

3.1.1 *Dramma per musica*

Tento žánr byl již mnohokrát detailně popsán, a to jak v encyklopedické, tak i jiné odborné literatuře.¹ Přesto se na tomto místě alespoň stručně zmiňujeme o jeho základních principech, neboť je pro pochopení tvorby Františka Antonína Míči a jejího zařazení do kontextu evropského vývoje důležitý.

Jedná se o formu tzv. *opery seria*, tedy vážné opery, která se vyvíjela v Itálii od druhé poloviny 17. století. V první polovině 18. století byla podoba italské vážné opery výrazně ovlivněna především dvěma významnými tvůrci libret, kteří shodou okolností oba našli uplatnění na císařském dvoře ve Vídni. Benátský básník Apostolo Zeno (1668–1750) psal svá libreta v duchu francouzské klasicistické tragédie, jak ji vytvořili Racine a Corneille. Omezil vysoký počet vedlejších postav a vyloučil komické výstupy, které našly své místo v samostatných intermezzech. Tak byla otevřena cesta k italské opeře, nazývané v libretech jako *dramma per musica* (hudební drama). Apostola Zena na vídeňském dvoře v r. 1730 vystřídal Pietro Metastasio, jehož libreta byla mnohokrát zhudebňována řadou skladatelů až do konce 18. století. Byl bezesporu největší básnickou osobností na poli operních textů a byl rovněž hudebně nadán.² *Opera seria* čerpala náměty zejména ze starověké historie. Děj končil takřka vždy šťastně (tzv. *lieto fine*), posluchač měl být operou dojat a povznesen. Johann Joachim Quantz uvádí, že pro posouzení kvalit opery je

¹ Např. Dubowy, Norbert - Strohm, Reinhard: *Dramma per musica*. In: MGG2, Kassel ad. 1995, Sachteil, Bd. 2, Sl. 1452–1500; v nejnovější literatuře pak SCHMIDT-HENSEL, Roland Dieter: »La musica è del Signor Hasse detto il Sassone...« Johann Adolf Hasses »Opere serie« der Jahre 1730 bis 1745. *Quellen, Fassungen, Aufführungen. Teil I: Darstellung*. Göttingen 2009 s. 21-28.

² O tom vypovídá mj. Metastasiova korespondence s řadou významných osobností té doby, především pak s Johannem Adolfem Hassem. Více o tom např. MELLACE, Raffaella: *Johann Adolf Hasse*, Palermo 2004, a dále TÝŽ: *L'Autunno del Metastasio. Gli ultimi drammi per musica di Johann Adolf Hasse*, Firenze 2007.

třeba vědět, „[...] zda byla většina posluchačů hudbou dojata a vtažena do citů představovaných na scéně, takže nakonec opouští hlediště s touhou slyšet dílo častěji.“³ Heinrich Koch pak ve svém lexikonu píše, že záměrem operního stylu je vyjádření morálních pocitů.⁴

Opera se skládala ze tří, výjimečně pak z pěti aktů. Otvírala ji podle běžného dobového standardu instrumentální předehra označená jako *sinfonia*, *ouverture*, *introduzione* apod., která bývala většinou třívětá. Akty se dále dělily na jednotlivé scény, jejichž počet se pohyboval přibližně mezi desíti až patnácti. Scény obsahovaly recitativy, árie, popřípadě duety, ansámby a sbory, jež byly převážně složeny ze sólistů. Balet většinou jednotlivé akty zakončoval.

V recitativech secco byla za doprovodu kontinuových nástrojů deklamována většina dramatického textu. Jsou psány ve volných verších, a tedy těsně spjaty s rétorikou a s přirozeným spádem lidské řeči. Na správnou, plynulou deklamaci v recitativech byl v dobových spisech kladen velký důraz.⁵ Německý skladatel a teoretik Johann Friedrich Agricola upozorňuje na to, že interpretace recitativu je neodlučitelně spjata s hereckou akcí, jejímž základem je vznešené napodobení přírody.⁶ Na dějově či emotivně vypjatých

³ QUANTZ, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752, česky jako Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu, Praha 1990, s. 207. Dále jen QUANTZ 1752 (1990).

