

Nikolaus Harnoncourt

HUDOBNÝ DIALÓG

MYŠLIENKY K MONTEVERDIMU,
BACHOVI A MOZARTOVI

edícia preklady

Nikolaus Harnoncourt

HUDOBNÝ DIALÓG

Myšlienky k Monteverdimu,
Bachovi a Mozartovi



Bratislava 2005

Nikolaus Harnoncourt

Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart

© Residenz Verlag GmbH, Salzburg und Wien 1984 und 1995

Translation © 2003 Alžbeta Rajterová

Cover photo © Dorothee Falke, BMG Classics

Obálka a grafický návrh: DUOTONE

Vydalo Hudobné centrum ako svoju 38. publikáciu. Dotlač prvého vydania z roku 2003,
Bratislava 2005. 164 strán.

Náklad: 500 kusov. Redaktor: Peter Zagar. Jazykový redaktor: Dr. Tibor Hrozáni.

Sadzba a tlač: AEPress, spol. s r. o.

ISBN 80-88884-42-X

OBSAH

HUDOBNÝ DIALÓG

Predstov k slovenskému vydaniu	8
Predstov	9
O zvukovom obraze stredovekej hudby	10
Hudobné nástroje v kostole a mimo kostola	17
Velká obnova okolo roku 1600	19
K estetike zvuku: je škaredé krásne?	21
Monteverdi – dnes	22
Dielo a úprava – úloha nástrojov	23
Dielo a predvedenie	27
Bach a hudobníci jeho doby	30
Interpretačné tradície	34
Concerto	35
Gambové sonáty – idiomatický zvuk alebo ad libitum	37
Kantáty – Bachovo centrálne dielo	40
Dychové nástroje v Bachových kantátach	41
Bachov hoboj da caccia a jeho rekonštrukcia	46
Metóda paródie u Bacha	49
K prvému predvedeniu Matúšových pašíí v podaní súboru Concentus musicus	55
Matúšove pašie – história a tradícia	57
Mozart nebol novátorom	63
Mozartovo chiaro-oscuro. Orkestrálne obsadenia	64
Úvahy k Mozartovmu allegro a andante	69
Od menuetu k scherzu	75
Písané a nepísané interpretačné pokyny u Mozarta	80

ÚVAHY O DIELACH

<i>Claudio Monteverdi</i>	
Orfeus – básnická predloha a hudba, tempá	90
Orfeus – inštrumentácia a úprava	93
Odysseov návrat do vlasti	97
Korunovácia Poppey	100
Mariánske nešpory	105
<i>Johann Sebastian Bach</i>	
Brandenburské koncerty	112
Jánove pašie	120
Matúšove pašie	126
K dejinám interpretácie Bachovej Omše h mol	134
<i>Wolfgang Amadeus Mozart</i>	
Mozartova dramaturgia v zrkadle korešpondencie k Idomeneovi	144
Mozartovo Rekviem, jeho jediné dielo s autobiografickým zreteľom	151
O autentickosti a vernosti dielu	158
Nikolaus Harnoncourt – život a činnosť	159

HUDOBNÝ DIALÓG

PREDSLOV K SLOVENSKÉMU VYDANIU

Hudobný dialóg vznikol pred takmer dvadsiatimi rokmi ako výsledok mojej dlhorocnej pedagogickej činnosti na Vysokej hudobnej škole Mozarteum v Salzburgu (dnes Hudobná univerzita Mozarteum). Ide o záznam prednášok a seminárov, z čoho vyplýva hovorový jazyk knihy. Kedže kniha je preložená už do mnohých jazykov, stretávam sa pri svojej dirigentskej činnosti všade s hudobníkmi, ktorí s ňou pracujú. Aj preto sa domnievam, že je stále aktuálna a možno dôležitá.

Je pre mňa veľkou radosťou, že táto kniha teraz vychádza po prvý raz aj v slovenskom jazyku. Ako som zistil z rozhovorov s pani dr. Rajterovou, bol jej prístup k prekladu veľmi citlivý a dôkladný. Všetkým slovenským hudobníkom a hudobníčkam prajem, aby pri jej čítaní mali rovnakú radosť, akú som mal ja pri práci so študentmi.

20. decembra 2003

Nikolaus Harnoncourt

POZNÁMKA PREKLADATEĽKY

Základným prekladovým problémom Harnoncourtovej knihy *Hudobný dialóg* boli otázky hudobnohistorickej terminológie (vrátane autorovho neortodoxného spôsobu vyjadrovania, vychádzajúceho z hudobnej praxe, ale z hovorovej terminológie). Pri ich riešení sme vychádzali z platnej, resp. zaužívanej slovenskej terminológie (pokiaľ existuje). Iba v jedinom prípade sme sa dôsledne vyhýbali jazykovo viac-menej (odborne nesprávne) kodifikovanej, spisovnej slovenskej terminologickej verzii, a to v názve nástroja „lesný roh“, hovorovo označovaného ako *horna*. Zvolili sme v praxi takmer nepoužívaný, no v odbornej literatúre (Jozef Laborecký: *Hudobný terminologický slovník*. SPN, Bratislava) uvádzaný názov *rh*, ktorý je aj ekvivalentom jeho všeobecne zaužívaneho označenia v iných európskych jazykoch (Horn – nem., horn – angl., cor – franc., cornetto, rog – ruš.) a zároveň zahrňa historicky i druhovo oveľa širšie spektrum jeho podôb.

Rozhodli sme sa tiež použiť termín *nešpory*, hoci jazykovedci zaobrajúci sa cirkevnou terminológiou presadzujú alternatívnu podobu *vespery*. Prvý variant slova sa nám zdá natoľko udomáčnený (prinajmenšom medzi hudobníkmi), že zmena by tu pôsobila umelo.

Pokiaľ ide o preklady názovov hudobných diel, použili sme ich bežne zaužívané slovenské verzie, v opačných prípadoch sme zachovali názov originálu. Množstvo odborných, najmä historických názovov však zostáva nepreložiteľných, pričom sa slovenčina len sčasti vynímá z praxe iných jazykov.

Pri realizácii prekladu boli nápmocné konzultácie s radom slovenských odborníkov, ktorým na tomto mieste ďakujeme. Osobitne ďakujeme aj Nikolausovi Harnoncourtovi za miromiadne vzácné vysvetlenia a za všeestrannú ústretovosť pri príprave slovenského prekladu jeho dnes už klasickej a v hudobnej praxi nepostrádateľnej práce.

PREDSLOV

Kniha, ktorú čitateľ dostáva do rúk, je radom prednášok a statí, v ktorých som sa zaoberal najmä dielami Mozarta, Bacha a Monteverdiho. Keďže nejde o vedeckú rozpravu, neprivolávam na podporu svojho názoru všetky mne známe pramene. Mojím cieľom totiž nie je čosi dokazovať, ale iba všeobecne zrozumiteľnou formou sprostredkovať osobné poznatky, získané na základe intenzívnej teoretickej a praktickej práce. Hoci pramene používam veľmi kriticky a svedomito (pozri článok o hodnotení prameňov v mojej prvej knihe *Musik als Klangrede (Hudba ako zvuková reč)*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 1982), citáty reprodukujem v preklade a zriekam sa poznámkového, odkazového a pramenného aparátu. Citáty prameňov podľa mňa nemôžu slúžiť ako dôkazový materiál, pretože už ich výber prezrádza zámer a tendenciu citujúceho autora. Používam ich výlučne na ilustráciu. Čitateľovi s hlbším odborným záujmom vrelo odporúčam prečítať si celý pramenný materiál. Narazí pri tom na mnohé protirečenia – alebo na to, čo tým nazývame. Treba však uvážiť, že práve v protirečeniach, ktoré, prirodzene, môžu byť len zdanlivé, sa prejaví celá rozmanitosť prístupu k téme. Len banálne veci a myšlienky sú také alebo onaké – hlbší pohľad zväčša ukáže, že sú obojaké a ešte mnohorakejšie. Takmer v každom názore je obsiahnutý aj jeho protiklad a neraz je potrebný len nepatrny podnet, aby sa určitý výrok prevrátil vo svoj opak. Poctivému partnerovi musíme dôverovať, dokonca aj vtedy, ba práve vtedy, keď si protirečí, a to oveľa viac ako duševnému byrokratovi, ktorému sa darí všetko neodvolateľne zaradiť do správnych škatuliek.

50,5 percent *áno* a 49,5 percent *nie* znamená v demokracii *áno*. Že by drobný posun o jedno percento z toho naozaj mohol urobiť *nie*? Takže každý výrok, každé rozhodnutie sa skladá z mnohých protirečívych komponentov, a z nich každý sa môže kedykoľvek objaviť.

Nikolaus Harnoncourt

O ZVUKOVOM OBRAZE STREDOVEKEJ HUDBY

O zvuku hudby pred rokom 1500 vlastne nič presne nevieme. Každý, kto sa touto húdbou zaobereá, to musí mať vždy jasne na zreteli a všetky údaje tých, čo predstierajú, že o tom majú presné vedomosti, musí skúmať s najväčšou nedôverou. Všetko, k čomu sa doteraz v tejto oblasti dospelo, má hypotetický charakter a vždy ho mať bude, pretože táto húdba vo svojej pravej podobe raz navždy doznala. Jediné, čo môžeme urobiť, je vytvoriť si o vtedajšej praxi čo najpresnejšiu predstavu z písomných a obrazových dokumentov. Pritom nikdy nesmieme zabudnúť na to, že podstatne väčšia časť niekdajšej húdobnej praxe, najmä v oblasti svetskej húdy, spočívala na improvizácii, viac alebo menej usmerňovanéj pravidlami. Najmä vzhľadom na skutočnú reprodukciu tejto húdy sme odkázani prevažne na vlastné štýlové cítenie. Čím hlbšie pochopíme celkovú duchovnú situáciu oných čias, tým viac sa nám táto húda prihovorí. Úplné pochopenie je však nedosiahniteľné, takže „húda gotiky“ už nikdy nezaznie v nefalšovanej podobe – na to by sme museli byť ľudmi onej doby. K jej pravej podobe sa môžeme len viac alebo menej priblížiť vciťovaním a vedomostami; čím ďalej v tom pokročíme, tým presvedčivejší bude výsledok.

Hovoriť o zvukoch usporiadane a zrozumiteľne je takmer nemožné. Zvuk je niečo, čo sa vymyká akémukoľvek opisu. Už krátko po doznení tónu je takmer nemožné znova si predstaviť jemnosti jeho špecifických kvalít. Všetci vieme, aké ľahké je sprítomniť si všetky nuansy zvuku nástroja, ktorý sme raz počuli. Navýše je vlastne nemožné slovami všeobecne zrozumiteľne vyjadriť zvukové kvality. Ani pre ne sú jazykových výrazov. Musíme si pomáhať obraznými alebo inými prirovnaniami ako jasný alebo tmavý, otvorený alebo krytý. Tieto výrazy vôbec nie sú jednoznačné a väčšina ľudí si za rovnakými slovami predstavuje celkom rozličné zvuky. Jedinou možnosťou jednoznačného opisu je fyzikálna analýza. Tá je však vo svojom grafickom znázornení taká abstraktná, že pri pohlade na čísla a krivky si len mälokto vie predstaviť zvuky, takže pre rozhovor na túto tému je celkom nevhodujúca. Nanajvýš hodnotná je však pre podporu ucha pri systematickom výskume zvukov.

Prečo nás vôbec zaujímajú otázky zvuku? V čom spočívajú súvislosti medzi komponovanou húdbou a jej zvukovou reprodukciou? Vari jestvujú záväzné pravidlá, ktoré požadujú volbu určitých zvukových kombinácií, najmä v starej húbe? Pokial ide o bežne známu húbu, počnúc, povedzme, viedenským klasicizmom, je pre nás samozrejmé, že skladby sú presne inštrumentované. To znamená, že skladateľ neurčuje len čisto húdobný obsah svojho diela, ale jednoznačne a presne aj zvukový obraz jeho interpretácie. Sú diela pre čembalo, pre organ, pre všetky bežné nástroje. Aj pri veľkých obsadeniach sú jednotlivé nástroje presne predpísané. Skladatelia majú o zvuku svojich kompozícii a o osobitnom spôsobe ich interpretácie a artikulácie presnú sluchovú predstavu, píšu primerane nástrojom. Čím viac sa vračiame späť do minulosti, tým skromnejšie a všeobecnejšie sú údaje: „Na spievanie a hranie na rozličných nástrojoch“, to je častý návod pre húdu 16. storočia. Len veľmi zriedkavo nachádzame aj v stredovekej húde odkazy na určité nástroje, ako napríklad „in Seculum viellatoris“ v *Bamberskom kódexe*. Tieto skromné údaje však vôbec neznamenajú, že obvykle bolo celkom ľahostajné, na akých nástrojoch sa húda hrá. Staršia húda nie je komponovaná v natoľko vybrúsenom a definitívnom tvare ako húda neskorších čias. Pri veľkej časti diel nemožno hovoriť o špecifickom vokálnom alebo inštrumentálnom štýle pre určité nástroje,

pretože interpreti hudbu prispôsobovali nástrojom, na ktorých ju hrali; hudba ponúkala kompozičnú substanciu, a tá mohla byť interpretovaná podľa toho, čo bolo k dispozícii, v najrozmanitejšom obsadení. Hráčske figúry, typické pre ten-ktorý nástroj, sa improvizovali až pri predvedení. Hlavná príčina týchto podmienok, takých odlišných od dnešnej praxe, spočíva v podstatne odlišnom charaktere hudobníckeho povolania vtedy a dnes. Pôvodne, keď západná hudba ešte nebola ani v plienkach, keď sa ešte nič nezapisovalo, boli skladateľ a interpretujúci hudobník identickí; dnes by sme povedali, že sa jednoducho verejne improvizovalo. Vzdialenosť medzi týmito dvoma póldmi, totiž medzi skladateľom a interpretom, sa postupne čoraz viac zväčšovala, podmienená možnosťami notopisu fixovať kompozície a želaním skladateľov dodať svojim dielam definitívnu podobu, až kým sa napokon ani nie tak dávno dospelo k absolútnemu rozchodu: hudobník dnes zvyčajne nemá tušenie o komponovaní, k notovému textu, ktorý dostane od skladateľa, má priam otrocký vzťah. Jeho úlohou je iba technicky a vo výraze čo možno najdokonalejšie reprodukovať diela iných. Presný záznam všetkých ozdob, ktorý sa začal objavovať v neskorom baroku, hudobníci spočiatku považovali za urážku a poňženie. V stredoveku boli skladatelia ešte výkonnými hudobníkmi a takmer každý hudobník bol aj skladateľom. Každý dobrý hudobník musel vždy ovládať pravidlá kompozície a improvizácie, takže bolo samozrejmé, že konečná forma diela vznikala až pri konkrétnom predvedení.

Nebudem sa teraz zaoberať otázkou, aké nástroje treba použiť pre akú hudbu a aké ďalekosiahle mohli byť časté zákazy inštrumentálnej hudby v kostoloch. Komplex je príliš rozsiahly, než aby sa v mestil do principiálnej debaty o otázkach zvukovosti. Rád by som však poukázal na neuvieriteľný rozdiel medzi nepochybne vo veľkom rozsahu hranou inštrumentálnou hudbou a v smiešne zanedbateľnom počte zachovanými inštrumentálnymi kompozíciami – oproti nespôsobnému vokálnym dielam. Nemožno to vysvetliť náhodnými stratami v priebehu storočí. Do úvahy prichádzajú dve príčiny. Po prvé: nie nezanedbateľná časť inštrumentálnej hudby bola improvizovaná. Po druhé: inštrumentalisti používali komponovanú vokálnu hudbu, ktorú samostatne menili a prispôsobovali konkrétnym možnostiam a podmienkam. Vyplýva to z neskorších lutnových, čembalových a organových tabulatúr, ako aj z učebníc, ako napríklad z *Tratado de Glosas* od Diega Ortiza z roku 1553 a z mnohých ďalších prameňov.

Hodnota veľkej časti písomných prameňov je pre výskum hudobnej praxe stredoveku značne obmedzená v dôsledku stáročia trvajúceho nepomeru medzi teóriou a praxou, ktorý práve v stredoveku bol zväčša neprekonateľne veľký. Teória bola považovaná za vec osebe. Autori sa vždy odvolávali na Boethia (okolo 520), neskôr na Guida z Arezza (cca 1000 – cca 1050), a to ešte aj vtedy, keď prax pokročila už oveľa ďalej; ako *musicus* bol označovaný teoretik, výkonní hudobníci boli *cantores*. Učení teoretiči sa s pohŕdaním povznašali nad celú svetskú hudobnú prax a nad cirkevnou hudbou vybudovali čisto teoretickú učenú stavbu, akúsi teóriu ako samoučel, bez vzťahu k praxi. Keďže sa veľká časť v praxi realizovanej hudby nezapisovala, vznikla v písanej tradícii nás tak mätúca prevaha teórie nad praxou. Na túto skutočnosť opakovane presvedčivo a dôrazne poukazoval Ernest Ferand vo svojom základnom diele o improvizácii v hudbe (*Die Improvisation in der Musik*, Brno, 1938). Naisto však, podľa svedectva Ekkeharda zo St. Gallenu, patrila inštrumentálna hudba principiálne k výchove šľachtických mládencov v 9. a 10. storočí. Okolo roku 1200 sú medzi nástrojmi, ktoré má muž ovládať, fidula (*viella*), flauta, harfa, rebek (*rubeba*) a psalterium.

Pravda, bol tu celý rad nepísaných zákonov, určujúcich, ktoré nástroje možno používať spoločne a ktoré sa k sebe nehodia. Určité kombinácie sa vždy znova objavujú na dobových obrazoch a pramenné diela ako *Musica getutscht* od Sebastiana Virdunga (1511), ale aj Michael Praetorius, ktorý síce už patrí do inej doby, no ktorého diela nám sprostredkujú dôležité poznatky o vnímaní zvuku a o interpretačnej praxi predchádzajúceho obdobia, dávajú jasné predstavu o rôznych možnostiach správnej zostavy inštrumentára. Musí byť našou prvoradou snahou získať istotu v používaní prostriedkov, ktoré máme k dispozícii.

