznámka *Tromba alla lontana*.<sup>5</sup>

Postupem času se trompeta začala v hudebně dramatických dílech u dvora vyskytovat hojněji, a to především v sólových áriích. Nevystupovala již jen v roli nástroje doprovázejícího, ale také nástroje koncertujícího, jehož part je rovnocenný partu zpěváka. Hned dvě klariny s tympány najdeme v jedné z árií serenaty *Imeneo trionfante* od dvorního skladatele Carla Agostina Badii. Rozsáhlé dílo zaznělo při příležitosti svatby budoucího císaře Josefa I. s princeznou Amálií Vilemínou Brunšvicko-Lüneburskou v únoru roku 1699 a podle pramenů se představení odehrálo na třech triumfálních vozech. Mezi množstvím vystupujících alegorických postav a bohů oslavujících vznešený pár vystupuje též postava zvaná *Applauso* (Chvála, Potlesk), která za doprovodu celého orchestru a zmíněných dvou klarin s tympány zpívá velkou árii o tom, že svatba následníka trůnu s sebou přináší dobré časy.<sup>6</sup> Podobně v serenatě *Enea negli Elisi* z roku 1702 zpívá bájný zakladatel města Říma Aeneas za doprovodu dvou trumpet a smyčcového ansámblu závěrečnou árii o tom, jak jeho srdce blaží naděje na příchod ještě vznešenějšího vladaře Říma než je on sám – a oním vládařem je císař Leopold.<sup>7</sup> Tyto dvě árie poukazují na vzrůstající trend, který došel plného uplatnění za vlády císaře Karla VI. – používat trompety v áriích, duetech, tercetech i sborech, které se přímo obracejí na vládnoucího panovníka a vzdávají mu hold.

Počátkem 18. století pronikla trompeta také do instrumentálních symfonií uvádějících jednotlivé opery či serenaty. Stejně jako v áriích zde vystupovala již více méně ustálená nástrojová skupina dvou trumpet s tympány, která byla spojena se smyčcovým ansámblem, rozšířeným případně o skupinu nástrojů dřevěných. Zvyk spojovat žesťový sbor a tympány s celým nástrojovým ansámblem se udržel a plně rozvinul za vlády císaře Karla VI. Tehdy se původní sbor dvou trumpet rozšířil na sbor trumpet čtyř, případně dvou trumpet a dvou klarin.<sup>8</sup> Tento žesťový ansámbl potom vystupoval v úvodních symfoniích a jako doprovodná složka sborových výstupů.

Vstup trumpet do árií a sborových výstupů byl umožněn mimo jiné také díky skutečnosti, že za vlády Karla VI. se závěrečná holdovací scéna uzavírající každou operu a serenatu oddělila od vlastního díla a začala vystupovat jako samostatný útvar zvaný *licenza*. V ní se všechny účinkující postavy spojily k oslavě panovníka či jiného osvátce a jedna z postav mu jménem všech ostatních obvykle složila hold v podobě recitativu a sólové árie. Poté se všichni účinkující spojili v jeden sbor. Při zvláště významných oslavách u dvora, především při oslavách jmenin císaře Karla a narozenin jeho manželky Alžběty Kristýny z Brunšviku-Wolfenbüttelu (tedy nejméně dvakrát do roka), se *licenza* bez žesťového sboru neobešla.

Trompeta tedy slavila v operách a serenatách doby Karla VI. svůj triumf. Platí to v první řadě o těch nejvýpravnějších dílech té doby jako byly opery *Angelica vincitrice d'Alcina* z roku 1716 či *Costanza e fortezza* z roku 1723, obě od Karlova dvorního kapelníka Johanna Josefa Fuxe. Žesťový sbor se však uplatnil i v méně rozsáhlých dílech, a to nejen v rámci *licenzy*. Směrodatnými v tomto případě nebyly ani tak rozsah či

výpravnost díla, ale fakt, že bylo určeno pro císaře. Především oslavy Karlových jmenin musely být doprovázeny zvukem trompet. Jako příklad může posloužit serenata *Il trionfo della Fama* provedená u dvora roku 1723. V ní angažoval skladatel Francesco Bartolomeo Conti žesťový sbor do úvodní sinfonie i do obou sborových scén, z nichž jedna je součástí licenzy. Skladatel Carlo Agostino Badia šel ještě dál a obsadil sólovou trompetu do serenaty *Il bel Genio dell'Austria e il Fato* určenou pouze pro dva zpěváky a komorní ansámbl. Toto dílo, které vzniklo k oslavě šťastného návratu císaře Karla a jeho manželky z české korunovace zpět do Vídně roku 1723, se rozsahem již blíží kantátě a lze je nazvat samostatnou licenzou. Trompeta v něm doprovází dva duety obou protagonistů a jednu árii.