⁴ „Derjenige Styl endlich, welcher die Absicht hat, moralische Gefühle auszudrücken, die durch eine dargestellte Handlung veranlaßt werden, wird die Theaterschreibart genannt, die sich eigentlich, weil das Drama nicht bloß für Kenner und Liebhaber der Musik insbesondere, sondern für ein größeres und vermischtes Publikum bestimmt ist, mehr durch Einfachheit des Ausdrucks und durch weniger Kunst von dem Kammerstyle unterscheiden sollte [...]“. KOCH 1802 (2001): Styl, sl. 1455.

⁵ O tom QUANTZ 1752 (1990), s. 207.

⁶ „Dieses, weil es mit der Action des Sängers unzertrennlich verbunden ist, nöthiget den Meister, den Schüler in einer gewissen der Natur gemäßen Nachahmung zu unterrichten, welche nicht schön seyn kann, wenn sie nicht mit der erhabenen Anständigkeit ausgeführt wird, mit welcher Fürsten, und die mit Fürsten umzugehen wissen, reden.“ AGRICOLA, Johann Friedrich: *Anleitung zur Singkunst*. Berlin 1757. Reprint Kassel ad. 2002, s. 150. Tento spis je přepracovaným

místech mohl být komponován recitativ *accompagnato* s doprovodem orchestru.

Árie byla nositelkou afektu a byl v ní reflektován nebo komentován průběh děje. Většinou se zaměřovala na zobrazení citových stavů jednotlivých postav v daném momentu. Afekt árie byl často jednotný, ve středním dílu se však mohl odlišovat. Árie měly mít rozmanitý charakter, přičemž nebylo žádoucí, aby bezprostředně po sobě následovaly árie se stejným afektem. Ansámblová čísla byla značně omezena, mnohdy se vyskytoval v celé opeře pouze jeden duet, v němž zpravidla vystupovala hlavní dvojice postav. Sbor většinou operu zakončoval.

Operní árie 1. poloviny 18. století měla takřka výlučně formu *da capo*; byla tedy psána v třídílné formě podle schématu A-B-A, přičemž třetí díl nebyl vypisován. Agricola v souvislosti s touto formou uvádí tento požadavek na libretistu: „[...] zručný a hudbě nakloněný básník nechť upraví árie tak, aby - aniž by byly na újmu smyslu a síle slov - mohly být zpívány ještě jednou od začátku.“⁷

Schéma árie bylo většinou následující (R=ritornel, Z= zpěvní část):

R₁ - Z₁ - R₂ - Z₂ - R₃ (1, 1) || Z₃ - R₄ - Z₅ ||

A

B

Díl A obsahuje zpravidla úvodní instrumentální ritornel, první zpěvní část, krátký ritornel (mezihru), druhou zpěvní část a konečně závěrečný ritornel, který byl často totožný s ritornelem úvodním, případně mohl být zkrácen či naopak o několik taktů obohacen rozšířeným závěrem. Ritornely

překladem spisu *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*, který vydal v Bologni v r. 1723 slavný kastrát Pier Francesco Tosi.

⁷ „[...] ein geschickter und der Musik geneigter Dichter die Arien so einrichte, daß sie, ohne dem Sinne und der Kraft der Worte Eintrag zu thun, noch einmal von vorne gesungen werden können.“ Ibid., s. 172.

uprostřed prvního dílu árií často tematicky navazují na vlastní motiv úvodního ritornelu, v některých případech také na jeho sekvenční část, která má funkci jakéhosi barokního „provedení“.

Úvodní ritornel uváděl posluchače do afektu árie; jeho délka se postupně prodlužovala. Hojně se vyskytovala doslovná nebo těsná tematická souvislost mezi úvodním ritornelem a první zpěvní částí dílu A. Úvod sólové části se někdy dvakrát opakoval, přičemž první zaznění fungovalo jako jakési motto, jež mělo většinou vazbu na rétoriku. Tento dvojí nástup sólisty je nazýván deviza. Árie s devizou byly cca po r. 1720 na ústupu a vyskytovaly se v minimální míře. Výjimečně se s devizou můžeme setkat v dílu B.