Pre obdobie približne rokov 1200 až 1500 zostáva inštrumentár pomerne rovnaký. Zo sláčikových nástrojov sa najviac používali fidula, rebek, trumšajt, z dychových nástrojov trúbka, bomhart (*pommer*), šalmaj, gajdy, portatív, zobcová flauta, priečna flauta, z brnkacích nástrojov harfa, psaltérium, lutna, mandola, gitara a z bicích nástrojov ručný tympan (*tóph, Handpauke*), činely, triangl a tamburína. Zvlášť častými kombináciami dvoch nástrojov boli portatív s fidulou, fidula s lutnou, portatív s harfou, portatív s lutnou, pomerne často aj so spevákm; v kombinácii troch nástrojov sa stretávali fidula s harfou a portatívom, portatív s lutnou a harfou, portatív s fidulou a lutnou. Na niektorých obrazoch vidieť namiesto portatívu alebo aj iného nástroja zobcovú flautu.

Hudobné nástroje sa vtedy označovali buď ako hlasné/silné, alebo ako tiché/slabé. Medzi silné nástroje sa radili trúbka, šalmaj, gajdy, tympan; medzi slabé fidula, zobcová flauta, lutna, harfa. Silné sa akisté používali predovšetkým vo voľnej prírode, kým komornej hudbe v menších priestoroch boli vyhradené nástroje tiché. Heinrich Besseler (1900–1969) sa domnieval, že pre hudbu vo voľných priestranstvách so šalmajmi, bomhartmi a trúbkami už od 15. storočia bol určujúci jednotný zvuk, aký v iných oblastiach inštrumentálnej hudby nachádzame až po veľkej premene okolo roku 1500.

Oproti tomuto veľmi bohatému inštrumentáru stojí ľudský hlas: on jediný sa zachoval – aspoň fyziologicky bez zmeny – do dnešných dní. Napriek tomu nemôžeme predpokladať, že spev znel v minulosti tak ako dnes. Korene západnej hudby siahajú na Východ. Najranejšia inštrumentálna prax ako aj hudba chorálov, jednohlasný zborový a sólový spev cirkvi boli prevzaté z Východu a len veľmi pomaly sa z nich sformovalo to, čo dnes nazývame západnou húdbou. Spevácka technika orientálnych spevákov sa vtedy od našej zásadne odlišovala, ba odlišuje sa dodnes. Prof. Hans Hickmann (1908–1968), ktorý dlho žil v Egypte, kde na živej orientálnej hudobnej praxi študoval pramene západnej hudby, poukázal na podobnosť formy tváre u spevákov na starých obrazoch a u orientálnych spevákov. Až do obdobia po roku 1500 si zvuk ľudského hlasu môžeme teda predstaviť v tej podobe, v akej ho nachádzame dnes napríklad u tureckých, egyptských a niekedy aj španielskych spevákov. Je to zvuk hrdelný a nosový a obsiahne veľkú dynamickú škálu.

S nástrojmi je to ovela zložitejšie, pretože z 13. alebo 14. storočia sa prakticky nijaké nástroje nezachovali. Sme teda odkázaní výlučne na obrazy. Najstaršie zachované nástroje pochádzajú z 15. storočia, no ide len o ojedinelé exempláre (rebek z Figdorovej zbierky, rebek v Mode- ne), ktoré sotva možno pre dobovú hudobnú prax považovať za reprezentatívne. Okrem toho sú tieto nástroje dnes v stave, ktorý neumožňuje seriózny výskum ich pôvodného zvuku. Zo 16. storočia sa zachoval už celý rad nástrojov, no pri ich štúdiu vždy znova musíme zvážiť, či ide o skutočné nástroje z praxe, alebo skôr o zberateľské objekty, ktorých hodnota už vtedy spočívala najmä v ich zriedkavosti a umeleckom vypracovaní. Veď z onej doby sa prevažne zachovali zbierky významných osobností s bohatou ozdobovanými nádhernými predmetmi. Až približne od druhej polovice 16. storočia si možno utvoriť pomerne ucelený obraz o inštrumentári, o zvuku nástrojov a o hráčskej technike. Podmienkou prieskumu najstarších zachovaných nástrojov je čestné a kritické overovanie všetkých údajov, najmä vzhľadom na vek nástrojov, keďže väčšina raných nástrojov nie je datovaná a súkromní zberatelia, ba príležitostne aj múzeá, majú celkom pochopiteľnú tendenciu antidaktovať svoje najstaršie nástroje a tak ich vek predĺžiť. Od začiatku je nápadný onen Michaelom Praetoriom ešte o niekoľko storočí neskôr spomínaný rozdiel medzi pôvabnými tichými a silnými nástrojmi. Zmiešanie týchto dvoch druhov nástrojov je zvukovo veľmi nevýhodné a na obrazoch sa takmer nevyskytuje.

Rád by som teraz hovoril o niektorých najdôležitejších nástrojoch. Najpoužívanejším nástrojom bola zjavne **fidula**. Existovala v najrozmanitejších tvaroch, oválna, osemhranná, najčastejšie v známej podobe, blízkej gitare. Písomné pramene chvália vysoké kvality fiduly. Johannes de Grocheo okolo roku 1300 (*De arte musicae*) o nej hovorí: „Medzi všetkými strunovými nástrojmi si podľa mňa prvenstvo zasluhuje fidula.“ Ulrich von Eschenbach hovorí o sladkosti jej zvuku.

Fiduly zo stredoveku sa nezachovali. Nevieme, ako zneli; iba na základe najstarších zachovaných nástrojov pochádzajúcich z neskoršieho obdobia si môžeme vytvoriť obraz o zvuku ich predchodcov. Tento postup je podľa mňa najserioznejší. Umelecko-historické múzeum vo Viedni vlastní rad najstarších zachovaných sláčikových nástrojov z obdobia okolo roku 1500. Zvuk všetkých, bez výnimky, je mimoriadne krásny a sladký. Veľmi ľahko sa rozozvučia; Ľahkosť je vôbec jednou z ich hlavných zvukových charakteristik, niet ani stopy po drsnosti či tvrdosti. Že to nie je náhoda, vyplýva vari z toho, že tento zvukový obraz je príznačný pre všetky zachované nástroje. Ja sám mám basový nástroj z roku 1558, trošku väčší ako violončelo a ešte v tvare gitary ako staré fiduly. Pre muzikálneho človeka je nápadný mäkký, vláčny, prekrásny tón tohto nástroja, jednoznačne sa odlišujúci od zvuku gamby i od zvuku violončela. Na ušlachtilem vypracovaní, na volbe dreva a na laku odborník okamžite spozná, že tu nemôže ísť o primitívny predstupeň na ceste k ďalšiemu vývoju a zdokonaľovaniu stavby sláčikových nástrojov, ale že ide o zrelé a majstrovsky urobené umelcovské dielo, rovnocenné akémukolvek neskoršiemu nástroju. Dôkladné preskúmanie všetkých týchto nástrojov nás nevyhnutne presvedčí o tom, že sláčikové nástroje tej doby neboli výsledkom hľadajúcich pokusov smerom k neskoršiemu zvukovému ideálu, ale že to boli plnohodnotné majstrovské diela, bezvýhradne zodpovedajúce zvukovému ideálu doby. Výrobcovia hudobných nástrojov už vtedy mohli stavať na stáročnej tradícii, siahajúcej až na Východ. Nie je pravdepodobné, že by fiduly 13.–15. storočia zneli horšie ako najstaršie zachované nástroje tohto typu; v každom prípade by sa to ľahko dokazovalo. V niektorých vzdialených oblastiach – na Kaukaze alebo na Balkáne – príležitostne nachádzame v ľudovej hudbe nástroje podobné fidulám alebo rebekom. No použiť ich ako základ výskumu zvuku stredovekých nástrojov sa mi z viacerých dôvodov vidí ako povážlivé. Ľudové nástroje sú zvukovo zväčša veľmi vzdialené od svojich vzorov v umelcovskej hudbe (napríklad husle amerických *hillbillies*). Podobnosť sa obmedzuje na vonkajšok. Je predsa jasné, že sedliaci, ktorí si tak primitívne vypracované nástroje vyrábali a vyrábjajú, nemohli súťažiť s profesionálnymi nástrojármami, pestujúcimi svoje remeslo ako rafinované umenie dedené z generácie na generáciu. Nikto by nepovažoval ľudové husle 18. a 19. storočia za základ výskumu zvuku sláčikových nástrojov doby – bolo by to absurdné.

Zobcové flauty stredoveku pravdepodobne zneli podobne ako flauty z neskorších dôb, napríklad zo 16. storočia, z ktorých sa mnohé zachovali. Ich hlavné stavebnotechnické znaky – práca z jedného kusa, veľmi široká menzúra, veľké tónové otvory a dosť vysoký rez lábia – zaručujú plný zamiatový tón, ktorý sa výrazne odlišuje od dnes všeobecne používaných barokových zobcových fláut. Barokové zobcové flauty znejú oveľa jasnejšie, to znamená, že ich zvuk je oveľa bohatší na vyššie harmonické tóny ako zvuk renesančných fláut. Baroková zobcová flauta je totiž v prvom rade sólovým nástrojom, kým renesančné zobcové flauty sa používali na ansámblovú hru. Tomu zodpovedá aj ich oveľa menší tónový rozsah.

Nie je jednoduché predstaviť si zvuk **lutny**, ktorá v stredoveku bola potiahnutá kovovými strunami a na ktorej sa brnkalo brkovým plektrom. Keď renesančnú lutnu potiahneme primeranými kovovými strunami, dostaneme predstavu o tom, ako prílišne mohla znieť lutna gotická. Nemyslím si, že stavba starších nástrojov sa podstatne líšila od renesančných lutien, takže mi tento pokus pripadá primeraný. Kovovými strunami potiahnutá renesančná lutna rozozvučaná brkom znie podobne ako starý nizozemský spinet: veľmi zreteľne, ale nie príliš hlasno, zvučne v základnom tóne, no aj s leskom vyšších harmonických tónov. Hrá sa na nej zásadne len jeden hlas. K prechodu na renesančnú lutnu, ktorej črevové struny sa rozozvučali prstami, mohlo dôjsť krátko pred rokom 1500. Odvtedy sa lutna objavuje ako vyhľadávaný sólový nástroj pre viachlasnú hru. Hlavný rozdiel medzi oboma druhami lutien nespočíva v samotnom nástroji, ale v jeho ostrunení a v zásadne odlišnom spôsobe hry.

O portatíve máme presnejšie poznatky. Po niekoľko storočí bol jedným z najpoužívanejších nástrojov. Hoci sa nezachoval ani jeden portativ, jeho zvuk možno pomerne ľahko rekonštruovať. Máme k dispozícii bohatý obrazový materiál, sčasti priam fotograficky presný; spo-

meňme si na Memlingove alebo van Eyckove obrazy. Okrem toho poznáme menzúry písťa a spôsob ovzdušnenia. V najstarších portatívoch mali všetky písťaly rovnaký prierez, udávaný velkosťou holubieho vajca; to znamená, že zvuk sa od spodných tónov smerom k vrchným mení: hlboké písťaly sú veľmi úzko menzúrované, majú preto sláčikový zvuk, vysoké sú extrémne široko menzúrované, znejú flautovejšie a sú chudobnejšie na vyššie harmonické tóny. Z čisto hudobného hľadiska treba portatív zaradiť medzi tiché nástroje. Výlučne s takými sa aj kombinoval, balans medzi fidulou, harfou a azda hlasne znejúcim portatívom je nemysliteľný. Hickmann vo svojej práci o portatíve spomína jeho modulačné schopnosti, vychvaľované v starých prameňoch. Z veľmi hojného obrazového materiálu o tomto nástroji vyplýva, že väčšina portatívov, najmä nizozemských, mala len jeden mech, ktorý sa ručne vytáhoval a stláčal. Na jednej strane to znamená, že s týmto nástrojom treba dýchať ako s dychovým nástrojom a nemožno hrať bez prestania, na druhej strane, že rukou možno usmerňovať tlak vzduchu, čo má v praxi mimoriadny význam. Hranice hlasitosti a zvuku sú aj z hľadiska stavby organov pomerne úzke. Hlasitosť závisí od tlaku vzduchu a od menzúry písťala, to znamená od ich priemeru, šírky lábií, od výrezu a tak ďalej. Tlak vzduchu nemožno voliť ľubovoľne, pohybuje sa okolo 50 mm vodného stĺpca. Vyšší tlak vzduchu sotva možno od hráča požadovať, pretože stláčanie mechu by bolo príliš namáhavé. Vyšší tlak vzduchu bez presilenia hráčových rúk by bol možný len na portatívoch s malými mechmi. Pravda, zvuk takého nástroja by bol potom veľmi dýchavičný. Je tu však ešte ďalší dôležitý dôvod pre nízky tlak vzduchu: z veľmi úzkych najhlbších písťal možno bez umelých intonačných zásahov získať prirodzený tón iba nízkym tlakom vzduchu. Vyššie písťaly by sa mohli intonovať silnejšie, výsledkom toho by však bol nepomer hlbších tónov k vyšším, pretože vyššie tóny sú aj tak prenikavejšie ako hlbšie tóny. Bolo by to okrem toho priam neznesiteľné pre hráčove uši, ktoré sú v bezprostrednej blízkosti písťala. Pre získanie ostrejšieho zvuku by boli potrebné vyššie výrezy a väčší tlak vzduchu, čo nie je pravdepodobné pre priveľkú spotrebú vzduchu – podľa svedectva nástrojov znázornených na starých obrazoch to s určitosťou tak nebolo. Najväčšiu pozornosť teda treba venovať tomu, aby extrémne úzke písťaly vôbec zazneli a aby zvuk extrémne širokých vysokých písťal nebol sprevádzaný príliš mnohými vedľajšími šumami. Možnosť prispôsobiť sa intonácií ďalších nástrojov usmerňovaním tlaku vzduchu ľavou rukou je veľmi dôležitá; týmto spôsobom možno podstatne ovplyvniť aj zvuk. Stručne možno povedať, že portatív je azda jediný stredoveký hudobný nástroj, k zvuku ktorého sa možno svedomitou rekonštrukciou pomerne presne dopracovať.

Od druhej polovice 15. storočia sa pomerne často používal tichý **cink** (*cornetto*). Vždy bolo známe, že naučiť sa hrať na tomto problematickom nástroji je veľmi tažké. Jeho zvuk si podľa exemplárov zo 16. storočia zachovaných v múzeách, ktoré pomerne ľahko možno rozozvучаť, viem predstaviť ako veľmi vláčny, flexibilný, najskôr azda podobný zvuku klarinetu.

Zvuk **harfy**, zväčša potiahnutej črevovými strunami, bol asi dosť tichý a mäkký.

Zo všetkých nástrojov boli najhlasnejšie pravdepodobne **šalmaje**, tie sa však v prvom rade používali pre tanecnú hudbu na voľných priestranstvách. Ich zvuk však určite nebol drsný, ani vulgárny. Mal som príležitosť vypočuť si veľmi dobrú nahrávku katalánskych hráčov na šalmajoch. Ich tóny sú oproti starým už sčasti zmenené, v mnohých rozhodujúcich detailoch sa s nimi predsa len zhodujú; napríklad v používaní piruety na trubici, v menzúre a pravdepodobne aj v plátkoch. Ich tón je veľmi plný a dosť ostrý, no nikdy nie je surový a už vôbec nie je neohybnný, ako to o tóne šalmajov tvrdia mnohí muzikológovia, ale je veľmi tvárný. Hráči teda napriek piruete – trubičke vsunutej do trubice tak, že z nej vyčnieva iba časť – môžu tón ovplyvniť perami, a to veľmi podstatne; pravdepodobne to bolo možné aj na starých šalmajoch.

Asi zaciatkom 15. storočia sa z už dávno používaných trúbok vyvinuli piestové trúbky a **trombón**, ktorý je odvtedy dodnes v tvare sotva zmenenom dôležitým dychovým nástrojom. Najstaršie zachované trombóny pochádzajú zo 16. storočia, no svojou menzúrou sa zdajú veľmi podobné nástrojom z 15. storočia, známym len z obrazov, podľa ktorých si teda asi

možno vytvoriť predstavu aj o ich zvuku. Zvuk tohto trombónu – mám na mysli najmä nástroj z roku 1551, ktorý som mal príležitosť počuť, ked na ňom hral vynikajúci trombonista – je mimoriadne zamatový a kantabilný. Nasadenie tónu je veľmi mäkké a plné, asi také ako na veľmi starej gambe. Dynamické možnosti sú bohatšie ako na všetkých ďalších dobových nástrojoch. Ja sám mám trombón asi z roku 1700, ktorého zvuk je staršiemu nástroju veľmi podobný a ktorého menzúry sa s jeho menzúrami takmer stotožňujú. Stavba a zvuk trombónu sa hlboko do 18. storočia zrejme podstatne nezmenili.

Pre trúbku platí do značnej miery to isté, čo sme povedali o trombóne, len s tým rozdielom, že na tomto nástroji si všimneme veľmi výraznú zmenu zvuku od hľbky, kde je tón ostrý a burácajúci, smerom do výšky, kde je veľmi kantabilný, oveľa tichší a takmer sláčikový. To všetko však len s originálnym náustkom.

O zvuku hudby stredoveku a renesancie si teda môžeme utvoriť akúsi predstavu, tá sa však nemôže zhodovať so skutočnými, nenávratne stratenými a zabudnutými tónmi oných čias. No z ostrého a prenikavého zvuku, ktorý so stredovekou hudbou spájajú mnohí hudobníci a milovníci hudby, privela nezostalo. Veľká časť najčastejších inštrumentálnych kombinácií – fidula, harfa, zobcová flauta; fidula, portatív, psaltérium a ďalšie – tento ostrý zvuk v každom prípade vylučujú. Používanie pomerne ostrých nástrojov, ako sú šalmaje, sa pravdepodobne obmedzilo na určité druhy hudby a v nijakom prípade nebolo bežné.

Okrem toho aj zvuk týchto nástrojov určite ani zdaleka neboli taký tvrdý a drsný, ako sa to dnes často predpokladá. A čo so sporným cinkom? Tiché cinky, ktoré asi najskôr pre túto ranú hudbu prichádzajú do úvahy, majú rovnako mäkký a o nič hlasnejší tón ako napríklad zobcové flauty; to, že dnes znejú oveľa silnejšie, tkvie v nedokonalých kópiach a v hráčoch, ktorí hru na nich ešte dosť dobre neovládajú. Začiatočníci hrajú na každom dychovom nástroji oveľa hlasnejšie, tvrdšie pri nasadení a drsnejšie vo zvuku ako hotoví dychári. Okrem toho sa súčasná renesancia hry na cinku orientuje najmä na krivý cink, takže tichý cink zostáva buď celkom nepovšimnutý, alebo sa na ňom hrá ako na krivom cinku, s náustkom ako na trúbke. A krivé a hlasné cinky patria do jednej kategórie so šalmajmi.