V pořadí druhá funkce trompety, funkce slovního výrazu použitého libretisty v textech určených ke zhudebnění, má poněkud jinou historii než funkce předchozí. Slovo trompeta, či spíše italský výraz *tromba* se ve vídeňských operách a serenátách objevoval poměrně často, a to již od doby vlády císaře Leopolda I. Nejčastěji obsahovaly tento výraz tzv. *all'armi* árie, ve kterých jednájící postava vyzývala k boji či zpívala o válečném vítězství. Ke slovu *tromba* se nejčastěji připojovalo do rýmu slovo *rimbomba*, tvar slovesa *rimbombare* (dunět, hřmít). Protože byla v leopoldinském období drtivá většina árií doprovázena pouze nástroji *basso continuo*, musel zvuk trompety a její dunění napodobit sám zpěvák, a to pomocí hudebně rétorických figur – akordickými pohyby melodie, opakovanými vzestupnými běhy či dlouhým trylkem na jednom drženém tónu. Sloveso *rimbombare* navíc evokovalo ozvěnu, takže zmíněné melodické motivy se alespoň dvakrát za sebou opakovaly pomocí emfatických figur. V serenátách se tyto *all'armi* árie či duety přidělovaly vystupujícím antickým bohům, především těm, kteří měli něco společného s bojem nebo válkou. Zvláštní postavení měla v tomto ohledu bohyně Fama, jejímž atributem byla právě zlatá trompeta. Ve svrchu zmíněné serenatě *La Fama illustrata* z roku 1679 zpívá tato bohyně árii o svém nástroji s dlouhou kolo-raturou na slově *tromba*.<sup>9</sup> Doprovází ji pouze *basso continuo*, neboť zvuk samotné trompety zazněl již předtím při jejím příchodu na scénu. Fama vystupuje také v díle nazvaném *Raguaglio della Fama* od Giovanni Battisty Perdezuoliho, provedeném roku 1680. Ve svém ariosu zdůrazní dlouhou koloraturou napodobující zvuk tromby slovo *rimbombar*.<sup>10</sup>

Koncem 17. století narůstal počet árií, v nichž zpěvák zpíval o trompetě a jejím dunění a zároveň byl tímto nástrojem doprovázen. Lze tvrdit, že samo použití zvuku trompety či více trompet v těchto áriích bylo hudebně rétorickou figurou vztahující se ke klíčovým slovům *tromba* a *rimbombare*. V serenatě *L'Idée di felice Governo* Carla Agostina Badii z roku 1698 zpívá alegorická postava *Guerra* (tedy personifikace války) dvě árie. V jedné z nich použil Badia kombinaci dvou trompet s dvěma hoboji, které jsou doprovázeny nástroji *basso continuo*. Ani zde nechybějí charakteristická slova *tromba* a *rimbombar*, obě ozdobená koloraturami. Také druhá árie této postavy obsahuje slovo

*tromba*. Tentokrát již skladatel trumpety nepoužil, doprovodil zpěv pouze nástroji *bassa continua* a spokojil se u slova *tromba* pouze s imitací pro trumpetu typických melodických obrátů. Bylo to nejspíš dáno tím, že se nejednalo o *da capo* árii,<sup>11</sup> ale o árii strofickou, v níž slovo *tromba*, objevující se teprve ve druhé sloce, nebylo klíčové.

Jiná serenata od Carla Agostina Badii s názvem *Napoli ritornata ai Romani* z roku 1707 obsahuje dokonce oslavnou árii holdující samotné trumpetě. Římský prokonzul Publio opěvuje trumpety jako nejušlechtilejší nástroje v dějinách, znějící uprostřed bojů. Jako obvykle položil skladatel důraz v podobě koloratur na slova *tromba* a *rimbombin*.<sup>12</sup>