V áriích je díl B kratší než díl A a byl komponován převážně v paralelní tónině, případně v tónině stejnojmenné nebo na dominantě. V této tónině často setrvává, někdy ovšem též moduluje. Ritornel zpravidla bývá v podobě několikataktové mezihry umístěn uprostřed dílu B, někdy se nevyskytuje vůbec.

Charakter árie se kolem roku 1710 začal postupně měnit. Party sólistů byly stále virtuóznější a obsahovaly četné koloratury, komponované především na klíčová slova, případně na poslední slovo verše. Důraz na virtuózní techniku souvisel s oblibou pěveckých hvězd, především pak kastrátů, pro něž byla typická tzv. *aria di bravura*. Tvrzení, že se v těchto áriích dramatický prvek zcela vytrácel, působí dnes spíše jako klišé, neboť vztah hudby a slova je i v těchto virtuózních áriích respektován a vyjádřen adekvátními hudebními prostředky, především z oblasti hudební symboliky. Přibližně od dvacátých let 18. století spíše docházelo k pozvolné změně celkového pojetí dramatického elementu v áriích, které souviselo jak s proměnou vkusu publika, tak v neposlední řadě s provozovací praxí operní

hudby. Afekty se stávaly značně typizovanými; například árie s afektem vzteku byla často velmi hybná, zkomponovaná v mollové tónině, obsahovala četné běhy, arpeggia, rozsáhlé koloratury ve vokálním partu apod. Tuto typizaci nacházíme zejména v dílech skladatelů spjatých s Neapolí, jako byli např. Leonardo Leo, Leonardo Vinci, Niccolò Porpora, Giovanni Battista Pergolesi a Johann Adolf Hasse. Technicky velmi náročné árie ovšem komponoval i Antonio Vivaldi v Benátkách, Georg Friedrich Händel v Londýně a jiní.

Úkolem orchestru bylo především podpořit sólový hlas, přičemž důležitá byla kompaktnost zvuku. Po r. 1700 velmi oblíbený koncertantní princip, uplatňovaný zejména v áriích s obligátním sólovým nástrojem, ve dvacátých letech 18. století poněkud ustoupil do pozadí. Pokud se tyto árie vyskytovaly, byly většinou doprovázeny pouze generálbasem. Svrchní orchestrální hlasy již netvořily „konkurenci“ ke zpěvu, jak tomu bylo v poslední třetině 17. století a částečně ještě v prvních letech století 18., ale naopak podporovaly vládnoucí melodii zpěvního hlasu v paralelních intervalech nebo v unisonu. Unisonový způsob nástrojového doprovodu se nazývá *colla parte*. Viola byla velmi často vedena s basovými nástroji, čímž ještě více vynikla polarita svrchních hlasů a basu. Orchestrální sazba byla čtyřhlasá a mnohdy rovněž tříhlasá, přičemž základ orchestru tvořily smyčce. Housle byly podle dobové praxe většinou zdvojeny hoboji. Jako kontinuové nástroje byly nejčastěji použity: cembalo, violoncello, kontrabas či violone (v různých velikostech a laděních), fagot a theorba (či jiný loutnový nástroj).

Ve dvacátých letech 18. století byl stále více kladen důraz na melodiku, povětšinou členěnou periodicky, hojně používanými rytmickými útvary byly trioly a synkopy, harmonie se zjednodušovala. Bas v souvislosti s mizejícím

kontrapunktem pozvolna opouštěl princip „kráčivosti“ v protipohybu ke svrchním hlasům a stával se statictější, často pulsoval v osminách či šestnáctinách.