Na podporu svojho presvedčenia o sladkom a nanajvýš kvalitnom zvuku stredovekej hudby použijem niekoľko citátov: Walafried Strabo hovorí v 9. storočí o organo v aachenskom dóme: „Melos bol sladký a zaútočil na úbohé zmysly ženy tak, až stratila vedomie, ba dokonca prišla o život, podmanená čarom zvuku.“ Adam von Salimbene píše v 14. storočí: „V Pise som stretol dievčatá a chlapcov s *vialami*, citarami a inými hudobnými nástrojmi, na ktorých hrali tie najsladšie melódie, takže nadovšetko nadchli srdce.“ Giovanni da Prato hovorí o Landinim: „Slepý majster Francesco Landini sprevádzal spev svojich ľubostných piesní na organo tak sladko, že medzi poslucháčmi neboli nik, komu sa pri ľuboznej blaženosťi tohto čarovného súzvuku nezdalo, akoby sa mu presilou radostného vzrušenia chcela hrud' roztrhnúť.“

Tieto a mnohé ďalšie opisy nám ukazujú nielen to, že hudba vtedy, aspoň tak ako dnes, očarovala a nadchýnala poslucháčov, ale aj to – a to je pre nás zvlášť dôležité a hodné povšimnutia –, že hudobníci boli vtedy rovnakí ľudia, ako sme my dnes, že v ich interpretačnej praxi boli prítomné všetok výraz a cit, akých je človek schopný, no určite nie objektivita, ktorú dnes v mylne chápanej pokore a vernosti dielu často požadujeme ako obzvlášť štýlové – čoho výsledkom môže byť len strohý muzeálny zvuk, no nikdy plnokrvná, živá hudba.

Po opise stredovekého inštrumentára a jeho pravdepodobného zvuku by som rád ešte raz poukázal na veľkú premenu okolo roku 1500. Do tohto obdobia spadajú ďalekosiahle zmeny inštrumentára a zvukovej predstavy. Dovtedy boli obľúbené zvukové kombinácie veľmi rôznorodých nástrojov, čo ideálne zodpovedalo burgundskej a komplikovanej polyfónnej nizozemskej hudbe, umožňujúc optimálne uplatnenie jej zložitej štruktúry. V zhode s pribúdajúcou uhladenosťou kompozičnej techniky, charakteristickou pre obdobie po Josquinovi, došlo k príklonu k homogénnejším zvukom, ktoré lepšie mohli vyjadriť harmonicky zdôraznenú zvukovosť tejto

Hudobný dialóg

hudby. Stavali sa rodiny hudobných nástrojov od basu po diskant – zobcové flauty, gamby, trombóny a tak ďalej. Túto prax, ktorá sa pre inštrumentálnu hudbu 16. storočia stala určujúcou, napokon zhrnul Praetorius. Z gotických hudobných nástrojov sa okolo roku 1500 z umeleckej hudby vytrácajú rebek, psaltérium, portatív, gajdy a trumšajt. Fidulu pretvoria na lyru da braccio, vznikajú gamby a violy v podobách nám dnes známych. Začínajú sa presadzovať aj mnohé dychové nástroje ako krumhorny a rackety, krivé cinky, hlbšie bomharty a zobcové flauty. Je dôležité, aby sme vstup týchto nových nástrojov do hudobnej praxe mali na zreteli a aby sme ich nepoužívali pre hudbu ranejšieho obdobia. Platí to, prirodzeno, aj o nástrojoch, ktoré nemajú priamych a podobných predchodcov, ale sú naozaj celkom nové.

Aké možnosti máme teda pri znovupredvedení hudby obdobia gotiky a renesancie? Má zmysel pokúsať sa o obnovu originálneho zvukového obrazu? Čo sa v tejto oblasti už vykonalo a s akým úspechom? Myslím si, že musíme urobiť všetko pre to, aby sme túto hudbu znova oživili spôsobom jej čo najbližším. Som si celkom istý, že každé umenie si dokonalým spôsobom vytvára prostriedky, aké potrebuje. Chcem tým povedať, že možnosti kompozície, zápisu a reprodukcie (teda inštrumentár a technika hry) boli pre hudbu každej doby priam ideálne. Všetky hypotézy o nedokonalých nástrojoch, zlej intonácii, nedostatočnej technike hry možno vyvrátiť; ich príčina spočíva najskôr v seba preceňovaní väčsiny dnešných hudobníkov. O tónových kvalitách starých nástrojov som už hovoril, nesporne bolo možné na nich technicky realizovať všetky požiadavky. Dnešní, veľmi sebavedomí inštrumentalisti sú vždy prekvapení, keď počujú, ako ľudoví hudobníci na celkom jednoduchých nástrojoch, často veľmi podobných tým starým, bez problémov zvládnu tie najneuvieriteľnejšie technické fažnosti. Čo sa na stredovekých nástrojoch dá zahrať, to môžeme posúdiť, len keď sme od základu preštudovali techniky hry na nich s rovnakou svedomitosťou, akú požadujeme pre štúdium na dnešných nástrojoch. Žiaľ, takmer nikdy sa tak nestáva.

Škola hry na flaute od Silvestra Ganassiho (*Opera intitulata Fontegara*, Benátky, 1535) potvrdzuje, že vtedajší hudobníci poznali všetky možnosti tohto nástroja a aj hľadiska dnešných predstáv ich vedeli aplikovať priam rafinovaným spôsobom. Na zachovaných historických dychových nástrojoch, najmä na zobcových flautách, vidíme, ako vynikajúco vyladovali starí hudobníci svoje nástroje. Časté stažnosti na nečistú intonáciu sú predsa dôkazom toho, že čistá intonácia bola cielom a sluchovo bola evidovaná. Keby sme chceli opísť dnešnú hudobnú prax, tiež by sme sa museli ponosovať na nečistú intonáciu mnohých hudobníkov, ba aj celých nástrojových skupín. Pravda, porovnávať môžeme len špičkových hudobníkov tej-ktorej doby. Závažným argumentom proti domienke, že hudobníci predtým hrali zle alebo nečisto, sú podľa mňa aj samotné diela. Neviem si predstaviť, že by geniálni skladatelia, ktorí navyše boli vždy aj výkonnými hudobníkmi a ktorých diela boli nepochybne určené pre ich vlastnú dobu, sice svoje diela skvele komponovali, no nedostatočnou interpretáciou ich potom znova znetvorili; to je predsa nemysliteľné.

Málo pozornosti sa venuje otázke ladenia. Pre hudbu stredoveku a renesancie nie je želateľné moderné temperované ladenie – v tejto hudbe pôsobí tvrdo a neisto. V ranom štádiu viachlasnej hudby, na mnohých miestach pravdepodobne až do 16. storočia, sa intonovalo a ladilo asi pythagorovsky; dáva to veľmi peknú melodiku a úplne čisté, uvoľnené kvintové, kvartové a oktávové zvuky. Len tercie sú privelké a vnímajú a používajú sa ako disonancie. Od konca 14. storočia dochádza k objavovaniu zmyslovej krásy tercie. Preto sa postupne vytrácalo pythagorovské ladenie v prospech terciovo čistého ladenia, ako ho opisujú Henricus Arnaut von Zwolle (okolo roku 1440) a Arnolt Schlick (*Spiegel der Orgelmacher und Organisten* (Speyer, 1511). Melodika pôsobila teraz trošku nepoddajnejšie, kvinty a kvarty tiež už neboli čisté – no za túto cenu sa získali absolútne čisté tercie a dovtedy nepoznaný ľubozvuk. Zvukový rozdiel medzi rôznymi ladeniami – napríklad pythagorovským, Schlickovým, moderným temperovaným – je veľmi veľký a ktorýkolvek muzikálny človek musí pri ich porovnávaní priznať, že hudba každého štýlu, každej epochy zdaleka najlepšie a najpresvedčivejšie znie v tom ladení, pre aké bola skomponovaná.

HUDOBNÉ NÁSTROJE V KOSTOLE A MIMO KOSTOLA

Význam hudobných nástrojov sa v počiatkoch západnej hudby neprestajne menil. Klerikmi spievaná cirkevná hudba, priamy potomok antického, predovšetkým orientálneho kultového spevu, bola v ranom stredoveku často sprevádzaná veľkým počtom hudobných nástrojov. Šľachtici a mnísi v kláštoroch a na hradoch hrali v rámci bohoslužieb na organoch, flautách, šalmajoch, trúbkach a rozmanitých bicích nástrojoch. Neskôr, v období rytierstva, pestovali hru na hudobných nástrojoch najmä „pocestní ľudia“, sociálne opovrhovaní a hromadne pokladaní za hriešnych a nehodných cti. (Potulný spevák mal len „tieň cti“, a keď sa po urážke domáhal zadosťčinenia, mohol zbit len tieň svojho protivníka.) Európske hudobné nástroje obdobia stredoveku sa sčasti vyvinuli priamo zo svojich antických predchodcov (organ, harfa, niektoré dychové, bicie a brnkacie nástroje), sčasti sa z Malej Ázie do Európy dostali prostredníctvom potulných kaukliarov alebo aj križiakov či cez maurské Španielsko. (Lutna a mnohé s ňou príbuzné brnkacie nástroje, veľká časť dychových nástrojov, ale aj sláčikové nástroje – alebo presnejšie povedané, sláčiky, pomocou ktorých sa brnkacie nástroje premenili na nástroje sláčikové – boli, ako to Werner Bachmann presvedčivo dokázal, okolo prelomu tisícročia prevzaté z Východu.) Okrem toho sa vytvárali všetky, čo i len mysliteľne zmiešané formy. Všetky tieto nástroje používali potulní speváci predovšetkým na tanecnú hudbu a na podfarbenie hier a maškarád. Preto sa so zvukom hudobných nástrojov až do novoveku spájali po-hansko-bujné zmyselnosti a svetské radovánky, ktoré v kostole nemali čo hľadať. Ani tam sa však nechceli vzdáť slávnostnosti a lesku nástrojov a vždy znova ich zapojili do diania, aj keď za protestu cirkevných úradov. Po čase boli tieto protesty zriedkavejšie, všeobecný zvyk sa v tichosti toleroval.

Približne do roku 1500 okrem tanecnej hudby prakticky nevznikala inštrumentálna hudba vo vlastnom slova zmysle. Improvizácia, hra vychádzajúca z intuície chvíle, je charakteristická pre inštrumentálneho sólistu či (ako by sme ho nazvali dnes) virtuóza. Keď sa však malo muzicírovať so súborom inštrumentalistov, čo sa stávalo veľmi často, adaptovali sa existujúce vokálne diela, a to tak, že hudobníci improvizovaním primeraných ozdob prispôsobovali jednotlivé hlysy technickým možnostiam a osobitnému spôsobu hry práve používaných nástrojov. Z tejto praxe sa časom vyvinul samostatný inštrumentálny štýl, najprv ešte bez rozlíšenia idiómov príznačných pre určité nástroje. V 16. storočí tak najmä prostredníctvom v Taliansku žijúcich Nizozemcov vznikla forma inštrumentálnej canzony, ktorú neskôr formovo, ale aj zvukovo rozvinul benátsky okruh oboch Gabrieliovcov. Prvé ricercary (ako sa tieto canzony spočiatku nazývali), napríklad Willaertove alebo Palestrinove, písané dobovou imitačnou vokálnou sadzbou, boli ako inštrumentálna hudba rozpoznateľné vlastne len vďaka chýbajúcomu textu, no majstri okolo Gabrieliho už vyvinuli veľký počet jednoznačne inštrumentálnych floskôl a motívov, slovník čisto hudobného, beztextového dialógu, ktorým sa skutočná inštrumentálna hudba zreteľne odlišuje od vokálnej hudby. V prvých rokoch 17. storočia už nachádzame diela s konkrétnymi, i keď nikdy nie záväznými návrhmi obsadenia a už vieme rozlíšiť typické „dychové“ a „sláčikové“ figúry. Aj dvoj- a viacchórovosť, osobitný výdobytok benátskej zvukovej rézie, ktorým sa celý kostolný priestor z každej strany priam zahalil do spevu (živá stereofónia v 17. storočí!), sa používal v čisto inštrumentálnej hudbe; komponovali sa inštru-

Hudobný dialóg

mentálne canzony, v ktorých dve alebo viaceré skupiny muzicírovali spôsobom dialógu. Prítom tieto skupiny boli oddelené na jednej strane priestorovo, na strane druhej boli od seba odlišené zvukovo, napríklad tak, že jedna skupina bola obsadená dychovými, druhá sláčikovými nástrojmi, alebo sa oddelili nástrojové skupiny podľa svojej výškovej polohy. Všetky tieto novoobjavené možnosti inštrumentálneho muzicírovania sa vo veľkých viaczborových motetách zabudovali do vokálnej hudby; na počiatku tohto procesu stáli Andrea a Giovanni Gabrieliovci. Hoci príležitostne už aj predtým hrali nástroje spolu so spevnými hlasmi, išlo teraz o čosí celkom iné: rôzne skupiny mali najrozmanitejšími kombináciami zborov a sólových spevákov s nástrojmi vniesť do tejto priestorovej hudby farebnosť a zmenu dovtedy nepočutú.

VEĽKÁ OBNOVA OKOLO ROKU 1600

K jednému z najradikálnejších prevratov v dejinách hudby došlo okolo roku 1600. Krúžok vplyvných bádateľov staroveku, alebo, lepšie povedané, domnelých novátorov staroveku odrazu spochybnil posvätný poriadok západnej hudby.

Dovtedy boli duchovná a svetská hudba, motetá a madrigaly principiálne viachlasné, niekedy homofónne, väčšinou však polyfónne, písané v panimitačnom kontrapunkticom štýle. Text bol zväčša nezrozumiteľný, pretože slová rôznych hlasov nezaznievali súčasne. Nebol ani tým najdôležitejším; umeleckým dielom bol vlastne rafinovaný vzájomný vzťah jednotlivých samostatných hlasov – komplikovaný polyfonický útvar. Tieto diela bolo možné bez akéhokoľvek problému spievať aj s iným textom, prípadne tvorili, bez textu, bázu pre čistú inštrumentálnu hudbu, pričom ich inštrumentalisti obmenami a ozdobami prekladali do svojho vlastného idiómu. Túto výsostne zušľachtenu a do značnej miery ezoterickú hudbu možno považovať za vrchol a záver takmer dvestoročného vývoja.

Odrazu primárne historicky orientovaný krúžok vo Florencii, camerata grófov Bardího a Corsiho, tvrdil, že vraj objavil jedinú pravú hudbu. Grécke drámy, centrum „výskumnej práce“ tohto krúžku, sa vraj v staroveku uvádzali melodramaticky, spevom, a keďže sa všetko, čo starí Gréci v kultúre robili, považovalo za neprekonateľný vzor, radikálne sa vyhlasovalo, že *melodramma*, monódia, je jedinou správnou houbou. To však ešte nestačilo; okamžite sa postulovali prísne reguly (napríklad Giulio Caccini: *Le nuove musiche*, Florencia, 1602), podľa ktorých jedine poézia je vládkynou hudby a len určité texty – tie, čo napodobňujú antické drámy a pastierske hry – sú hodné zhudobnenia a naostatok sa zavrhl celá dovtedy platná polyfonická hudba ako barbarská a znetvorujúca text.

Prirodzene, idea, ktorá jazyk a hudbu považuje za jedno a to isté, mohla vzniknúť jedine v takej krajine, akou je Taliansko, kde sa jazyk naozaj vyznačuje veľmi melodramatickými a spevnými črtami. Napriek tomu nás dnes veľmi prekvapuje, ako bolo možné chcieť vysoko vyvinutú, bohatú a v najväčšom rozkvetu sa nachádzajúcnu hudbu, akou vtedy bolo umenie madrigalov a motet, jednoducho zavrhnúť, zničiť s cielom etablovať fantóm recitačného spevu ako jedine pravú hudbu. Propagandisticke spisy cameraty a jej čoskoro mnohopočetných prívržencov nám ukazujú, s akým revolučným elánom sa postupovalo. Dogmy nového smeru boli oveľa prísnejšie ako najprísnejšie pravidlá tradičného kontrapunktu, proti ktorým sa bojovalo. Podľa nich musí byť „nová hudba“ zásadne jednohlasná, melódia reči má určovať melos, sprevádzajúci bas (*basso continuo*) smie doplniť len jednoduché harmónie na vyzdvihovanie určitých slov, ale nikdy nesmie vzbudiť „hudobnú“ pozornosť. Treba vraj študovať spôsob reči rôznych ľudových vrstiev a v nových dielach ich napodobniť. Väčší protiklad ako medzi vtedajšou tradičnou houbou a novou monódiou nie je mysliteľný – je to vari najradikálnejšia revolúcia v dejinách západnej hudby.

Stará hudba, ktorá sa mala zničiť, však bola príliš silná a nové princípy, oslavované ako jedine správne, boli príliš slabé na to, aby vlastnými silami dokázali spôsobiť rozhodujúci prevrat, nebyť najväčšieho génia doby Claudia Monteverdiho, ktorý spoznal možnosti nového smeru poukazujúce do budúcnosti. Ani mu nenapadlo vzdať sa významných výdobytkov starého štýlu, ale našiel cesty na sformovanie nových ideí *sprechgesang* do dramatických reci-

Hudobný dialóg

tatívov i do árie a stal sa tak vlastne tvorcom opery. Pritom zjednotil všetky vtedy známe formy vokálnej a inštrumentálnej hudby s perspektívnymi základnými myšlienkami florentských reformátorov bez toho, aby sa vzrušoval ich dogmami.