Absolutní přednost při používání slova *tromba* však měla přece jen bohyně Fama. Ta se kolem roku 1700 konečně dočkala té cti být ve svých áriích doprovázena svým vlastním nástrojem. Jejím hlavním úkolem se stalo šíření slávy habsburského domu do celého světa. V serenatě *Il Commun Giubilo dell' Mondo* z roku 1699 (autorem je opět Badia), vystupuje Fama společně s trumpetou dokonce dvakrát: nejprve za zvuku klaríny a doprovodu *continua* zpívá o tom, jak její trumpeta zaznívá k potěšení celého univerza<sup>13</sup> a ve druhé árii v závěru díla slibuje Fama korunnímu princovi a budoucímu císaři Josefovi, že dokud jí bude stačit dech, bude svou zlatou trumpetou rozmnožovat jeho slávu od řeky Indu až k Indiánům, tedy po celém světě. Tentokrát jí přizvukují dvě trumpety spolu s hoboji a houslemi unisono doprovázenými *continuem*.<sup>14</sup>

Bohyně Fama zůstala Habsburkům nadále věrná i za císaře Karla. V roce 1723 blahopřála císaři ke jmeninám v již zmíněné serenatě *Il trionfo della Fama*. Opět se objevila na scéně s *da capo* árií o své zlaté trumpetě, která přináší jásot a plesání mořím i polím. Její trumpeta ji však nedoprovodila, neboť žesťový sbor účinkoval těsně před touto árií v úvodní sinfonii a ve sborové scéně. Famu proto doprovází pouze smyčcový ansámbl, a bohyně ve své árii spíše než slovo *tromba* zdůrazňuje slova *mare* a *giubilar*, a to tiratami ne nepodobnými mořským vlnám. Melodickou stavbu prvního dílu árie tedy neurčují typické „trumpetové“ figury, nýbrž figury zobrazující pohyb moře a zároveň připomínající jásot. Ve středním dílu zpívá Fama o tom, jak zvuk její trumpety svým zvukem děsí nepřátele, a celkem logicky přitom použije slovo *rimbomba*. Teprve u tohoto výrazu lze ve zpěvním partu Famy poprvé zaznamenat třikrát po sobě zopakovaný sestupný rozložený akord.

Nyní přichází ke slovu problematika funkce trumpety jako znaku. Trumpeta v jevištních dílech leopoldinské éry měla především za úkol reprezentovat určité osoby a situace, které normálně reprezentovala i v běžném životě dvora. V alegorických dílech uváděla na scénu jednotlivá božstva, případně je doprovázela v áriích. Obecně se trumpeta v leopoldinském období užívala v souvislosti s olympskými bohy či některými alegoriemi jako znak jejich důstojnosti a vyvýšenosti, jak jsme to viděli v opeře *Il Pomo d'oro*. Někteří bohové potom používali trumpetu jako svůj specifický atribut, jak například bůh války Mars.

Jinde se trumpeta objevuje jako znak boje a triumfu, jako např. při výstupu postavy představující válku v serenatě *L'Idée di felice governo*. Znakem se v tomto případě stává jak znějící nástroj, tak slovo *tromba*. K tomuto znakovému „zdvojení“ zde zřejmě došlo proto, aby se postava *Guerra* (Válka) odlišila výrazněji od postavy *Pace* (Mír).

Samostatnou kapitolu představuje v tomto ohledu bohyně Fama se svojí zlatou trumpetou. Lze tvrdit, že téměř každý výstup Famy, v opeře či serenatě je s tímto jejím nástrojem spojen, i když také zde je možné nalézt výjimky. Trumpeta je s touto bohyní spjata natolik, že ji samotnou v některých áriích či sborech dokonce zastupuje. Existují árie doprovázené trumpetou, v nichž jednající postava zpívá o bohyni Famě, která však není přítomna a nemusí dokonce v daném hudebně dramatickém díle vůbec vystupovat. Její „přítomnost“ je „skrytá“ právě ve zvuku trumpety. Konkrétním příkladem je již zmíněná komorní serenata Carla Agostina Badii *Il bel Genio dell'Austria e il Fato* z roku 1723, kde se ke dvěma jednajícím postavám *Genio* (Duch) a *Fato* (Osud) přidává sólová trumpeta. Jedna z postav, *Fato* promlouvá ve své árii za zvuku trumpety k nepřítomné bohyni Famě a vyzývá ji, aby zvukem svého nástroje šířila slávu císaře Karla a jeho manželky, císařovny Alžběty Kristýny.