Mezi jednotlivé akty vážné opery byla vkládána komická intermezza. Ta se poprvé objevují po r. 1700 v Benátkách, hlavní doba jejich rozkvětu pak nastává po r. 1720 v Neapoli. Intermezza se skládala ze dvou či tří částí, přičemž každá tato část byla označena jako samostatné intermezzo („*intermezzo primo*“, „*intermezzo secondo*“, event. „*intermezzo terzo*“), i když mezi nimi existovala tematická jednota. Pokud se jednalo o třídílné intermezzo, byla třetí část vložena většinou před závěrečnou scénu posledního dějství *drammatu per musica*. Důraz na hereckou akci spojoval intermezza s *commedii dell'arte*. Vystupoval v nich většinou pár složený z mužské a ženské postavy. Intermezza měla často parodický charakter. Jejich humor byl mnohdy až obhroublý, což souviselo s tím, že v nich byly často prezentovány hádky. Libreta byla většinou napsána tak, aby skladatelé při zhudebňování mohli využít zvukomalby – obsahovala různé slovní hříčky, smích, pláč, řinčení, apod. Každá část intermezza se zpravidla skládala z jedné až dvou árií da capo, recitativů secco a závěrečného duetu. Árie byly z hlediska sazby a harmonie velmi jednoduché, homofonní, s periodicky strukturovanou melodikou.

Velmi výstižně tuto formu popsal J. J. Quantz: „*Intermezzo (mezihra), které je karikaturou nebo opakem vážné vokální skladby, je skladatelem utvořeno spíše z prostých a obyčejných než vážných myšlenek a jeho smyslem není také nic jiného, než satira a smích. Má-li dosáhnout svého určení, musí být doprovázeno, zejména v komických áriích, přítomnými nástroji skrovně a zcela prostě a ne jako ve vážné*

opeře.“⁸

Snazší porozumění obsahu opery zprostředkovávali publiku pěvci pomocí gestiky, která byla velmi propracovaná a měla svá ustálená pravidla.⁹ Velký význam měla rovněž celková koncepce jejich jevištního pohybu, v němž byly uplatňovány určité typizované prvky (např. postavy přicházely na jeviště na základě společenské hierarchie apod.).

3.1.2 Serenata

Vedle žánru *dramma per musica* byla oblíbenou hudební formou v baroku díla povahy gratulační. Tyto holdovací vokálně instrumentální skladby mají své kořeny nejpravděpodobněji v italských intermédiiích 16. století. Jejich provedení mohlo, ale také nemuselo být spjato se scénickým provedením. Podstatným rysem těchto děl byl fakt, že měla výsostně příležitostný charakter - byla součástí oslav pořádaných při příležitosti různých významných událostí (často např. jmenin, které v době baroka stály v hierarchii oslav výše než narozeniny). Zazněla tedy většinou právě jen v rámci konkrétní slavnosti a nebývala reprízována. Nesou nejrozličnější označení, např. *musica di camera, trattenimento musicale, trattenimento per musica, servizio di camera, festa musicale, festa di camera, festa teatrale, poemetto drammatico, componimento per musica, applauso per musica, applauso poetico, epitalamio musicale, dialogo da cantarsi* apod. Jako zastřešující pojem pro tato díla je v odborné literatuře používán termín *serenata*, jenž je k tomu vhodný také proto, že se toto označení často vyskytovalo v dobových nehudebních

⁸ QUANTZ 1752 (1990), s. 178.

⁹ Jedním ze spisů zabývajících se touto problematikou je *Dissertatio de actione scenica* jesuity Francisca Langa (München 1727). Jako *Abhandlung über die Schauspielkunst* vydal Alexander Rudin, Bern 1975.

pramenech (periodika, korespondence, atd.).¹⁰ V jaroměřickém kontextu se s termínem „*Serenada*“ setkáváme jak v relacích jaroměřických správců hraběti, tak i ve dvou partiturách Míčových děl - *Der glorreiche Nahmen Adami* a *Operosa terni colossi moles*.