Monteverdi použil starý štvorhlásny madrigal, v ktorom bol a zostal nedostižným majstrom, pre zbory svojich opier. V inštrumentácii sa inšpiroval prebohatým orchestrom intermédií (hudobných medzihier v divadelných hráčach). Tieto intermédiá koncom 16. storočia natoľko zatlačili pôvodné divadelné hry na okraj, že sa samy stali senzáciou predstavení; a to predovšetkým pre neuveriteľne bohaté obsadenie orchestra. Tu sa zhromaždili všetky vtedajšie zvuky: všetky druhy sláčikových nástrojov – husle, gamby, lýry, množstvo lutien a gitarových brnkacích nástrojov, potiahnutých črevovými alebo kovovými strunami, čembalá, virginaly, harfy, rôzne druhy organov, regály a obrovský dychový orchester zobcových fláut, šalmajov od diskantu po bas, cornettá a všetky druhy plechových dychových nástrojov. Táto rozmanitosť zvukov je pre dnešok takmer nepredstaviteľná a zdaleka prekonáva neskororomantický symfonický orchester. Monteverdi ako posledný použil vo svojom *Orfeovi* tento orchester. Toto dielo je zvlášť zaujímavé aj preto, že sa v ňom uplatňuje celá zvuková paleta renesancie rovako ako najnovšie idey sólového spevu.

Medzi operou *Orfeus* a Monteverdiho zachovanými neskorými operami niet spojovacieho článku, pretože takmer všetky jeho dramatické práce, ktoré napísal v 30-ročnom medziobdobí, sa stratili. V *Odysseovom návrate do vlasti* a v *Korunováciu Poppey* vladne celkom iný zvukový svet: pestrý orchester intermédií zmizol, namiesto neho tu je sprevádzajúci (continuový) orchester na báze sláčikovej skupiny len s niekoľkými dychovými nástrojmi a s niekoľkými akordickými nástrojmi na sprevádzanie recitativov a árií.

K ESTETIKE ZVUKU: JE ŠKAREDÉ KRÁSNE?

O Monteverdiho predstavách vokálnej a inštrumentálnej tvorby tónu sa dozvedáme sčasti aj z jeho výrokov zachovaných v korešpondencii. Dnes v zásade predpokladáme, že hudobný zvuk má byť *krásny*, bez vedľajších šumov a chýb. Som však presvedčený o tom, že u Monteverdiho spočíva hlavný dôraz na hudobnej pravde, na optimálnom výklade textu, slova, nie len na zvukovej krásse. Pri prenášaní tejto hudobnej pravdy do zvukov neexistujú estetické hranice. Poznajúc inštrumentár a dobové narábanie so spevným hlasom, nemôžeme predpokladať, že ideálom bol krásny,absolútne bezchybný zvuk. Ved' so šumom, s komponentom škaredosti, možno veľmi často ovela skôr dosiahnuť dramatickú pravdu ako s bezchybnou zvukovou krásou. Dnes to opäť chápeme ľahšie – veď ani v modernej hudbe nám nejde bezpodmienečne a vždy o absolútnej krásu tónu.

Žiaľ, zachovalo sa len málo správ (medzi nimi niektoré z Monteverdiho pera) o tom, ako sa používali zvuky vtedajšieho inštrumentára. Ale už aj to málo je také zaujímavé, že nám umožní skonštatovať: krásu zvuku bola vždy podriadená dramatickej a hudobnej pravde. Aj z hľadiska všeobecnej estetiky je určite správne, že krásu pôsobí oveľa intenzívnejšie, keď vyrastá zo škaredosti. V tom období to bol nový princíp. Nachádzame ho aj v Monteverdiho spôsobe používania disonancie, ktorá sa tiež riadi celkom novými princípmi: rozvedenie disonancie do konsonancie má u poslucháča po napäti alebo sklúčenosťi vyvolá úlavu; skladba sa už môže začať aj voľne nastupujúcou disonanciou, akoby bleskom z modrého neba – do vtedy vec neslychaná! Takéto striedanie afektov sa teraz používa celkom vedomie. Ten istý prvok kontrastného účinku sa uplatňuje aj vo zvukovosti. Ide to tak daleko, že Monteverdiho žiaci vo svojich kompozíciah niekedy požadujú zvláštne efekty, v inštrumentálnej hudbe známe opäť až v 20. storočí, napríklad tah sláčika pod kobylkou, kde nemožno vylúdiť nijaký tón, ale len škrípajúci šum, alebo klopkanie sláčikom na nástroji. Od Monteverdiho sa o takýchto veciach vari len preto dozvedáme tak málo, lebo nám zanechal veľmi málo partitúr. Zvyčajne totiž sám riadil predvedenie svojich diel, inak pravdepodobne prenechával detaile interpretácie hudobníkom.

O spevákoch sme, pravda, informovaní ešte menej. Podľa mňa však z Monteverdiho výrokov môžeme usúdiť, že aj pre nich bola interpretácia textu mimoriadne dôležitá a prevládala nad krásou pri formovaní hlasu. Usudzujem tak na základe toho, že približne v poslednom desaťročí Monteverdiho života sa ako reakcia na dramatický *sprechgesang* objavilo bel canto, akoby prejav snahy prinavratiť pravému melodickému spevu miesto, ktoré mu náleží. Speváci pravdepodobne občas tak veľmi prehnali demonštrovanie čirej pravdivosti textu, že nakoniec už vlastne vôbec nespievali; v reakcii na to sa kyvadlo vychýlilo do druhého smeru.

MONTEVERDI – DNES

Monteverdi bol trblietavou, komplikovanou osobnosťou, svojím geniálnym umom rozobil konvencie školáckej hudby. Mal majestátne sebavedomie a istotu génia. Počas svojho dlhého života absolvoval niekoľko veľkých štýlových premien. Najdôležitejšou z nich bol prechod z renesancie do baroka. Sám sa na všetkých týchto štýlových premenách zúčastnil v linii najprednejšej.

Nečudo, že nový štýl osobných emócií, veľkolepej skrotenej beztvarosti vznikol práve v Taliansku. Zo všetkých európskych národov majú Taliani najextrovertnejší temperament, južanskú radosť z diskutovania, skvelý jazyk, ktorý je už takmer spevom, a žiarivú vášníosť. Taliansku hudbu pochopíme oveľa lepšie, keď spoznáme talianskych ľudí, taliansku krajinu, talianske podnebie.

A teraz rozhodujúca otázka: zaoberajúc sa Monteverdim a jeho dielom, musíme si pomyliť, čo pre nás znamená jeho hudba, čo nám ešte *dnes* môže povedať. Má iba exotické čaro „starej hudby“, alebo sa nás priamo dotýka? Nemalo by vôbec zmysel spoznávať *túto* hudbu z hľadiska záujmu hudobných historikov alebo múzejných pracovníkov, chciet ju predviesť ako „starú hudbu“. Sme súčasní, žíví hudobníci, nie bádatelia dávnoveku; môžeme robiť len hudbu, ktorá nám niečo hovorí, ktorú pokladáme za dôležitú. Monteverdi bol vášnívý hudobník, nekompromisný novátor v každom ohľade, skrz-naskrz moderný skladateľ. Bol neúprosným nepriateľom všetkého zastaraného, nemal by pochopenie pre znovuoživenie „starej hudby“. Pre nás je Monteverdiho hudba práve preto taká zaujímavá, lebo sa z nej nikdy nemôže stať stará hudba, ale navždy zostáva žiarivou, živou hudbou.

Samozrejme, chceme získať poznatky o interpretačnej praxi, pochopiť podmienky predvádzania Monteverdiho diel, ale nechceme sa utiekať k falošnému purizmu, k falošne chápanej vernosti dielu. Monteverdi to nechce, je plnokrvným hudobníkom a je Talianom. Teda prosím, nijaký strach z vibrata, zo živosti, zo subjektívnosti, z horúceho mediteránneho vzduchu, ale *prosim, veľa strachu* z chladu, purizmu, z „objektivity“ a prázdnego historizmu. Musíme znova pochopiť Monteverdiho skutočné hudobné želania a vedieť z nich utvoriť živú hudbu. Ako hudobníci sa musíme pokúšať znova objaviť, znova zažiť a znova interpretovať svojím cítením, svojou mentalitou 20. storočia to, čo bolo aktuálne pre Monteverdiho a čo určite na všetky časy aktuálne zostane – pretože do 17. storočia sa určite nechceme vrátiť. Výskum interpretačnej praxe je určite veľmi dôležitý pre to, aby sme dospeli ku skutočnému pochopeniu. Musíme spoznať mnohosť možností, aby sme našli tie, ktoré sú pre nás správne. To znamená: musíme sa pokúsiť pochopiť čo možno najviac z toho, čo chcel Monteverdi, aby sme našli to, čo chceme my s ním.

DIELO A ÚPRAVA – ÚLOHA NÁSTROJOV

Na predvedenie opery dnes zrejme nie je potrebné viac ako zabezpečiť vhodných spevákov, kompetentného dirigenta, režiséra – a potom dielo realizovať presne podľa pokynov skladateľa. To nie je veľký problém; partitúry Pucciniho, Richarda Straussa, Wagnera, Verdiho, Webera a Beethovena obsahujú zhruba všetko, čo treba vedieť. Skladateľ pridelil každý tón určitému spevákovi, určitému nástroju, každý presne vie, kedy a čo má hrať alebo spievať. Tak možno dielo bez ľažkostí spozať aj v najextrémnejších interpretáciách.

Ak by chcel dirigent realizovať celkom inú, osobnú zvukovú predstavu takého diela – napríklad keby ozdobami pozmenil spevný hlas, radikálne zmenil inštrumentáciu a harmóniu –, nik by to netoleroval, považovalo by sa to za zásah do umeleckého diela, za neodpuštiteľné marenie skladateľovej vôle a jeho požiadaviek. Sotvako by napríklad toleroval uvedenie Wagnerových *Majstrov spevákov norimberských* s orchestrom pozostávajúcim z klavírov, hárff, gitár, saxofónov, vibrafónu, harmónia, čelesty a mandolín; o umeleckej potrebe takýchto zmien by sotva bolo možné presvedčiť odborníkov i obecenstvo. Autoritu skladateľa a nedotknuteľnosť diela v nijakom prípade nemožno spochybniť.

Celkom iná je situácia s ranými operami, napríklad s dielami 17. storočia. Tu nielen pripúšťame úpravy s hlbokými zásahmi, ale ich aj akceptujeme ako samozrejmé, keďže dielo si ich priamo vyžaduje. Predpoklady sú zrejme zásadne odlišné. Preto sa pri akomkoľvek predvedení opier, oratórií alebo iných hudobných diel 17. storočia uvádzajú „úprava“, „hudobné spracovanie“, „inštrumentácia“ a podobne. Nezaujatý poslucháč si asi často položí otázku, či tieto diela nemožno predviesť neupravené, v tej podobe, v akej sú komponované. Vari sa práve pri takejto hudbe musia dnes ešte vždy medzi skladateľa a poslucháča votrieť „upravovatelia“ – v časoch, keď takmer všetku klasickú hudbu, ba dokonca aj časť predklasickej hudby možno počuť očistenú od všetkých úprav, prídavkov, zdanlivých vylepšení a retuší? Alebo sa všeobecný trend zachovať vernosť dielu, úctu ku skladateľovi netýka práve veľkých majstrov 16., 17. a 18. storočia?

Odpoved na túto otázku nie je jednoduchá. Predpokladá úvahy a postoje k historickej premene pojmov: dielo, kompozícia a reprodukcia. Východiskom idej „vernosti dielu“, ktorá sa za posledných päťdesiat rokov stala smerodajnou, je názor, že každej kompozícii zodpovedá – s minimálnymi odchýlkami – jedna jediná ideálna interpretácia, že teda interpretácia je tým lepšia, čím viac sa k tomuto ideálu priblíží. Táto teória môže platiť pre časť hudby 19. a 20. storočia. Skladatelia tohto obdobia sa totiž až do najmenších detailov snažili spresniť svoje zámery v zápisе, aby priestor pre svojvôlu interpretov zredukovali na minimum. Úplná jednota diela a reprodukcie v tomto zmysle môže existovať len v tvorivej improvizácii, keď totiž skladateľ a interpret sú identickí.

Problém „vernosti dielu“ vo vzťahu k starej hudbe je zaťažený tým, že východiskom našej hudobnej výchovy a vzdelania boli a dodnes sú prevažne diela neskorého romantizmu a raného 20. storočia, teda práve tie diela, ktorých reprodukcia je v miere čo najväčšej skladateľmi predpísaná. K faktu, že hudba skorších epoch vznikla na základe celkom iných predpokladov, že pre ňu môže platiť celkom iná relácia diela a predvedenia, sa treba dopracovať. Nebezpečné zahmlievanie týchto problémov je dôsledkom notového písma, ktoré, podobne

ako každé iné písmo, vyžaruje smerom na čitateľa a interpreta priam magickú sugesciu. Notové písmo takmer identické pre rôzne epochy klamne sugeruje istotu; môže byť príčinou ďalekosiahlych a závažných omylov v dynamike, vo voľbe tempa, v „emocionálnom zaobchádzaní“ s jednotlivými štýlmi. V klasickej a predklasickej hudbe, kde sú znamienka označujúce výraz zriedkavejšie alebo dokonca celkom chybajú, to môže mať na svedomí emocionálne vyprázdnenie tejto hudby. Pri dôkladnom historickom pohľade nevyhnutne zistíme, že naše notové písmo ani v jednej epoce nedisponuje tou jednoznačnosťou, o ktorej mnohí skladatelia a hudobníci snívajú. Vari nie je prekvapujúce a šokujúce, že *žiadne* dôležité detaily – absolútnu a relatívnu výšku tónu, trvanie, rytmický vzťah, dynamiku a tak ďalej – nemožno jednoznačne znázorniť? Pochopenie notového písma závisí od nepísanej *konvencie*, od dohody medzi skladateľom a interpretom, ktorá je klúčom pre ich vzájomný vzťah.

Zjednodušene povedané: dlhé desaťročia sme v dobrej viere čítali a predvádzali celú západnú hudbu približne podľa konvencii Brahmsovej doby. Pritom dochádzalo k dvom rôznym, ba priam extrémnym výkladom, ktorých základom je, paradoxne, ten istý postoj myšle: buď sa „chybajúce“ označenia (dynamika, espressivo, tempá, obsadenie) dopĺňali, alebo sa „verne“ a „objektívne“ hralo len to, čo bolo napísané. Naším cieľom oproti tomu musí byť objaviť to, čo bolo *zamýšľané*.

Kedže opery 16. a 17. storočia sa niekoľko rokov už uvádzajú častejšie, bude zaujímavé, keď sa otázky úprav, adekvátnej interpretačnej praxe a pokusov ich riešenia stanú predmetom diskusie. Východiskom „vynájdienia“ opery okolo roku 1600 vo Florencii bol predpoklad, že grécka poézia, no najmä drámy boli „recitované“ akýmsi druhom spevu; cieľom bolo znova ožiť tento spôsob interpretácie. Grécke drámy alebo na ich spôsob písané drámy žijúcich básnikov sa mali recitovať – podľa vtedajšieho presvedčenia – autentickým spôsobom so sprievodom lutny či čembala. Správny prednes tohto znova objaveného dramatického sólového spevu bol od začiatku veľmi presne, priam dogmaticky, opísaný. Dovtedy predsa existovala výlučne viachlasná menzuovaná hudba; teraz sa od speváka odrazu požadovalo, aby vychádzal jedine z jazyka („... kvôli súčasnému zvyku a štýlu v speve, ktorý sa komponuje a spieva priam akoby to niekto ... recitoval...“). Tento *sprechgesang* (monódia) sa zapisoval približne podľa rytmu a melódie jazyka, pričom sa však vždy poukazovalo na to, že v ňom nie sú takty, ale iba jazykové akcenty a že notácia v 4/4 takte je iba vecou pravopisnej nevyhnutnosti. Pre toto spievané rozprávanie (*recitar cantando*), ktoré malo vystupňovať výraz a dramatickú presvedčivosť jazyka, bolo treba nájsť primeraný spôsob sprievodu. Každý bas, hudobne náročný napríklad v podobe protihlasu k spevnej línií, by totiž v zmysle novej idey nenáležite odvádzal pozornosť od jazyka a zároveň by posilňoval hudobnú stránku. Preto sa vžil jednoduchý spôsob akordického sprievodu vokálneho hlasu, čo spočiatku bolo najdôležitejšou úlohou „generálneho basu“. Tento štýl umožňuje realizáciu spevného hlasu (predovšetkým rytmickú), aj generálneho basu (voľbou nástroja, akordov, rytmu) mnohorakým spôsobom *v skladateľovom zmysle*.

Na sprievod týchto recitatívov existovali veľmi presné predpisy, ktoré zachovával aj Monteverdi; prípustné boli len lutny, čembalo, organ alebo podobné nástroje. Violončelo posilňujúce bas prichádzalo do úvahy iba vtedy, keď sa basová línia mala osobitne zvýrazniť. Osobitnou inštrumentáciou sa smeli zdôrazniť iba výnimočné situácie. Tento úsporný sprievod bol aj technicky nevyhnutný, pretože recitujúci spev sa mal realizovať voľne, teda bez prísneho rytmu a predovšetkým bez skandujúceho metra tažkých a ľahkých dôb.

Celá *sada*, teda všetko, čo akordické nástroje hrajú nad basom, mala byť, samozrejme, improvizovaná, teda voľne dopĺňaná. Jednou z najdôležitejších noviniek prechodu hudby zo 16. do 17. storočia bol náhly, prudký nárast významu vonkajších hlasov oproti tomu, čo leží medzi nimi. V dôsledku toho kompozícia spočíva vo vynachádzaní vonkajších hlasov, kým

všetko ďalšie určuje sám hráč continua vo voľnej improvizácii. Takáto nevyhnutná tvorivá úprava však nepatrila k „dielu“, ale k predvedeniu. Toto rozdelenie na dielo a na interpretáciu bolo podstatným a novým aspektom vtedajšej hudby.

Kedže exaktná inštrumentácia v dnešnom zmysle neexistovala ani pre continuo, ani pre zvyšok orchestra, rozdeľovali sa všetky nástroje na „fundamentové“ a „ornamentové“; úlohou tohto delenia bolo popri asociatívnych dôvodoch usmerniť aj praktické uplatnenie nástrojov. Fundamentové nástroje boli vhodné na realizáciu generálneho basu – na nich sa hrala basová línia, ako aj výplňové harmónie, ktoré ozrejmili harmonické dianie. Samozrejme, improvizované; to znamená, že aj tam, kde sprevádzali len fundamentové nástroje, bol akordický a motivický sprievod vecou *predvedenia*, nie kompozície. (Týmito fundamentovými nástrojmi sú, ako sme už spominali: čembalo, virginal, organ, harfa, chitarrone a iné.)