Sledujeme-li stále hojnější výskyt trumpet v operách od konce 17. století až do doby vlády císaře Karla VI., nemůže nám uniknout skutečnost, že s přibývajícimi holdy, gratulacemi a licenzami doprovázenými hřmícím žesťovým sborem se úloha trumpet jako znaku posouvá do jiné roviny. Byla-li trumpeta v 17. století pevně spjata s fiktivním dějem odehrávajícím se na jevišti, začíná se v 18. století opět vracet do reality. V Cestiho opeře *Il pomo d'oro* a v jiných dílech té doby reprezentovala trumpeta antická božstva na jevišti, v serenatách pro Karla VI. již reprezentuje skutečného panovníka, jemuž se vzdává hold, a který tím vstupuje do fiktivního (či reálného?) světa opery nebo serenaty. Pokud tedy vládce bohů Jupiter zpívá v serenatě *La Contesa de' Numi* z roku 1723 gratulační árii pro císaře za zvuku trumpety, je tato znakem císařské moci, triumfu a dokonce i míru.

Při podrobnějším studiu této tematiky by jistě vyšly na světlo mnohé další aspekty, které se v tomto krátkém referátu nepodařilo vystihnout a zkoumat blíže do detailu. Výzkum využití trumpety ve dvorních operních či jiných představeních však může přinést některé nové poznatky nejen k dějinám hudby a divadla té doby, ale také k dějinám dobové mentality a dvorské kultury.

DEO GRATIAS.

Mgr. Irena VESELÁ  
Ústav hudební vědy FF MU  
Brno, Česká republika  
E-mail: irena.vesela@volny.cz



### Poznámky:

- <sup>1</sup> Pass, Walter : Reformation und katholische Erneuerung, in: Musikgeschichte Österreichs, díl II., s. 216 – 218.
- <sup>2</sup> Marc'Antonio Cesti : *Il pomo d'oro*. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, ed. Guido Adler, Wien 1896.
- <sup>3</sup> K serenátám leopoldinské éry viz disertační práci Ulrike Hofmann: Die Serenata am Hofe Kaiser Leopold I. , strojopis, Wien 1975.
- <sup>4</sup> Hofmann, s. 166.
- <sup>5</sup> Tamtéž, s. 221.
- <sup>6</sup> Steinecker, Johann: Die Opern und Serenate von Carlo Agostino Badia, dis. práce, strojopis, Wien 1993, s. 95.
- <sup>7</sup> Tamtéž, s. 172.
- <sup>8</sup> K tématu žesťových sborů v operách a serenátách doby Karla VI. viz např. Brown, Peter A. : Caldara's trumpet Music for the Imperial celebrations of Charles VI. and Elisabeth Christine. In: A. Caldara. Essays on his life and times, red. B. W. Pritchard, Aldershot 1987.
- <sup>9</sup> Hofmann, s. 220 – 221.
- <sup>10</sup> Tamtéž, s. 233 – 236.
- <sup>11</sup> Steinecker, s. 79 – 81.
- <sup>12</sup> Tamtéž, s. 182 – 183
- <sup>13</sup> Steinecker, s. 122 – 123.
- <sup>14</sup> Tamtéž, s. 130.

Irena VESELÁ  
**Die Trompete als Instrument, Wort und Zeichen  
in den Opern und Serenaden des Wiener Hochbarock**

Zusammenfassung

Die Trompete war in der frühen Neuzeit ein Musikinstrument, der vor allem für die höfische Repräsentation bestimmt worden war. Durch ihren Klang schaffte man eine repräsentative Kulisse zum Hofzeremoniell. In der Barockzeit traten diese Instrumente als begleitende oder konzertierende Instrumente in Vokal- oder Vokal-Instrumentalen Werke. Mit der Entfaltung der Oper, brachen die Trompeten im 17. Jh. auch in die Bühnenwerke, Opern oder Serenaten, d.h. Huldigungswerke, deren erster Zweck war, den regierenden Herrscher oder eine andere vornehme Persönlichkeit zu feiern, durch. Besonders gilt es von dem Wiener Kaiserhof, wo während der Regierungszeit des Kaiser Leopold I. und seinen Nachfolgern Josef I. und Karl. VI. eine grosse Entfaltung der italienischen Oper eintrat. In den einzelnen höfischen Bühnenwerken dieser Zeit erschien die Trompete nicht nur als ein klingendes Instrument, den man hört, aber auch als ein Instrument, über den man in Rezitativen, Arien oder Chöre singt. Meistens benutzte man die Trompete im Rahmen einigen speziellen Situationen im Verlauf einer Oper oder Serenate, oder im Zusammenhang mit bestimmten Gestalten, die sich in ihren Auftritten auf der Bühne mit dem Wort „Trompete“ behandelt haben. Die Trompete wurde dann auch zum Zeichen für diese Situationen oder Personen, und konnte so an einige andere, aussermusikalische Angelegenheiten hinweisen.