Provedení serenat se konalo nejčastěji v podvečer, před nebo častěji po večeři, a to jak uvnitř budov (zámecké sály, divadla), tak pod širým nebem – v přírodních divadlech, na vodě, nebo na alegorických či triumfálních vozech.

Serenaty se vyznačují tím, že dramatický moment typický pro operu je výrazně potlačen. V recitativech dochází především k rozmluvám postav o oslavenci a způsobech, jakými mu budou holdovat. Náměty bývají pastorální, mytologické nebo alegorické a vždy se nějakým způsobem dotýkají oslavované osoby (ať už přímo či nepřímo) a někdy též dobové aktuální situace.

V serenatách vystupovaly nejčastěji alegorické či personifikované postavy ztvárňující různé charakterové vlastnosti, ale i země, světadíly, zemské živly, sedm planet (personifikovaných často antickými božstvy), Plejády, devět múz s Apollónem, znamení zvěrokruhu, měsíce a dni roku, hodiny dne, roční období, sedm svobodných umění atd. Zvláště silná je v tomto ohledu symbolika čísla čtyři - živly, temperamenty, světadíly, světové strany, apod.¹¹ Přitom docházelo k různým propojováním těchto alegorií.¹² Tyto postavy spadají do kategorie tzv. emblematických, která vycházejí ze zobrazení nějakého jevu, vlastnosti apod. pomocí určitého znaku nebo symbolu.

V renesančním a zvláště pak barokním výtvarném umění i sochařství byla

¹⁰ TALBOT, Michael: *Serenata*. In: NG, vol. 23, Hong Kong 2001, s. 113 – 115.

¹¹ GREGOR, Joseph: *Kulturgeschichte der Oper. Ihre Verbindung mit dem Leben, den Werken, des Geistes und der Politik*. Wien 1944, s. 163.

¹² Např. čtyři živly byly často spojovány se čtyřmi temperamenty, zvláště v oblasti výtvarného umění. O tom např. HALL, James: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha 1991, s.104.

emblemata výrazně uplatňována. V rámci vokálně instrumentálních děl se pak vyskytují nejen jako zpívající postavy, ale velmi často i v baletním ztvárnění.

Libreta serenat tvořili známí básníci, ale i příležitostní autoři, proto jejich úroveň kolísala. Ostatně se zdá, že vytvořit holdovací dílo bez zápletky a děje typického pro *dramma per musica* nebylo zcela snadné, jak potvrzuje i sám Metastasio. V dopisu adresovaném slavnému kastrátu Farinellimu do Madridu 16. prosince 1752 zase píše: „Tyto drobné nicotnosti jsou obtížnější než velké, pokud jde o nápaditost [...]“¹³ Metastasio sám složil čtyři serenaty v době, než se začal intenzivně věnovat *drammatu per musica* - od r. 1720 do r. 1722 napsal holdovací texty, z nichž dva zhudebnil N. Porpora (*Angelica e Medoro* a *Gli orti esperdi*) jednu D. Sarro (*Endimione*) a poslední z nich zcela neznámý autor Gioseffo Comito (*Galatea*).¹⁴ Je rovněž mj. autorem textu Vinciho serenaty *La contesa de' Numi* z r. 1729, jejíž dochovaná partitura sehrála značnou roli při identifikaci hudebnin ze sbírky hraběte Questenberga. Na panovnickém dvoře ve Vídni ve svých serenatách Metastasio nejen plnil funkci dvorního básníka, ale vyjadřoval vlastní představy o vládnutí, což vyvrcholilo v posledním libretu vytvořeném pro císaře Karla VI. *Il Natal di Giove*, jež obsahuje verše významné pro Metastasiovo chápání vztahů mezi poddanými a vladařem.¹⁵

Dalším charakteristickým rysem serenat je fakt, že jejich autory bývají většinou „domácí“ libretisté a skladatelé. U hraběte Questenberga hrál

¹³ „Queste piccole fanfaluche sono più difficili per l' invenzione che non sono le grandi; e se ne volete una pruova, osservate che fra le opere antiche se ne ritrova pure alcuna soffribile; ma fra tutte le antichità teatrali non v'è neppur una serenata, una festa, un oratorio che non sia insopportabile.“
METASTASIO, Pietro: *Opere di Pietro Metastasio*, sv. 14, BiblioBazaar, LLC, 2008, s. 291.