Nástroje, na ktorých bola možná hra jednotlivých hlasov, sa nazývali ornamentové (k nim patria všetky sláčikové a dychové nástroje, ale aj harfa a lutna, keď sa používali melodicky a nie akordicky). Basovú líniu dnes spravidla hra jeden nástroj fundamentový (napríklad čembalo) a jeden nástroj ornamentový (napríklad violončelo); tento spôsob zodpovedá praxi 18. storočia. V začiatkoch generálbasovej hudby (po roku 1600) sa sice k basu často pridal aj jeden sláčikový alebo dychový nástroj (violončelo, violone, dulcian, trombón), ale len vtedy, keď motivicky, z hľadiska pohybu mal čo povedať; fundamentový nástroj sám mal hrať iba akordy na podporu *sprechgesangu*.

Úloha ornamentových nástrojov je dnes sporná. Podľa svedectva písomných dokumentov zo 17. storočia bola úroveň školenia profesionálnych hudobníkov taká vysoká, že ich bolo možné poveriť improvizáciou viacerasnej sadzby (pravdepodobne s jednoduchými imitáciami a nekomplikovanou harmóniou popri tolerovaní ľahkých sadzobných chýb). Skice a poznámky, prípadne aj ručné pokyny kapelníka však zaistre umožnili ako-tak usporiadanie muzicírovanie malých operných orchestrov. V tých časoch bolo obľúbené utajovanie osobitosť umenia. Preto je pochopiteľné, že z nijakých predvedení sa nezachovali kompletne zapísané hlasové materiály, ba dokonca ani ritornely. Knižnice uchovávajú len – ako sme už povedali – základný koncept diel.

Predovšetkým teda treba vybrať a rozdeliť continuové nástroje primerane postavám a dramatickým situáciám. Možno ich použiť podľa dvoch princípov. Po prvé: každú z účinkujúcich osôb sprevádzza vždy ten istý nástroj. Po druhé: určitú dramatickú situáciu znázorňujú určité nástroje. Zreteľné návody na používanie ornamentových nástrojov dáva odstupňovanie od čistého *sprechgesangu* nad celkom jednoduchými podpornými akordmi cez ariózne medziformy nad motivickým basom až po väčšie áriové formy. V *sprechgesangu* sprevádzza fundamentový nástroj sám, a to čo najjednoduchšie (umenie a fantázia continuového hráča nesmú odviesť pozornosť poslucháča; nehrájú ani violončelo, ani dulcian). V arióznych medziformách je continuo bohatšie, ale vždy improvizované; jeden alebo viac sláčikových alebo dychových nástrojov kreslí basovú líniu ako kontúru oproti spevnej líni. Vo väčších áriových formách sa ku continuu pridajú aj ďalšie ornamentové nástroje, orchester sa teda podieľa na sprievode. Sadzba je čo najjednoduchšia, nikdy nesmie odviesť pozornosť od toho hlavného, teda od spevného hlasu a od basu, predsa však musí poskytnúť zvukovú obmenu k čistým generálbasovým pasážam. Okrem týchto foriem ešte existuje Monteverdim v *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624) vynájdené *concitato* – accompagnato-recitatív sprevádzaný nástrojmi pre divoké, rozhnevané pasáže.

Pre volbu nástrojov sa už od čias intermédií 16. storočia vyvinula akási asociatívna symbolika: nežné a rafinované efekty so sláčikovými nástrojmi (v *concitato* aj pre hnev), pastorálne a folkloristické efekty so zobcovými flautami a šalmajmi, erotické s flautami; vodné božstvá, tritóni ako aj zvuky z podsvetia sa asociovali s cornettami a trombónmi, bohovia a panovníci s trúbkami. Monteverdi v jednom liste doslova píše, že ak more zohráva nejakú

Hudobný dialóg

úlohu, treba použiť trombóny a cornettá. Dutý zvuk týchto nástrojov je možno naozaj krás-nou asociáciou pre vodu – pre vtedajšieho poslucháča to zaiste bola samozrejmosť.

Jedným z problémov, o ktorých sa najviac diskutovalo v súvislosti s predvedením staršej hudby, je komplex improvizácie a ozdobovania. Zdá sa, že v snahe o čo najväčšiu autentickosť je v dnešných interpretáciách toho dobrého až primnoho. Continuoví hráči demonštrujú kontrapunktickú nadprácu, ktorá je niekedy veľmi umelecká, no mälokedy štýlovo a dramaturgicky primeraná. Osobitne to platí pre raný barok. Pre improvizáčne ozdoby spevákov sice existuje rad učebníc, no nájdu sa, práve v súvislosti s Monteverdim, varovné hlysy súčasníkov, tvrdiacie, že k notovému textu netreba pridávať nič, alebo pridať len veľmi málo. Monteverdi sám naozaj vypísal viac ozdôb ako všetci ostatní skladatelia jeho doby. Z toho možno usúdiť, že tam, kde ozdoby nenapísal, chcel, aby sa spievali len vo veľmi obmedzenej miere. V *Orfeovi* je veľa vypísaných ornamentov. Veľkú „áriu“ Orfea zapísal raz s ornamentmi, raz bez nich; táto druhá verzia bola azda určená pre speváka, ktorý tieto ľahké ornamenty nevedel realizovať. Pre improvizáciu alebo iné slobody interpretov zostáva v *Orfeovi* v porovnaní so zachovanými neskorými operami málo priestoru. Cacciniho pravidlá platia aj tu: ornamenty možno aplikovať len tam, kde prispievajú k zosilneniu hudobného výrazu.

Operu Claudia Monteverdiho alebo jeho súčasníkov teda – dnes rovnako ako vtedy – nemožno predviesť bez úpravy, bez hudobného aranžmánu. Dnešný hudobník totiž musí dostať presný zápis nôt, ktoré má zahrať. Keďže ako orchestrálny hudobník zvyčajne musí interpretovať diela všetkých štýlových epoch, nie je ani s jednou z nich tak dôverne oboznámený, aby mohol improvizovať bezchybné sformované protihlysy. Preto treba improvizáciu, prekračujúcu pomerne jednoduché ozdoby, vypísať. Nevyhnutnosť úpravy však môže viest k nedorozumeniu. Monteverdiho súčasníci sotva mali problémy tohto druhu, takmer každý hudobník bol totiž vyspelým skladateľom a teoretikom, ktorý presne vedel, čo má robiť. Ne-boli to iba inštrumentalisti alebo speváci, ale hudobníci v najširšom zmysle slova: vedeli komponovať a slobodne sa hudobno-teoreticky vyjadrovať, a aj to *chceli*. Nebolo možné jednoducho im predložiť do detailov vypracované kompozície, aby ich len odohrali, resp. aby daný notový text len reprodukovali. Tvorivá improvizácia bola samozrejmostou, symbolika inštrumentácie bola všeobecne známa a osobitné vysvetlovania neboli potrebné. Úspornosť údajov v starej partitúre umožnila každému hudobníkovi, aby dielo prispôsobil svojim podmienkam, predvierol ich prostriedkami, ktoré mal k dispozícii.

Potreba úpravy bola teda znovuobjaviteľom barokovej opery známa, pokial vôbec niekto také dielo uviesť chcel. V 19. a 20. storočí, keď máme v ušiach Wagnerove hudobné drámy a Pucciniho opery, je rozsah možností, pravda, oveľa širší ako v Monteverdiho dobe, keď bola známa len hudba súčasníkov. Dnes sme teda v situácii, keď – ináč ako pred 350 rokmi – môžeme z Monteverdiho opery úpravami a inštrumentáciou zvukovo urobiť dielo 19. alebo 20. storočia. Možno sa však aj pokúsiť realizovať zámery skladateľa prostredkami a možnosťami jeho doby. Otázka je tá istá ako vtedy: čo slúži hudobnej idei najlepšie, ako môžeme dnes dielo tlmočiť čo najzrozumiteľnejšie?

DIELO A PREDVEDENIE

V desaťročiach medzi operami *Orfeus* (1607) a *Korunovácia Poppey* (1642) komponoval Monteverdi veľký počet malých dramatických scén, sól, duet, so zborom i bez zboru, kde v rámci určitých ostro ohraničených situácií budoval svoj hudobnodramatický vokabulár. Tieto skladby už aj z hľadiska inštrumentácie mohli byť interpretované veľmi rozmanitým spôsobom, o čom podáva zaujímavé svedectvo sám Monteverdi v liste z 21. novembra 1615: „Najlepšie by bolo, keby interpreti boli rozmiestnení do polkruhu. Na oboch koncoch po jednom chitarrone a čembale pre continuo, jedno z nich pre Cloris, druhé pre Tarsi. Obaja by mali držať chitarrone v rukách a počas spievania a hrania koncertovať s ďalšími dvoma nástrojmi. Ešte krajsie by bolo, keby Cloris mal harfu namiesto chitarrone. Keď potom po dialógu nasleduje tanec, majú sa pridať tolkí speváci, aby ich bolo osem, rovnako osem viol da brazzo, ako aj jeden kontrabas a jeden spinet pre fundament. Bolo by milé, keby sa pridali aj dve malé lutny...“ Vidíme teda, že v rámci estetických a štýlových hraníc a v zmysle akceptovanej konvenčie mala realizácia diela k dispozícii veľký priestor.

Zachovanú podobu oboch Monteverdiho neskôrnych opier často označovali ako skicu; spevne hlasy sú kompletné, k tomu jedna basová línia s príležitostnými číslicami. Niektoré krátke ritornely sú v sadzbe trojhlásnej (v benátskom rukopise) alebo v päťhlásnej (v neapolskom rukopise). Na niektorých miestach, kde je notovaný len spev a bas, sú poznámky ako „violini“ alebo „tutti gli stromenti“. Tento spôsob zápisu by sa nemal označovať ako skicovity; zachytáva *dielo*, kompozíciu. Nám zostáva otázka primeraného predvedenia.

Možno malý historický exkurz prispeje k ujasneniu predpokladov: rukopisy sa asi sotva používali pre predvedenia; aj keď nesú stopy po používaní, tie ovela skôr pochádzajú z piarskych prác a príležitostného listovania ako zo skúšok a predvedení trvajúcich niekoľko týždňov. V Benátkach je ešte veľký počet ďalších operných „partitúr“ z polovice alebo z druhej polovice 17. storočia; rozvrh väčšiny z nich je podobný. Niektoré obsahujú poznámky o orchestrácií, v niekoľkých sú na niektorých miestach medzi spevom a basom prázdnne riadky, niekedy s niekoľkými notami, napríklad v prvom takte árie. Je nápadné, že sa nezachovali materiály z predvedení; aj pre najjednoduchšie predvedenia boli nevyhnutne potrebné prijatnejšie viaceré hlasy continua, noty, z ktorých študovali speváci, ako aj orchesterálny materiál. Aj vo Francúzsku sa od polovice 17. do polovice 18. storočia podobným spôsobom písali a tlačili operné partitúry. Tu sa však zachovalo veľa orchesterálnych hlasov, z ktorých sa dozvedáme, že inštrumentácia bola vecou *predvedenia*. Preto sa rôzne notové materiály z predvedenia toho istého diela často výrazne od seba odlišujú v inštrumentácii a vo vedení hlasov. To, čo vo Francúzsku bolo zvykom od polovice 17. do polovice 18. storočia, platilo v Taliansku azda len pre druhú tretinu 17. storočia. Fakt, že francúzske materiály z predvedení sa zachovali a talianske nie, by mohol byť dôsledkom rozdielneho ponímania profesie kapelníka. Pre Francúzov nebolo zrejmé dôležité, či sa ich verzia zachovala alebo nie, Taliani oproti tomu, zdá sa, žiarivo strážili svoje idey, preto azda všetok materiál po predvedeniach zničili.

Zmysel veľmi jednoduchej notácie „operných partitúr“ môžeme ľahko zistíť. Na začiatku 17. storočia bola opera ešte veľmi mladým žánrom a ten sa rýchlo stal módnym predovšetkým na dvoroch zanietených pre umenie, pričom na rôznych miestach sa vyvinuli celkom

špecifické spôsoby interpretácie. Všade sa stavali operné domy, každý lepší kniežací dvor si zriadil operu, v Benátkach sa zakladali prvé čisto kommerčné operné podniky. V každom z týchto domov chceli hrať tie isté úspešné diela, ale za veľmi rozličných podmienok. Optimálne orchestrálné technické možnosti boli k dispozícii napríklad na cisárskom dvore vo Viedni, kým niektoré benátske operné podniky museli veľmi šetriť. Ak skladateľ mal záujem uviesť svoje diela na viacerých miestach, musel ich napísť tak, aby ich miestny kapelník mohol prispôsobiť lokálnym pomerom; preto bolo dôležité ponechať im čo najväčšiu otvorenosť. Jedno a to isté dielo teda mohlo byť na jednom dvore realizované s bohatým orchestrom v nádhernom zvukovom šate, na inom mieste sa muselo uspokojiť s najnevyhnutnejšími sprievodnými hlasmi. Podstatné bolo to, že táto otvorenosť sa mohla týkať len zvukového šatu, nepripúšťala rozhodujúci zásah do kompozície; mohlo ísť takpovediac výlučne o rôzne bohatu vypracované basso continuo. Dielo je preto kompletné aj v najjednoduchšej realizácii: mohlo teda zaznieť v minimálnej verzii s jedným čembalom a štyrmi sláčikovými nástrojmi, ale mohlo sa prispôsobiť všetkým požiadavkám a danostiam; to bola jedna z úloh kapelníka.

Veľkú slobodu výkonného hudobníka priamo tvorivo zasiahnuť do skladateľovo diela približuje táto úvaha: skladateľ ako tvorivý umelec neboli v 16. a 17. storočí ani zdaleka taký glorifikovaný ako počnúc 19. storočím. Vidíme to vo všetkých umeniach; neraz ani najväčší maliari nesignovali svoje diela, sami ich často len načrtávali a realizáciu obrazov prenechávali svojim dielenským učňom. Veľmi podobnú situáciu nachádzame aj v hudbe.

Prácu skladateľa, akým bol Monteverdi, ktorý mal z času na čas mnohých žiakov, musíme azda vidieť tak, že celkovú koncepciu diela dohovoril s libretistom, a frázy, ktoré považoval za dôležité, vypísal sám, kým zvyšok iba načrtol a dokončenie prenechal, povedzme, svojmu najslávnejšiemu žiakovi Francescovi Cavallimu. (Môže to byť jedna z príčin, prečo sa v Monteverdiho neskôr operách vždy znova stretávame s Cavalliho rukopisom, čo viedlo k nejednej pochybnosti o Monteverdiho autorstve.) Pre mňa ako hudobníka ani nie je až také podstatné, či všetkých stodvadsať taktov záverečného dueta *Poppéy* pochádza od samého Monteverdiho, alebo či iba načrtol ideu passacaglie a Cavalli sa ujal konečného vypracovania. Toto záverečné dueto nestratí nič zo svojej krásy, aj keby bolo sčasti dielenským výrobkom. Na takejto dielenskej situácii spoznávame, že mnohé detaily realizácie diela neboli pre skladateľa dôležité. Opäťovný záver teda znie: na realizáciu týchto diel je nevyhnutne potrebný upravujúci, spolutvoriaci interpret.

Ďalším nemenej dôležitým faktom, vysvetlujúcim „nekompletnosť“ notového záznamu, je spoločenská situácia umelcov tej doby. Autorské právo neexistovalo – skladatelia museli byť pripravení na to, že dôležité a pekné myšlienky im niekto iný ukradne a uverejní. Možno sa pokúšali brániť proti takýmto pirátskym tlačiam tým, že svoje idey až tak presne nezapísali. V prospech tohto vysvetlenia hovorí aj okolnosť, že opera *Orfeus*, ktorá sa zachovala v *tlači* autorizovanej skladateľom, je zapísaná podrobne. Monteverdiho neskôr opery však tlačou nevyšli.

Libretista opery *Odisseov návrat* sa už niekoľko rokov po premiére vyjadril v tom zmysle, že toto dielo už nemožno uviesť, pretože zomrel majster, ktorý vraj jediný presne vedel, ako ho treba realizovať. A urobiť nový aranžmán by vraj bolo príliš nákladné a náročné. Prečo by mal existovať takýto problém, keby oba riadky partitúry (spevň hlas a bas) naozaj boli kompletnej operou? Podľa mňa problém náročnosti spočíval v tom, že skladateľ bol v tomto prípade identicky s interpretom. Mohol *ad hoc* autoritatívne určiť inštrumentáciu a spôsob predvedenia. Priebeh operného predstavenia v tých časoch si azda môžeme predstaviť podobne, ako keď sa dnes uvádza poloimprovizovaný muzikál. Vytvorí sa iba skica, skladateľ si poznačí akordy a sem-tam melodickú frázu, protihlas alebo podobne. Zapíše sa to v celkom stručnej podobe a rozdá hudobníkom. S takými údajmi by inteligentní a tvoriví hudobníci mohli veľmi dobre uviesť aj operu – no také poznámky sa, prirodzene, tiež neuchovávajú v nijakej

knižnici, ba čo viac, po predvedení sa zahodia, keďže sú určené a použiteľné len pre toto jedno predstavenie. Je preto pravdepodobné, že predvedenie, ktoré má značný tvorivý podiel na samotnom diele, zmizlo spolu s interpretmi. V Benátkach počas každoročného karnevalu uviedli veľký počet opier – Cavalli za tridsať rokov napísal štyridsať päť opier –, z nich však neexistuje nijaký notový materiál. Všetko, čo máme, sú tieto kostrové partitúry, tie však obsahujú mnoho poznámok.

Ak poznáme tieto premisy, vynára sa pred nami otázka realizácie konkrétneho diela. Podľa mňa treba pri tom vylúčiť hudobnú alebo kultúrnu „aktualizáciu“ – tá by prakticky znamenala vytvorenie *nového* diela, inšpirovaného Monteverdim. No Monteverdiho opery sú ako umělecké diela autonómne a niet na nich čo upravovať alebo prispôsobovať. Dielo samo ukazuje realizáciu: vodičom každého predvedenia musí byť Monteverdiho hudobnodramatický talent (porovnatelný jedine s Mozartom), transformácia jeho chápania textu do znejúceho pohybu a gesta v súlade s jeho písomnými vyjadreniami.