In diesem Zusammenhang kann man drei wichtigen Funktionen der Trompete in den Bühnenwerken beim Wiener Hof am Ende 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jh. bestimmen: die Trompete als ein Instrument, als ein Wort, oder Ausdruck, und als ein Zeichen. Diese drei Funktionen sind meistens in einzelnen Werken (Opern, Serenaten, Arien, Chöre und Ensembleszenen) vermischt, so dass z. B. eine mit der Trompete begleitete Arie enthält in ihrem Text das Wort *tromba* und wie der Klang, so das Wort dienen als ein Zeichen für die Person, die singt.

Als ein klingendes Instrument setzte sich Trompete während der zweiten Hälfte des 17. Jh. nur langsam durch. In der leopoldinischen Zeit war der Trompetenklang in Opern oder Serenaten nicht üblich und man benutzte ihn nur bei besonders feierlichen Gelegenheiten (z. B. *Il Pomo d'oro* 1668, *L'Imeneno trionfante* 1699). Erst nach 1700 trat die Trompete in Arien und Chorsätze als begleitendes oder später konzertierendes Instrument ein. In der Zeit Karls VI. erschien die Trompete besonders im Rahmen der *licenza*, die als eine Huldigung für den Herrscher an eine Oper oder Serenate angeschlossen war.

Das Wort *tromba* befand sich dagegen schon in den Opern und Serenaten der leopoldinischen Zeit fast häufig und war besonders typisch für die sog. *all'armi* Arien. Fast immer war dieses Ausdruck *tromba* im Reim mit dem Wort *rimbomba* (*rimbombare* – schallen) zusammengeknüpft. Da die Arien der leopoldinischen Zeit meistens nur mit Generalbassinstrumenten begleitet worden waren, musste der Sänger selbst das Trompetenschall mit Hilfe der musikalisch-rhetorischen Figuren nachahmen, und zwar durch die akkordähnliche Melodien, wiederholte aufsteigende Läufe oder durch einen Triller auf einem langen, gehaltenen Ton. Um man dazu das Wort *rimbombare* das Echo

nachzuahmen konnte, mussten sich einige diese Motive, mit der Hilfe von emphatischen Figuren, mindestens zweimal nacheinander wiederholen.

Am Ende des 17. Jh. stieg die Zahl der Arien, in denen der Sänger über die Trompete sang und wurde gleichzeitig mit diesem Instrument begleitet. Die goldene Zeit für diese Arien kam mit der Regierung Kaiser Karls VI. verbinden.

Als ein Zeichen diente die Trompete in der Opern und Serenaten von der leopoldinischen Zeit ab. Im Allgemeinen wurde die Trompete als Kriegs- oder Triumphzeichen benützt. Das Trompetenschall fuhr dann die griechische und römische Gottheiten oder wichtige allegorische Gestalten auf die Bühne ein und wurde so ein Zeichen ihrer Würde (z.B. in *Il pomo d'oro*). Einige Götter, wie der Kriegsgott Mars, verwendeten die Trompete als ein eigenes persönliches Zeichen. Als ein spezifisches Fall sei die Göttin Fama erwähnt, die ihre einige „goldene Trompete“ als ein Atributt hatte. Fast jeder Auftritt von dieser Göttin ist mit dem Trompetenklang und auch mit dem Ausdruck *tromba* im Arientext verbunden (z.B. *La Fama Illustrata* 1679, *Il commun Giubilo dell'Mondo* 1699, *Il trionfo della Fama*, 1723). In einigen Arien oder Chorsätze vertrat die Trompete die Fama im Ganzen – eine handelnde Figur singt eine Arie mit dem Trompetenbegleitung über die Göttin, die aber nicht anwesend ist und muss auch nicht unbedingt in der Oper oder Serenate auftreten (*Il bel Genio dell'Austria e il Fato*, 1723).

Die wichtigste Aufgabe von diesen allen Trompetenaufritten in Opern und Serenaten war jedoch in der ersten Reihe eine Huldigung des regierenden Herrscher, war er schon persönlich anwesend oder mit einer wichtigen Figur in dem Bühnenwerk vertreten. Deshalb wurde die Trompete zum Zeichen der kaiserlichen Majestät, der sie mit ihrem Klang mehr Glanz gab.