¹⁴ GIALDRONI, Teresa M.: *Le serenate di Domenico Sarro: alcune precisazioni e integrazioni*. In: MACCAVINO 2007, s. 239.

¹⁵ *Ibid.*, s. 240-242.

v tomto směru prim František Míča, serenaty pro něj ovšem psali též Ignazio Conti a Domenico Sarro, jak jsme uvedli již v první kapitole.

Serenaty zkomponované v 1. polovině 18. století byly zpravidla jednoduché, případně rozdělené na dvě části (parte). Skládá se z týchž forem jako opera: symfonie, recitativy, árie, ansámby a sbory, které byly někdy sestaveny z účinkujících sólistů. Závěr tvořil často balet. Značně se různí rozsah a obsazení těchto děl. Jediným cílem bylo vyzdvihnout přednosti a ctnosti oslavované osoby.

V 1. polovině 18. století u císařského dvora ve Vídni převládaly především tři typy serenat. V prvním z nich, jenž byl populární již od doby císaře Leopolda I., není takřka žádný děj a mezi postavami nejsou žádné výrazné vztahy. Již na počátku serenaty bývá řečeno, komu bude vzdán hold, postavy pak spolu navzájem pouze ve shodě vedou konverzaci. Tento model serenat si oblíbil též hrabě Questenberg. V druhém typu spolu jednotlivé postavy obrazně zápasí, přou se, ale v závěru se sjednotí, a konečně ve třetím postavy postupně pátrají po objektu svého holdu.¹⁶

Hrabě Questenberg slavil narozeniny a jmeniny serenatami podle vzoru panovnického dvora. Podívejme se proto nyní krátce, jaká ve Vídni v tomto ohledu panovala situace. Paleta zde uváděných oslavných děl zahrnovala pestrou škálu děl od velkých oper až po krátké, intimní serenaty s minimálním obsazením. K nejvýznamnějším oslavám na dvoře císaře Karla VI. a jeho choti Elisabethy Cristiny byly komponovány tzv. karolinské a augustinské opery. Karolinská opera byla provozována vždy 4. listopadu - v den svátku sv. Karla Borromejského - na oslavu jmenin císaře Karla VI., zatímco augustinská se dávala na počest narozenin císařovny vždy kolem 28. srpna, na nějž připadá

¹⁶ Ibid.

památky sv. Augustina. Tato díla byla rozměrná a bohatě instrumentovaná. K ostatním příležitostem, jakými byly např. narozeniny císaře, arcivévodkyně nebo jmeniny císařovny, byly komponovány nejrůznější, většinou jednoaktové serenaty. Měly komorní charakter a byly provozovány vždy před přísně vybraným nevelkým množstvím publika. To vytvářelo exkluzivní prostředí, jež výjimečně umožňovalo i účinkování členů císařské rodiny. Zejména arcivévodkyně Marie Anna a Marie Terezie v dětském věku někdy vystupovaly u příležitosti otcových narozenin, a to jako tanečnice i jako zpěvačky. V Jaroměřicích pak do jisté míry fungoval model účinkujících dětí přejatý z císařského dvora, jak se o tom ještě zmíníme. Jako autoři vídeňských holdovacích děl se uplatnili především Antonio Caldara, Luca Antonio Predieri, Johann Joseph Fux a Georg Reutter.