BACH A HUDOBNÍCI JEHO DOBY

Johann Sebastian Bach dovedol barokový princíp „zvukovej reči“ k najvyššej dokonalosti. Tradičná výchova v široko rozvetvenej hudobníckej rodine, ako aj osobné dispozície a sklony urobili z neho skladateľa, ktorý pri všetkej originálnosti svojich ideí bol v prvom rade dovršovateľom toho, čo existovalo – menej tvorcom poukazujúcim do budúcnosti. Pritom bol vo všetkých troch funkciách, ktoré počas svojho života zastával, rovnako úspešný i spôsobilý: ako organista v Arnstadtte, Mühlhausene a Weimare, ako dvorný hudobník, dvorný koncertný majster, dvorný kapelník vo Weimare a Köthene a ako kantor a hudobný riaditeľ v Lipsku. Keby ho životné okolnosti boli priviedli na veľký katolícky dvor alebo do nezávislej občianskej pozície (takýto vývoj by bol určite uvítal), celkom iste by sa bol stal najväčším operným skladateľom svojej doby. Jeho schopnosti a záujmy obsiahli všetky mysliteľné oblasti hudobnej tvorby.

Centrálny bod výstavby všetkých jeho diel tvorila rétorika. Ibaže toto počnúc Monteverdim podstatné formové lešenie barokovej hudby znamenalo pre Bacha oveľa viac ako viac-menej nevedome používanú samozrejmosť dobového štýlu. Bach staval svoje diela – a to je autentické – z rétoriky vedome, „hudba ako zvuková reč“ bola pre neho jedinou formou hudby. (Bachov priateľ, rétor Birnbaum sa o ňom vyjadruje takto: „.... Časti a cnosti, ktoré má vypracovanie hudobného diela spoločné s rétorikou, pozná tak dokonale, že keď svoje fundované rozhovory usmerní na podobnosť a zhodu oboch, nielenže načuvame s uspokojujúcim potešením, ale aj obdivujeme ich zručné uplatňovanie v jeho prácach.“) Jeho priatelia, prevažne univerzitní profesori, medzi nimi najmä germanisti a rétori, ako aj ich výroky o ňom poukazujú na to, že sa touto matériou po celý svoj život intenzívne zaoberal. V oblasti formy, harmónie, výrazu, v melodike bezo zvyšku vyčeral všetky možnosti dovtedy objavenej hudby a vďaka tejto nesmiernej hojnosti sa stal základom všetkého nového, čo nasledovalo po ňom.

Kedže Bachove diela boli emocionálne i racionálne prepracované až do posledného detailu, musel ako jediný skladateľ doby rušíť hranice medzi „dielom“ a „predvedením“, ktoré tak podstatne určovali barokovú hudbu. Interpretom predpísal všetky vtedy mysliteľné detaile realizácie svojich diel, najmä artikuláciu a ozdoby. Musel to robiť, lebo v jeho premyslenom názore na dielo nebolo miesta pre interpretačnú slobodu, pretože podľa jeho pohľadu na dielo mali ozdoby zmysel iba vtedy, keď posilnili výpovedť, keď boli nevyhnutné, a len v tejto jedinej podobe nevyhnutné.

Prirodzene, prelomil tým starý princíp autonómne tvorivého interpreta; no práve jeho komplexné diela mohli byť i tými najnepatrnejšími nedorozumeniami interpretov až tak znetvorené, že dôveroval len svojmu vlastnému výkladu. Bachom predpísané ozdoby poukazujú na opodstatnenú nedôveru k interpretovi. Tu sa prejavuje po prvý raz aj nové, veľmi autoritatívne zmýšľanie skladateľa; tým, že interpretovi vezme to jemu najväčšejšie – ozdobovanie – s konečnou platnosťou ruší hranice medzi dielom a jeho realizáciou, dovtedy také dôležité. Na tomto poli budú skladatelia budúcich generácií jeho nasledovníkmi: výkonný hudobník už nemá podiel na diele.

S touto novou úlohou sa hudobníci nemohli zmieriť. Zachoval sa verejný spor kapelníka a hudobného spisovateľa Johanna Adolpha Scheibeho, zastupujúceho stranu hudobníkov zbavených svojprávnosti, s Bachovým priateľom, lipským profesorom rétoriky Johannom

Abrahamom Birnbaumom, zastupujúcim skladateľa, ktorý jasne poukazuje na dôvody pre a proti. Scheibe kritizuje Bachov spôsob komponovania (Hamburg, 14. mája 1737): „Pán Bach je koniec-koncov v Lipsku najvýznamnejším muzikantom ... Žasneme nad jeho zručnosťou [v hre na organe] a sotva môžeme pochopiť, ako je možné, že svoje prsty a nohy vie tak neobyčajne vrtko prekrížiť, natiahnuť a tým uskutočniť obrovské skoky bez jediného falosného tónu alebo bez toho, aby pri takých prudkých pohybach znetvoril svoje telo. Tento veľký človek by bol obdivovaný celým národom, keby mal viac príjemných vlastností a keby prehnal okázalosťou a zmätenosťou nepozbavoval svoje diela prirodzenosti a ich krásu by nezatemňoval priveľkou preumelkovanosťou. Keďže všetko posudzuje na základe vlastných prstov, jeho skladby sú nanajvýš ľahko hrateľné; pretože od spevákov a od inštrumentalistov požaduje, aby svojimi hlasmi a nástrojmi robili to, čo on vie zahrať na klávesoch. To je však nemožné. Všetky maniere, všetky malé ozdoby a všetko, čo nazývame metódou hry, dá vytlačiť osobitnými notami; to nielenže ubera jeho skladbám krásu a harmóniu, ale aj spev sa stáva celkom nezrozumiteľným.“

Neskôr, keď verejný spor už bol v plnom prúde, no Scheibe sa ešte nepriznal k autorstvu anti-bachovského spisu, zaútočil na Bacha ešte aj na jeho najväčšom poli: prapôvodom Bachových „chýb“ je podľa neho to, že „tentu veľký muž sa neveľmi rozhliadol po vedách“, „čo sa od vzdelaného skladateľa vlastne požaduje“. Vraj sa primálo „staral o pravidlá... rétoriky a poetiky, ktoré sú predsa v hudbe také dôležité...“. Scheibe mu popiera práve jeho vedomosti z rétoriky, pre ktoré bol Bach svetoznámy, pričom, prirodzené, nie náhodou bol jeho obhajca Birnbaum rétorom. Ten v januári 1738 odpovedá pod titulom „Nestranné poznámky k pochybnému miestu v [časopise]... Critischer Musicus“ („Unparteyische Anmerkungen über eine bedenckliche Stelle in dem ... Critischen Musicus“) a túto obšírnu a fundovanú odpoveď venuje Bachovi! Je pravdepodobné, že v priateľovom spise našli odozvu Bachove vlastné myšlienky. Ešte sa len narodí ten, čo bude mať štastie zapáčiť sa všetkým... Netreba vela rozmyšľať, ak chceme nájsť pre to viac ako len jeden dôvod. Raz chýba dôkladná znalosť chválených alebo hanených vecí. Inokedy sa posudzujú veci, ktorým posudzovateľ nerozumie. Raz oslepuje priveľká zaujatosť afektmi. Takýto úsudok vždy znásilňuje pravdu. Raz predpisuje rozumu zákony svojhlavý, no pritom pokazený vkus. Pochvalu si zaslúži len to, čo sa s ním zhoduje. Inokedy zvábi všeobecne priyatý názor. Hovorí sa viac podľa predpojatých názorov iných ako z vlastného presvedčenia.“ Birnbaum reaguje na Scheibevo (anonimné) útok, lebo ho „láska k pravde a osobitne veľká úcta k naozaj veľkému majstrovi hudby... zavádzajú na záchrancu jeho cti... Autor tejto pasáže na jednej strane chváli pána dvorného kapelníka, na druhej ho o to viac haní. Po dôkladnom skúmaní považujem jemu priznanú pochvalu za nedokonalú, jemu pripisované chyby však za neopodstatnené.“ Birnbaum vynikajúcim jazykom odsudzuje rafinovaný tón, ktorým Scheibe Bacha ponižuje tým, že ho nazýva „muzikantom“, nie „virtuózom“ alebo „veľkým skladateľom“, ako sa vraj nazývajú výnimoční umelci. „Pán dvorný skladateľ je veľkým skladateľom, majstrom hudby, virtuózom na organe a na klavíri, ktorý nemá obdobu, ale v nijakom prípade nie je muzikantom.“ Birnbaum je podráždený, že „taký dôkladný znalec pravej hudobnej dokonalosti“, akým je Scheibe, chváli práve Bachovu techniku. Prečo nevyhvaľuje obdivuhodné množstvo zriedkavých a dobre vypracovaných nápadov; prechod jedinej časti cez všetky tóniny.“ Ďalej sa Bachov vzdelaný obhajca zameriava na priame útky. Najprv na útok „nedostatku príjemnosti“; je to *plaidoyer* za kontrast v harmónii a proti páčivej uhladenosti: „.... Na odmiernenie tohto obvinenia by takmer postačila pozoruhodná pasáž v anglickom *Spectateur*. Hovorí sa tu, že hudba nie je predurčená iba na to, aby sa páčila len nežným ušiam, ale aj všetkým tým, ktoré drsný tón rozoznajú od príjemného, teda tým, ktoré vedia dobre použiť a šikovne rozvíiest disonancie. Pravá príjemnosť hudby spočíva v spojení a striedaní konsonancií a disonancií bez porušenia harmónie. Povaha hudby si ju vyžaduje. Rôzne, najmä smutné väčne nemožno bez tohto

striedania prirodzene vyjadriť.“ Aj výčitku okázaľosti a zmätenosti brilantne odmieta: „Čo je to okázaľosť v hudbe? Treba to chápať tak ako v rétorike, kde nazývame okázaľom ten spôsob písania, v ktorom sa pri bezvýznamných príležitostach premárnia najnádhernejšie ozdoby, čím sa ešte viac odhalí ich opovrhnutiahodnosť... o pánovi dvornom skladateľovi niečo podobné čo len pomyslieť, tým menej povedať, by bolo najhrubšou urážkou. Tento skladateľ práve nepremára svoje nádherné ozdoby v uspávankách a pijanských piesňach alebo v iných pochabých galantrých skladbičkách. V jeho chrámových skladbách, ouvertúrach, concertoch a iných hudobných dielach nájdeme ozdoby vždy primerané sadzbe, ktorú chce vypracovať... Čo znamená zmätenosť v hudbe? Ak chceme uhádnuť, kam mieri autorov názor, musíme si nesporne vziať na pomoc význam toho, čo označíme ako zmätené. Pokiaľ viem, nazývame zmäteným to, v čom niet poriadku a čoho jednotlivé časti sú tak čudesne poprehané a navzájom zamotané, až nevedno, kam čo patrí... Tam, kde sa pravidlá kompozície prísne zachovávajú, tam musí byť nepochybne poriadok. Nechcem veriť, že autor považuje pána dvorného skladateľa za niekoho, čo tieto pravidlá porušuje. Mimochodom, je isté, že hľasy v skladbách tohto veľkého majstra hudby sú čudesne spletité: no všetko bez najmenšieho zmätku. Postupujú spoločne, i proti sebe; oboje podľa potreby. Navzájom sa opúšťajú a opäť stretávajú v správnej chvíli. Každý hlas spoznávame podľa toho, čo ho od druhého odlišuje, aj keď sa navzájom častejšie napodobňujú. Jeden druhému uniká a nasledujú sa, pričom v ich snahe navzájom sa predbiehať nebadáme nijakú neregulárnosť. Všetko prebieha tak, ako prebiehať má; preto nie je nič krajšie ako táto harmónia.“ Z tohto Birnbaumovho citátu sa dozvedáme pravdepodobne Bachov vlastný názor na zmysel polyfónie, na charakterizovanie jednotlivých hlasov aj ich vzájomných vzťahov.

Podme k pojmom príroda a umenie. „Cielom chvályhodných snáh pána dvorného skladateľa je predstaviť svetu pomocou umenia prirodzenosť z toho najnádhernejšieho pohľadu. No práve to nechce autor pripustiť. Vyslovene hovorí, že pán dvorný skladateľ zatemňuje krásu svojich skladieb priveľkou vymelkovanosťou. Táto veta je v rozpore s povahou pravého umenia, o ktorom tu hovoríme. Hlavnou úlohou pravého umenia je prírodu napodobiť a tam, kde to je potrebné, jej aj pomôcť. Ak umenie napodobňuje prírodu, musia umelecké diela bezpochyby vždy vyžarovať prirodzenosť. Je preto nemožné, že by umenie mohlo odňať prirodzenosť tomu, čím napodobňuje prírodu, teda ani hudbe. Ak umenie pomáha prírode, potom jeho jediným zámerom je zachovať ju, ba vylepšiť, nie však zničiť ju. Príroda dodáva veľa vecí vo veľmi nedokonalom tvare, ktoré po stvárnení umením dostanú prekrásny vzhľad. Umenie teda dodáva prírode chýbajúcu krásu a zmnožuje tú existujúcu. Čím väčšie je umenie, to znamená, čím usilovnejšie a starostlivejšie pracuje na vylepšovaní prírody, tým dokonalejšie žiare takto získaná krása. V dôsledku toho je zasa nemožné, aby najväčšie umenie mohlo zatemniť krásu [napodobňovanej] veci. Bolo by teda možné, aby pán dvorný skladateľ napriek veľkému umeniu, ktorým vypracúva svoje skladby, ich pozbavil prirodzenosti a zatemnil ich krásu?“ Barokové pojmy prírody a umenia sú tu veľmi zreteľne formulované: beztvára príroda je priam surovinou pre krásu, ktorú získava až po umeleckom stvárnení. Záhrada je teda oveľa krajšia ako divoká príroda, geometricky tvarovaný živý plot krajší ako prirodzený strom.

Aj kritiku náročnosti Bachových skladieb, ktoré vraj iba on sám vie zahráť, Birnbaum odmieta. Bach „nekoná nesprávne, keď sa pri ich kompozícii riadi podľa vlastných prstov. Jeho úsudok môže byť len takýto: to, k čomu som ja mohol dospiť usilovnosťou a cvičením, môže dosiahnuť ktokoľvek, kto má na to čo len trošku vrodenú povahu a zručnosť. A práve z tohto dôvodu odpadá aj predstieraná nemožnosť. Všetko je možné, ak len chceme a ak máme snahu neúnavnou usilovnosťou premeniť prirodzené schopnosti na šikovné zručnosti.“

A pokiaľ ide o tvrdo odmietané vypísanie ozdôb, Birnbaum ich považuje za „nevyhnutnú múdrost skladateľa. Je isté, že to, čo nazývame metódou [ozdobovaním] spevu a hrania, je

takmer všeobecne uznávané a považované za príjemné. Nepopierateľné je aj to, že ak sa táto metóda použije na správnom mieste, poteší ucho, oproti tomu ho nesmierne uráža a kazí hlavnú melódiu, ak ju interpret použije na nesprávnom mieste. Skúsenosť nás ďalej učí, že jej aplikácia sa zväčša prenecháva svojvôli spevákov a inštrumentalistov. Keby všetci boli správne poučení o krásach tejto metódy, vedeli by ju vždy použiť na tom mieste, kde sa stáva ozdobou hlavnej melódie, ktorej dodáva osobitnú presvedčivosť. Potom by bolo zbytočné, aby im skladateľ všetko, čo už vedia, ešte raz predpísal v notách. Kedže však len nemnohí o tom majú dostatok vedomostí a napriek tomu nevhodným používaním svojej metódy kazia hlavnú melódiu, ba vkladajú aj pasáže, ktoré tí, čo o podstate veci nič nevedia, ľahko môžu pripísaať skladateľovi ako jeho chyby, potom je každý skladateľ, teda aj pán dvorný skladateľ, oprávnený predpísaním správnej a jeho zámerom zodpovedajúcej metódy usmerniť tých, čo sú na omyle, na správnu cestu a zároveň sa postarať o zachovanie vlastnej cti.“ Tu sa bezohľadne odhaluje zjavná neschopnosť hudobníkov improvizovať ozdobu, zodpovedajúce obsahu a hodnote Bachovej hudby. Len sám skladateľ môže uspokojiť nároky, ktoré kladię jeho dielo.

Ak pokusne pozbavíme niektoré Bachovo inštrumentálne dielo vypísaných ozdôb (napríklad Adagio z niektornej sólovej sonáty pre husle alebo flautový hlas z „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ z Matúšových pašii) a pokúsime sa sami nejaké vymyslieť, zistíme, akú veľkú pravdu mal Birnbaum. Tieto skladby, tieto hlyasy *musia* byť ozdobované, ale nikto z nás, hudobníkov od čias Bacha až podnes, nemá silu Bachovej fantázie; všetky pokusy bezradne stroškotajú vzhľadom na celkom prirodzené a jedine správne ozdoby Bachove. Bach mal pravdu – aj keď to hudobníci jeho doby nechceli uznáť.

INTERPRETAČNÉ TRADÍCIE

Pri predvedení staršej hudby je tradícia rovnako formotvorným faktorom ako zápis diela samotného. Každá hudobná skladba opakovaným predvedením v priebehu desaťročí a sto-ročí zažije formovanie, ktoré časom dostáva takmer charakter definitívnosti. Všetky interpre-tácie sa kopírovaním zároveň na seba priam navršujú, nahromadia sa do jednej „platnej“ podoby, a tú pri ďalšom predvedení už nemožno obísť. Možnosti interpretovať hlavné diela hudobnej literatúry tak alebo onak, bez toho, aby to vzbudilo pohoršenie, sú – pokiaľ ide o elementárne prostriedky stvárvania ako tempo, dynamika – veľmi obmedzené a stávajú sa čoraz obmedzenejšími. Odklony od takejto tradičnej interpretácie, napríklad Beethovenovej symfónie alebo aj Bachových paší, vníma poslucháč ako šok; tradícii chápe ako akýsi druh čírenia, vykryštalizovania definitívnosti tým, že sa dlhodobo osvedčuje.

Treba však zreteľne rozlišovať medzi dielami predvádzanými v neprerušenom slede od ich vzniku po dnešok a dielami, ktoré sa na dlhší alebo kratší čas vytratili z programov. Napríklad Beethovenove kompozície sa od prvého predvedenia neprestajne uvádzali – interpretačná tradícia siaha teda priamo k skladateľovi. V takých prípadoch je azda správna vziať mienka, že tradičná interpretácia, ktorá sa sformovala z mnohých predvedení, má celkom iste vysokú mieru autentickosti.

Mendelssohnove predvedenia Bachových oratórií však po mnohých desaťročiach mlčania znamenali celkom nový začiatok. Štýl jeho doby, romantizmus, bol vtedy veľmi živý a plný súl a nik sa necítil zaviazaný predviesť Bachove diela v zmysle skladateľa. Skôr sa uplatňovala snaha „očistiť“ barokové kompozície, ktoré každý považoval za zastarané, a reprodukovať ich v modernom romantickom štýle. Za účelom dosiahnuť obvyklý módny symfonický zvuk sa dokonca menila inštrumentácia. Naša dnešná bachovská interpretácia sa zakladá na týchto predvedeniach v prvej polovici 19. storočia, s ktorými ju spája neprerušený reťazec predvedení. Je azda jasné, že *táto* tradícia má dnes oveľa menšiu hodnotu ako taká, čo siaha priamo k skladateľovi. Napriek tomu niet pochybnosť o tom, že vo viac ako storočnom snažení o Bachovo dielo, od Mendelssohna po Furtwänglera, sa našli kritériá a základné pravdy, ktoré existujú prinajmenšom ako skúsenosť viacerých generácií poslucháčov.

Ani v jednej dobe nebola otázka zodpovednosti za umelecký odkaz minulosti až tak v popredí ako dnes. Už nik nechce interpretácie minulých desaťročí, staré úpravy (Bach-Busoni, Bach-Reger, Stokowski a mnohé ďalšie), pretože nepovažujeme za potrebný dvojnásobný výklad – výklad upravovateľa i interpretujúceho hudobníka. Dnes ako prameň akceptujeme iba dielo samo a chceme ho stváriť s vlastnou zodpovednosťou. Práve Bachove majstrovské diela sa teda musíme dnes opäť pokúsiť počívať a hrať tak, akoby ešte nikdy neboli interpretované, akoby ešte nikdy neboli sformované alebo znetvorené. Treba sa pokúsiť o interpretáciu, ktorá ignoruje celú romantickú interpretačnú tradíciu. Všetky otázky treba položiť nanovo, pričom nemožno tolerovať nijakú inú realitu, iba Bachovu partitúru ako nadčasové umelecké dielo zafixované dobovo záväznným spôsobom vyjadrovania. Toto ignorovanie interpretačnej tradície, prirodzene, nesmie viest k umelej opozícii, k snahe robiť všetko ináč ako je obvyklé. K novému výsledku možno ľahko dospiť aj v súlade s tradíciou. Predovšetkým treba k veľkým majstrovským dielam pristupovať čo najbezprostrednejšie, teda odsunúť bujný nános tradičných skúseností a výkladov a začať opäť od začiatku.

CONCERTO

Barokový pojem concerta sa často zamieňa s pojmom sólového koncertu 19. storočia, hoci okrem názvu majú sotva niečo spoločné. Pôvodne, na začiatku 17. storočia, znamenalo concerto to isté ako sinfonia alebo concentus, teda jednoducho harmonický súzvuk alebo inštrumentálny súbor, ktorý hudbu hrá. Pojem pochádza od *conserere* = spájať, no už počnúc Praetoriom označovali ako jeho pôvod aj *concertare* = súperiť, pretekať, zápasíť, sútažiť. Táto druhá dedukcia – aj keď je etymologicky nesprávna – nepochybne lepšie charakterizovala formu neskorobarokového concerta, ba dokonca ju viac ovplyvnila ako prvá, načrtávajúca iba harmonickú štruktúru. Barokové concerto nie je sólová skladba s dominujúcim sólistom a spre-vádzajúcim orchestrom, i keď sa tak chápe. Podstatou concerta je dialóg, zápas rôznych zvukových skupín. Concerto teda môže znamenať komornú skladbu pre tri nástroje, aj orchestrálne dielo pre päťdesiatich hudobníkov; no musí byť postavené na striedení hudobnej výpovede spôsobom dišputy, pre túto formu typickom. Formovú kostru tvoria tutti pasáže (musia existovať dokonca v concertoch s triovým obsadením), v ktorých všetci účinkujúci, aj prípadní sólisti, spoločne vyjadrujú to isté. „Koncertovanie“ (*concertare*) sa môže odohrať medzi viacerými sólistami či medzi sólistami a ripienistami (*ripieno* = celé obsadenie, lepšie pomenovanie pre orchestra), alebo aj vnútri orchestra.

Najdôležitejšími technickými prostriedkami, ktorými sa realizoval a má realizovať tento spôsob reči a protireči, sú artikulácia – čiže zreteľná výslovnosť hudobnej reči – a dynamika. O artikulácii v zmysle hudobnej rétoriky sa v 18. storočí napísalo veľmi veľa – aj dnes možno teda celkom ľahko zistiť, čo skladateľ určitým hudobným motívom zamýšľal a ako ho treba stváriť.

Menej známa je úloha dynamiky. Keďže skladatelia obdobia baroka nevulisovali do svojich diel prakticky nijaké dynamické znamienka a niektoré z najdôležitejších dobových nástrojov (organ, čembalo) mohli hlasitosť meniť len stupňovito, a keďže sa tiež zdalo, že na takúto dynamiku poukazujú aj niektoré formové črty hudby, dlho sa predpokladalo, že dynamiku používali vždy stupňovito, „terasovito“, náhle a bez prechodov. I keď aj táto teória v sebe skrýva jadierko pravdy, predsa – ak sa používa dôsledne – marí hudobné súvislosti a zne-možňuje „rozprávajúce“ muzicirovanie. V dobových prameňoch sa vždy znova a znova opisujú výrazné dynamické odtiene na najmenšej ploche, ba aj na jednotlivých tónoch, ktorých úlohou je prispieť k zrozumiteľnosti hudobného prejavu.

Vo forme concerta sú veľké dynamické rozdiely medzi sólom a tuttim, pričom v zásade má byť tutti – forte a sólo – piano. Nad orchestrom dominujúci a triumfujúci sólista je tomuto štýlu úplne cudzí. Toto poňatie, dnešnému názoru protikladné, sa prejavuje aj v nástrojoch. V období baroka stavali každý druh nástroja v rôznych veľkostiah – väčšie, silnejšie nástroje pre ripienistov, menšie, jemnejšie a ušľachtilejšie znejúce pre sólovú hru. A zodpovedalo aj dobovým úmyslom, ak v niektorých sólových koncertoch na niektorých miestach sólistu prehlušili ripienisti, pričom jeho, na tých miestach nepodstatné, pasáže boli v dôsledku toho takmer nepočutelné. V tejto súvislosti treba pripomenúť, že hudobná interpretácia, ktorá všetky detaily partitúry realizuje do počuteľnej podoby, je v mnohých prípadoch veľmi po-chybňá. Na to, aby mal tón zmysel, nemusí byť za každú cenu v rámci celku počuteľný. Jeho

Hudobný dialóg

zvuk môže prispieť nuansou, ktorá nie je konkrétna počuteľná, no ktorej absencia by bola stratou; pravda, i za úplným prehlušením speváka alebo inštrumentalistu sa môže skrývať skladateľom zamýšľaný hudobný význam.

Bachove huslové koncerty nie sú virtuóznymi skladbami. Dávno existovali oveľa tažšie, spektakulárnejšie sóla pre husle, dokonca od Bacha samého. Podnetom pre jeho mimoriadne tažké sólové huslové sonáty a suity boli osobné kontakty s najlepšími nemeckými huslistami doby – Johannom Paulom von Westhof a Johannom Georgom Pisendelom, huslové koncerty boli inšpirované sólovými koncertmi Antonia Vivaldiho. Hoci sa Bach jednoznačne opieral o novú vivaldiovskú formu, zriekol sa huslistických fines svojho vzoru, zato ho však ďaleko prekonal bohatstvom hudby a výpovede. Bachom plánované obsadenie orchestra bolo rovnako malé ako v *Brandenburgských koncertoch*. Spôsob interpretácie, zodpovedajúci huslovým koncertom 19. storočia – dominancia sólistu nad orchestrom –, je v týchto koncertoch nesprávna; sólista tu nemá byť brilantným virtuózom, jeho úloha zodpovedá funkcií predspeváka v zbere. Tak vzniká dynamika, ktorá prispieva k zrozumiteľnosti dialógovej formy i striedenia sóla a tutti. Ako sme už povedali: sóla – piano, tutti pasáže – forte. Tieto koncerty ideálne napĺňajú myšlienku dialogického koncertovania, príležitostne dokonca vo forme hašterívych rozhovorov.

Pomalé časti, pravda, sú v barokových sólových koncertoch veľmi často koncipované ako inštrumentálne piesne, či dokonca ako árie. Tu sa orchester naozaj stáva sprevádzajúcim nástrojom a dialóg sa odohráva imaginárne, medzi sólistom a osloveným poslucháčom. Sprievod je zväčša veľmi jednoduchý, v Bachových koncertoch dokonca postavený na ostinatnom base. Kedže nemenný ostinatný motív potrebuje stály rytmus, oproti čomu sa huslové sólo, zdanlivo bez súvislosti, voľne vznáša v priestore, je tu sólista vyzývaný na barokové rubato: „pôsobivo uplatniť predĺžovanie a anticipáciu.“ V starých učebniciach, o. i. u Leopolda Mozarta, je to presne opísané: „Mnohí, čo nemajú predstavu o vkuse, nikdy nechcú pri sprievode koncertujúceho hlasu zachovať rovnosť taktov, ale vždy sa snažia povoliť hlavnému hlasu... No pri sprevádzaní skutočného virtuóza, ktorý je tohto titulu hodný, netreba sa jeho veľmi šikovne uplatňovaným predĺžovaním a anticipáciou dať zviest na spomalenie ani na zrýchlenie, ale treba hrať neustále v rovnakom pohybe. Ináč by bolo to, čo concertista chcel postaviť, sprievodom zase zbúrané. Šikovný sprevádzac teda musí odhadnúť sólistu. Nemusí povoliť dobrému sólistovi, pretože by mu pokazil jeho tempo rubato. A čo je ukradnuté tempo, to možno skôr ukázať ako opísal. ... a nič nie je v takte, pretože hrá recitativne.“ Je to veľmi obrazný opis ideálneho spôsobu sprevádzania rytmicky voľne hrajúceho (alebo spievajúceho) sólistu. Dnešní hudobníci sa vždy čudujú, keď zistia, že citlivé prispôsobenie sa sólistovi, čo dnes zväčša považujeme za dokonalý sprievod, platilo v 18. storočí presne naopak! Takýmto spôsobom sprievodu sa prenáša rubato sólistu na celý zvukový aparát a zároveň sa tým ruší. Takéto kolísavé tempá svedčia o zlom sprievode; sólista len na pozadí pevného tempa môže rozvinúť subtilné umenie svojho „priskoro“ a „prineskoro“, vznášajúceho sa „približne“ alebo „neviem ako“, ako sa vtedy vravievalo. Z rytmického hľadiska je teda nesprevádzanie priam ideálnym spôsobom sprevádzania.

GAMBOVÉ SONÁTY – IDIOMATICKÝ ZVUK ALEBO AD LIBITUM

Štúdium Bachovej komornej hudby je zaujímavou príležitosťou zistiť, aká dôležitá či nepodstatná bola pre neho zvuková realizácia, prečo je dielo určené práve tomu a nie inému nástroju. Iba niekoľko generácií pred Bachom bola totiž zvuková realizácia hudobného diela celkom vecou výkonných hudobníkov, ba aj v jeho dobe bolo ešte veľa diel, v ktorých sa napríklad flautové sólo mohlo zahrať rovnako na hoboji alebo na husliach. Pokiaľ skladatelia vedome nepoužili osobitné technické možnosti alebo špeciálne zvukové vlastnosti rôznych nástrojov, bolo toto obsadenie ad libitum aj celkom legítimne.

Bachova hudba je práve z tohto hľadiska zvlášť ťažko pochopiteľná, lebo Bach sa nikdy neriadil presnými a ľahko prehľadnými, raz navždy použiteľnými princípmi, ale v každom novom prípade nachádzal nové riešenia, ktoré sa od predchádzajúcich veľmi odlišujú. Napísal veľa diel, ktorých hudobná substancia ani z technického, ani zvukového hľadiska nepožaduje určitý konkrétny nástroj; v mnohých ďalších kompozíciah sotva zohľadnil techniku hry na nástrojoch, no ich zvukové vlastnosti sú podstatné; a nakoniec napísal i rad kompozícii, kde naplno využil zvukové a technické možnosti nástroja. Vysvetlenie podávajú práve Bachove úpravy diel iných skladateľov alebo aj vlastných kompozícii pre iné nástroje. Okrem kompozícii pre nástroje s obmedzenými počtom použiteľných tónov alebo s vopred určeným hudobným vokabulárom ako napríklad trúbka a roh existuje aj veľký počet kompozícii pre klávesové, sláčikové a drevené dychové nástroje, v ktorých je zvukový a technický idiom tak jednoznačne stanovený, že sólový nástroj vôbec nemôže byť nahradený iným nástrojom. Napríklad *Brandenburgský koncert č. 5* je pravým čembalovým koncertom. Podobná úprava, akú Bach často použil v huslových alebo čembalových koncertoch, by bola v tomto diele nemysliteľná. Rovnako sú aj niektoré časti sólových sonát a suít pre husle a violoncelo napísané jednoznačne v jazyku týchto nástrojov. Patrí sem aj väčšina sól dychových a sláčikových nástrojov v oratóriách a kantátoch.

Zdá sa, že Bach najčastejšie použil čisto zvukovú stránku inštrumentácie – zrejme ju považoval za veľmi dôležitú. Napríklad v *Brandenburgskom koncerte č. 1* bez akejkoľvek technickej nevyhnutnosti, ba aj bez osobitného využitia špecifických možností použil piccolo-husle, či v *Triovej sonáte G dur BWV 1038* preladené husle – v oboch prípadoch mu jednoznačne išlo len o osobitný zvukový efekt nimi dosiahnutý.

Podobným spôsobom používa violu da gamba. Práve Bachova doba začala tento nástroj vytlačať z pozície najvznešenejšieho a najväzejšieho sólového nástroja, no on napriek tomu ešte stále, najmä vo Francúzsku, bol v móde. Veľkí francúzski gambové virtuózi a skladatelia Marin Marais a Antoine Forqueray práve napísali svoje najvýznamnejšie diela, v ktorých nazaj bez zvyšku vychutnali hudobné, zvukové a technické možnosti tohto nástroja. S veľkou pravdepodobnosťou možno predpokladať, že Bach tieto diela poznal. Napriek tomu – podobne ako takmer všetci jeho nemeckí predchodcovia a súčasníci – aj nadalej používal gambu najmä z hľadiska jej zvukových možností.

Zdá sa, že nemeckí skladatelia hľadeli na gambu celkom ináč ako napríklad Angličania alebo Francúzi (Taliani ju v prospech huslí takmer celkom ignorovali a takmer nič pre ňu nenapísali), ktorí z gamby urobili najvznešenejší a najvyvinutejší nástroj popri lutne a čem-

bale. S výnimkou Augusta Kühnela a Johanna Schenka, ktorí sa opierali o francúzske vzory, písali nemeckí skladatelia ako Heinrich Schmelzer, Johann Kaspar Kerll, Dietrich Buxtehude, Georg Philipp Telemann a Georg Friedrich Händel svoje skladby pre gambu kompozične-technicky rovnako ako pre ktorýkoľvek iný melodický nástroj; išlo im teda výlučne o špecifický zvuk nástroja. „... Zvuk gamby, jemný a trošku nazálny, ako hlas diplomata“, napísal Le Blanc roku 1740. Výnimku urobil Telemann v prvom diele svojich *Parížskych kvartet*, keď ich komponoval na spôsob francúzskeho gambového virtuóza Forqueraya, pre ktorého bol tento part určený.

Bach v spôsobe zaobchádzania s gambu nadviazal na nemeckú tradíciu. Jeho početné gambové sóla v kantátoch a sólo v *Jánových pašiach* možno technicky zahrať rovnako dobre aj na iných nástrojoch; skladateľ tu požaduje gambu výlučne pre jej osobitný zvuk a pre asociácie s ním spojené. Výnimkou je gambové sólo v *Matúšových pašiach* (ária basu „Komm, süßes Kreuz“), kde je gambový hlas písaný celkom v štýle francúzskych virtuózov.

Bachove tri gambové sonáty sú teda gambovou hudbou v celkom inom zmysle ako napríklad Maraisove a Forquerayove sonáty a suity. V Bachových gambových sonátoch sú gamba a čembalo celkom rovnocennými partnermi, ktorí musia zväčša prísnu trojhlasnú sadzbu hrať tak, že gamba hrá jeden hlas a obe ruky čembalistu hrajú dva ďalšie hlasy. Táto kompozičná technika, ktorú Bach použil aj vo svojich huslových sonátoch, bola v jeho dobe celkom nezvyčajná a nová. Zvláštne na týchto sonátoch nie je ani to, že čembalo namiesto obvyklého generálneho basu hrá vykomponovaný dvojglasný part, ale to, že hlavný hlas i viedajšie hlasy sú rovnomerne rozložené do oboch nástrojov, že teda gamba často má sprevádzať čembalo.

Prvú z troch sonát napísal Bach pôvodne pre celkom iné obsadenie – ako *Trio* pre dve priečne flauty a basso continuo. Vo flautovej verzii sú oba vrchné hlasy v tej istej tónovej výške, basový hlas je – ako v každej triovej sonáte – číslovaný a interpretuje sa s improvizovanou harmonizáciou. V gambovej verzii preložil skladateľ part 2. flauty bez väčších zmien o oktávu nižšie ako gambový hlas, party 1. flauty a basu sú teraz partom čembala, bez pridaných akordov. V tejto verzii, prirodzene, sa čistá trojhlasná sadzba uplatňuje oveľa silnejšie ako v harmonizovanej flautovej verzii. To je asi aj príčina voľby nástroja – pretože toto prepracované flautové trio pri najlepšej vôli nemožno považovať za idiomatické gambové dielo. Kompozícia požaduje nežne-senzibilné nástroje s jemnou dynamikou; priečna flauta i gamba sa týmito vlastnosťami vyznačujú. Gamba sa obzvlášť dobre hodí pre oktávovú transpozíciu ako stredný hlas, lebo ju možno prispôsobiť ľahšie ako ktorýkoľvek iný nástroj. Je zaujímavé a zároveň to poukazuje na význam talianskych tempových označení, osobitne však výrazových pokynov v Bachovej dobe, že tretia časť tejto sonáty v gambovej verzii je označená ako *Andante*, vo flautovej verzii ako *Adagio e piano*.