Místem čteného uvádění serenat byla rovněž mnohá italská města, mj. Neapol, která spadala od r. 1707 pod vládu panovnického rodu Habsburků, jež zde zastupoval místokrál. Serenaty pro příslušníky tamní vysoké šlechty komponovali známí operní skladatelé - např. Alessandro Scarlatti, Domenico Sarro, Leonardo Leo, Niccolò Porpora, Francesco Mancini či Georg Friederich Händel.¹⁷ V Římě pak zaznamenáváme mezi autory serenat mj. A. M. Bononciniho, G. Bononciniho, A. Caldaru, F. Gaspariniho nebo N. Porporu. Během desetiletí 1700 – 1710 byly serenaty v důsledku uzavření místních divadel v Římě obzvlášť frekventované; dočasně se zde staly jediným standardně provozovaným světským hudebně-dramatickým žánrem.¹⁸ Slavnostní příležitostná díla byla provozována i jinde v Itálii a též na řadě

¹⁷ MAGAUDDA, Ausilia – COSTANTINI, Danilo: *Serenate e componimenti celebrativi nel Regno di Napoli (1677-1754)*. In: MACCAVINO 2007, s. 78.

¹⁸ TALBOT, Michael: *«Loving without Falling in Love»: Pietro Paolo Bencini's Serenata Li due volubili*. In: MACCAVINO 2007, s. 374.

dalších míst v Evropě, jako např. na panovnickém dvoře v portugalském Lisabonu, na dvorech německých knížat či v mnoha palácích šlechticů působících v diplomatických službách.

Serenaty ovšem často komponovali i skladatelé příležitostní. Můžeme k nim zařadit například Tommasa Astolfiho, jenž v r. 1708 vytvořil dílo pro hraběte Questenberga, jak jsme podrobněji zmínili v první kapitole.

3.1.3 Sepolkro

Označení tohoto žánru - „*sepalcro*“ (v češtině „*sepolkro*“) - vzniklo z italského výrazu pro slovo hrob nebo hrobku. Jedná se o druh oratoria prováděného v pašijovém týdnu, většinou při odpoledních nebo večerních pobožnostech spjatých se Zeleným čtvrtkem a Velkým pátkem. Místem provádění těchto děl byl chrám, v němž byl vytvořen pomocí jednoduchých kulis stylizovaný Boží hrob. Textový podklad tvoří některá místa z pašijí, námětem pak jsou většinou meditace nad Kristovým umučením a nad hříchy lidstva. Jde vlastně o hudební zobrazení smutku, vedoucího však k naději, kterou představuje Kristovo vzkříšení. Velmi často v něm vystupují alegorické postavy společně s postavami biblickými.

Sepolkro bylo specifickým hudebním útvarem doby baroka, neodmyslitelně spjatým s Vídní druhé poloviny 17. století. V této době bylo většinou jednodílné a tedy poměrně krátké. Tvůrcem této formy na vídeňském císařském dvoře byl v 2. polovině 17. století Antonio Draghi společně s libretistou Nicolò Minatem. Sepolkra ovšem komponovali i další vídeňští dvorští skladatelé, například Pietro Andrea Ziani, Giovanni Battista Pederzuoli nebo Felice Sances; k autorům komponujícím tento žánr patří též císař Leopold I., který napsal mnoho skladeb s duchovní tematikou. Po r. 1710

tradice jednodílného sepolkra ve Vídni postupně slábla a stále více se prosazoval modernější typ dvoudílného italského oratoria.

V zemích Koruny české se hojně vyskytovaly pašijové zpěvy ve formě dialogů, a to jak v barokních kancionálech, tak ve formě samostatných skladeb.¹⁹ Oratoria pro postní dobu byla na Moravě hrána zejména ve dvacátých a třicátých letech 18. století. V Brně byla uváděna především z popudu kardinála Schrattenbacha,²⁰ o podílu hraběte Questenberga na provozu sepolker u brněnských kapucínů i v dalších moravských chrámech jsme se již zmínili v první kapitole knihy. Tato problematika není dosud komplexněji zpracována a bude nutno jí v budoucnu věnovat soustavnější pozornost.

¹⁹ Z rajhradské hudební sbírky uložené v ODH MZM např. pochází *Dialogus valedictorius inter Jesum et Mariam* pro dva hlasy a instrumentální doprovod.

²⁰ SPÁČILOVÁ: Disertační práce 2006.