Druhá *Sonáta D dur* je azda „najgambovejšia“ zo všetkých. Hoci sa v nej nepožaduje akordická technika, technické nároky oboch allegro-častí sú typicky gambové. Autor v druhej, tretej a štvrtnej časti miestami opúšta prísnu trojhlas v prospech sóla s continuovým sprievodom, v dôsledku čoho sa gamba dostáva sólisticky viac do popredia. Napriek tomu – pre zdôraznenie rovnosti partnerov – veľkej, čembalom sprevádzanej gambovej kadencii v poslednej časti predchádza menšia čembalová kadencia sprevádzaná gambou. V tejto sonáte je zvuk gamby zrejme natoliko súčasťou kompozície, že si ju len veľmi ľahko vieme predstaviť v interpretácii iných nástrojov. Keď ju počujeme na violončele alebo na viole, čembalo pôsobí ako cudzie teleso. Nemôžem to odôvodniť ničím iným ako tým, že Bach ju intuitívne napísal tomuto nástroju „na telo“.

Takmer koncertantný charakter má tretia *Sonáta g mol*. Je podstatne komplikovanejšie stavaná ako obe predchádzajúce sonáty. Opakovane sa vyslovovala domnenka, že vznikla z nejakého koncertu. Ja sám ju považujem skôr za pokus až do extrému pokračovať po ceste nastúpenej druhou sonátou, pričom kontrast continuo-obligato v čembalovom parte zodpo-

vedá približne kontrastu koncertantného solo-tutti (presne tak ako v pomalej časti *Brandenburgského koncertu č. 5*).

Tri sonáty sú teda postavené na seba na spôsob cyklu: prvá je čistým trojhlasom, v ktorom sú všetky tri hlasy navzájom rovnocenné; druhá už trošku viac zohľadňuje vlastný gambový idióm (akým spôsobom – to je nevysvetliteľné), trojhlasnú sadzbu iba na niekoľkých miestach nahrádza sólo sprevádzané continuom; v tretej sonáte sa ďalej rozvíja novoobjavený, miestami koncertantný spôsob písania, pričom *forma* má absolútну prednosť pred *technikou* sólového nástroja. Táto sonáta vznikla teda azda s prihliadaním na hrateľnosť, ale bez osobitného zreteľa na špeciálnu gambovú techniku.

Bach určil svoje tri gambové sonáty výslovne pre gambu a čembalo. Na týchto nástrojoch je ich interpretácia najľahšia a hudobne najvierohodnejšia, pretože potrebný balans partov je apriórne daný a práve gamba sa pri čembale dostatočne vyníma, na druhej strane sa s jeho zvukom zvlášť šťastne snúbi, vďaka čomu možno ľahko dosiahnuť potrebnú jednotu i nevhnutnú diferenciáciu zvuku. Sú to zvláštne diela práve vzhľadom na inštrumentáciu a zvukovosť, keďže gambovou hodbou sú vlastne iba z hľadiska nedefinovateľných psychoakustických vlastností. Takýto postoj k inštrumentácii bol možný vari len v Nemecku, kde sólová gamba bola skôr exotickým nástrojom. Bach s touto impresionistickou inštrumentáciou ďaleko prekračuje svoju dobu.

KANTÁTY – BACHOVO CENTRÁLNE DIELO

U Bacha nemožno rozlišovať medzi „príležitostnými“ kompozíciami, resp. dielami „na objednávku“, a dielami, ktoré mu ležali na srdci. Jeho kantáty sa zo všetkých hľadísk vyrovňajú jeho najslávnejším kompozíciam – napríklad *Matúšovým pašiám*, aby sme zostali pri duchovnom vokálnom štýle. Nikdy som ešte nemal pocit, že by Bach komponoval z rutiny, alebo že by sa vo svojich prácach opakoval. Mali sme príležitosť v priebehu mnohých rokov uviesť alebo nahrať jednu kantátu za druhou; boli sme ohromení a žasli sme – aj po viac ako sto nahraných kantátoch – ako mohol jediný človek priniesť také podmanivé bohatstvo kompozičnej originality a inšpirácie. Pre mňa ešte stále platí: každá nová kantáta, každá nová ária je pre nás dobrodružstvom, vzrušujúcim objavom; po routine, opakovani ani chýru. Nepoznám iného skladateľa, ktorý by tak ako Bach neustále prekračoval všetky hranice na bohatej stupnici od najprísnejšieho kontrapunktu po krajne expresívnu romantiku. Podľa mňa je preto nezmyslom vyhľadávať druhoradé diela druhoradých skladateľov, ba dokonca aj prvoradé diela znova a znova opakovať, pokiaľ ešte neexistujú aspoň čiastočne primerané interpretácie týchto veľkolepých kompozícii.

Zdalo sa nám teda, že je na čase stváriť Bachove kantáty ako jeho centrálné dielo v dôslednej interpretácii s čo možno najlepšími nám dostupnými prostriedkami. K tomu okrem zohľadnenia najnovších poznatkov o dobovej interpretačnej praxi patria predovšetkým správne a správne použité zvukové prostriedky. Nijaký iný skladateľ nepožaduje taký bohatý a komplikovaný inštrumentár, nijaký iný skladateľ zjavne nekládol taký veľký dôraz na najsubtlnejšiu zvukovú symboliku ako Johann Sebastian Bach. Príliš dobre sú nám známe problémy, ktoré mal neustále pri zostavovaní svojich orchestrov. Keď napriek tomu stále požaduje tie najneobvyklejšie kombinácie, môžeme usúdiť, aké dôležité boli pre neho zdanlivé bezvýznamnosti inštrumentácie. Je veľa problémov, ktoré dodnes nie sú vyriešené, dokonca nie sú známe ani všetky nástroje, ktoré Bach vo svojich kantátoch požaduje. No riešenia sa určite nájdú, niektoré z nich budú možno predbežne hypotetické a až našich nástupcov povzbudia do definitívnych výsledkov.

Naše prednesy Bachových kantát chcú byť pokusom interpretovať ich pre našu dobu zmysluplným spôsobom. Klasický symfonický orchester v akomkoľvek obsadení nemá s Bachovým farebným orchestrom naozaj nič spoločné a moderný spevokol, akýkoľvek virtuózny, nemá nič spoločné s transparentným chlapčenským alebo mládežníckym zborom Bachových kantát. Túto novú interpretáciu neponímame ako návrat k dávno minulému, ale ako pokus vyňať túto veľkú starú hudbu z jej historickej zvukovej spätosti s klasickým symfonickým zvukom a prostredkami transparentnejšieho a charakteristického starého inštrumentára dospieť k naozaj modernej interpretácii.

DYCHOVÉ NÁSTROJE V BACHOVÝCH KANTÁTACH

Ak uvažujeme o inštrumentácii a o názvoch nástrojov v Bachových kantátach, vzbudzuje našu pozornosť fakt, že popri bežných označeniaciach sláčikových nástrojov, ktoré pomerne bezstastostne prenášame do moderného názvoslovia (aj tu, pravda, sú výnimky, z ktorých sa ľahko môže vykluť pasca), sa objavuje celý rad názvov dychových nástrojov, ktorých význam ľahko zistujeme, prípadne dokonca dodnes ani nie je definitívne objasnený. Musíme vychádzať z toho, že s terminológiou sa v 18. storočí ešte nezaobchádzalo tak záväzne ako dnes pod vplyvom prísnie definovaných formulácií moderných byrokratických a právnických jazykov.

Zvykli sme si začať každú rozpravu definíciou pojmov a tej sa potom prísnie pridŕžať. V 18. storočí nebola aktuálna jazyková jednoznačnosť zvlášť dôležitou požiadavkou a prísná logika, ako aj presvedčivé analógie ešte neboli – prinajmenšom v partitúrach – kritériom. Niekoľko príkladov: dnes sa na začiatku každého riadka v partitúre alebo v titule hlasových partov nevyhnutne uvádzajú názvy nástrojov; vtedy mohlo označenie hlasu znamenať nástroj alebo hráča či polohu na nástroji. Tak môže výraz „clarino“ znamenať, že ide o vysoký trúbkový hlas (4. oktávu prirodzenej trúbky, teda od c'' po c'', označovali ako clarino; hudobníci, ktorí ovládali hru v tejto polohe, boli clarinoví dychári; dnes by sme povedali: 1. trubkári), alebo že tu má hrať 1. trubkár (prípadne aj na husliach), alebo že iný nástroj (napríklad roh) tu bude hrať v 4., clarinovej, oktáve, prípadne že treba použiť nástroj zvaný piestová trúbka, alebo...

Na tieto otázky ľahko nájdeme vysvetlenie v dobových učebniacích, pretože vtedy, keď odpovedeť na ne bola každému hudobníkovi samozrejmá, sotva mal niekto pochopenie pre problémy, ktoré nám o 250 rokoch neskôr spôsobujú toľke ľahkosti – naše systematicko-vedecé myslenie sa totiž nedalo predvídať. Pristupovať s našou metodikou k učebniciam, ktoré boli určené pre celkom iný druh myslenia a ktoré tomuto mysleniu aj zodpovedali, je teda nanajvýš problematické.

Rád by som teraz uviedol a opísal dychové nástroje, ktoré Bach požaduje v dielach od BWV 1 až po BWV 70 a zároveň sa pokúsim spresniť, ktoré hudobné nástroje mal naozaj na mysli. Hoci pritom všeličo zostane nevyhnutne otvorené, o niektoré hypotetické riešenia sa pokúsim. Myslím si, že v niektorých prípadoch nebol pre skladateľa nástroj taký dôležitý, ako je dnes pre nás. Za označením „corno“ (neskôr sa k tomu vrátim) sa môže skrývať požiadavka zahrať hlas „na dychovom nástroji obvyklom a vhodnom na zosilnenie cantu firmu“; mohol to byť cink, piestová trúbka, roh, diskantový trombón, a možno skladateľ každú z týchto možností považoval za celkom rovnocennú. Mnohoznačnosť zápisu by bola vysvetliteľná aj vtedy, keby Bach bol mal na mysli celkom konkrétny nástroj; veď písal vždy pre konkrétnych, jemu známych hudobníkov, preto vedel, na akom nástroji budú hrať. Je aj veľmi ľahko možné, že Bach príležitostne prevzal označenie, aké ten-ktorý hudobník sám používal pre svoj nástroj.

Najčastejšie požadovaný nástroj je **hoboj** (Bachom spravidla korektne nazývaný po francúzsky „hautbois“). Vyskytuje sa takmer vo všetkých kantátcach (s výnimkou č. 4, 18, 51, 54, 59, 61). Ani toto zdanlivo celkom jasné označenie nie je jednoznačné. V tom čase existoval rad rôznych typov hobojev, jednak z hľadiska stavby (forma a materiál ozvučníka, forma nástroja), jednak z hľadiska ladenia (stavali sa nástroje rôznych veľkostí – in c', a, f, [c']). Všetky dru-

hy hoboja mohli mať jeden alebo – regionálne rôzne – viac názvov, ale zároveň každý hoboj mohol byť jednoducho ako taký takto pomenovaný a hráč musel sám vedieť alebo zistiť, ktorý špeciálny nástroj mal skladateľ na mysli. Z tohto zdanlivého chaosu však predsa možno vyčleniť niektoré princípy: „oboe“, „hautbois“ alebo „obboe“ znamená nástroj z hladiska ladenia vhodný pre konkrétny part – buď obyčajný hoboj in c' (tónový rozsah c'-d'' bez cis'), alebo hoboj in A (ako oboe d'amore). O ktorý nástroj ide, to možno zistiť len z partu, z tónového rozsahu, z tóniny (skladby v béčkových tóninách možno na nástroji in A zahráť len veľmi ľahko), zo sólistického použitia tónu cis' (ktoré sa na obyčajnom hoboji spravidla nedalo zahráť), zo súvislostí diela (ak sa bezprostredne pred ním a po ňom objavuje určitý druh hoboja, treba ho použiť aj uprostred, keďže všetci hudobníci hrajú na všetkých druholoch nástroja a na striedanie nástroja vždy potrebujú nejaký čas – vtedy aj dnes). Hráč mal (a má) teda zistiť, ktorý nástroj z rodiny hobojev treba použiť.

Keď si Bach praje osobitný zvuk určitého druhu, označuje nástroj vždy presnejšie – napríklad „hautb. d'amore“ alebo „hauth. da caccia“. Je teda nekorektné, keď každý hoboj in A považujeme za „oboe d'amore“ alebo každý hoboj in F za „oboe da caccia“.

Inštrumentačne používa Bach hoboj najmä ako kontúrujúcu zvukovú farbu v súznení s huslami. Tento splývavý zvuk – ktorý, pravda, možno realizovať výlučne s barokovými hobojmi a barokovými huslami, pretože moderné nástroje zostávajú vždy zvukovo izolované – je typickým zvukom barokového orchestra. V týchto husľovo-hobojových partoch sa často vyskytujú tóny, ktoré sú realizovateľné na husliach, nie však na hoboji. Vypludzovali ich buď nejakými trikmi, alebo ich hrači oktávovali, prípadne vynechávali. Napríklad cis' na obyčajnom hoboji. Tento tón sa niekedy (veľmi zriedkavo) sice objavuje v starých hmatových tabuľkách (polovičné zakrytie c'-klapky), v praxi ho však takto nemožno zahráť. Manipuláciou možno klapku upraviť na cis' alebo c', ale na zmenu je potrebná jednotaktová pauza. V *colla parte* úsekok sa asi cis' vynechávalo, v sólach sa v rýchлом striedaní s c' nevyskytuje.

Samotný **hoboj d'amore** („hautb. d'amore“, „hautb. d'amour“ – tónový rozsah a-h'', bez ais alebo b) má v dôsledku svojej zvláštnej konštrukcie, najmä guľovito formovaného ozvučníka, zakrytý, obzvlášť sladký zvuk. Dnes sa zapisuje transpozične, to znamená, že hráč nepovažuje noty za zvuky, ale za hmaty (v zhode s obyčajným hobojom in c'). Bach spravidla píše vo zvukovej notácii, hráč teda musí pri týchto notách hrať na každom nástroji iné hmaty. Niekedy, najmä však v sólach, píše Bach transpozične; možno predpokladať, že sa pri tom riadil želaniami a zvykmi hráčov.

Hoboj d'amore znie ako nástroj in A najlepšie a najprirodzenejšie v krížikových tóninách. Dychové nástroje tej doby neboli koncipované chromaticky, teda nedisponovali rovnomerne znejúcimi a hrateľnými poltonmi, ale boli postavené na obmedzenom tónovom rozsahu („úžitkovej stupnici“ – tu A dur). Čím dalej je tónina vzdialená od tejto stupnice, tým „ťažšie“ znie. To je dôležitý aspekt tóninovej charakteristiky.

O **hoboji da caccia** sa neskôr zmienim obšírnejšie. Aj pre tento nástroj píše Bach raz transpozične, inokedy vo zvukovej notácii. Je to vyslovene sólový nástroj, nastupujúci predovšetkým na zvlášť mäkkých, rafinovaných miestach a veľmi často v nezvyčajných a „impresionistických“ inštrumentálnych kombináciach: s rohmi (kantáty č. 1, 65), so zobcovými flautami (kantáty č. 13, 46, 65) alebo vôbec sólisticky (kantáty č. 6, 16, 27).

V mnohých kantátach Bach požaduje *taille*. Je to hoboj in F (*taille* – stred je vo francúzskej hudbe 18. storočia názov pre stredný hlas, zvyčajne tretí; mal byť spievaný, alebo bol určený pre sláčikový či dychový nástroj). U Bacha znamená *taille* vždy *taille d'hautbois* (hoci sa plný názov nikdy nevyskytuje) a je tenorovým hobojom in F. Tento nástroj sa nepoužíva sólovovo, ale iba na zdvojenie vokálnych hlasov alebo sláčikových nástrojov. Bach používa označenia *taille* už vo svojich raných, vo Weimare písaných kantátach. *Taille* neznamená určitý typ nástroja, ale, ako som povedal, hlasovú polohu. Bolo by preto nesprávne preložiť *taille* ako

hoboj da caccia, lebo *každý* hoboj in F mohol a môže byť použitý ako *taille*, no hoboj da caccia predstavuje konkrétny typ hoboja v tomto ladení. Samozrejme, tento nástroj možno použiť ako *taille*.

Niekedy požaduje Bach „flauti“ – to sú vždy **zobcové flauty** in F (tónový rozsah *f'* až *a''*). Rovnako ako pri všetkých dychových nástrojoch aj tu využíva tónový rozsah až po vtedy platné hranice hrateľnosti. Tento nástroj v Bachovom lipskom období práve začal vychádzať z módy; Bach ho používa ešte pre zvlášť subtilne zvukové kombinácie (v kantátoch č. 13 a 46 s hobojom da caccia; v kantáte č. 25 sú tri zobcové flauty v orchestri, v kantáte č. 39 sú dve zobcové flauty v orchestri a v jednej sopránovej árii sú použité sólovo; v kantáte č. 46 so sláčikovými nástrojmi; v kantáte č. 65 s rohmi a hobojom da caccia).

Priečnu flautu označuje Bach vždy ako „flauto traverso“ alebo „traversière“ (tónový rozsah od *d'* po *a''*). Hoci sa pre svoje „citové“ výrazové možnosti v prvej polovici 18. storočia stala módnym nástrojom, používa ju Bach – napríklad v porovnaní s hobojom – pomerne zriedkavo. Predovšetkým jej dáva sólistické úlohy kvôli lúbezným afektom alebo perlivej virtuozite (kantáty č. 8, 26, 55) či pre hmlisté impresionistické zvuky (kantáty č. 30 a 34 so sordinovanými huslami).

Fagot (tónový rozsah od *B'* po *g'* bez *Cis*) sa v 18. storočí veľmi často pridával ako obrysový nástroj do basových skupín aj v čisto sláčikových orchestroch. Nebola o tom potrebná osobitná zmienka, preto sa v Bachových partitúrach zjavuje pomerne zriedkavo. Podľa rôznych indícii však možno usudzovať, že Bach s týmto nástrojom spravidla rátal, aj v čisto sláčikových obsadeniach (bez hobojev). Z takýchto kantát sa zachovalo niekoľko fagotových partov. Popri podpornej funkcií na zosilňovanie basovej skupiny – na čo sa barokový fagot so svojím dreveno-sláčikovým (trecím) zvukom vynikajúco hodí – uplatnil Bach tento nástroj aj s miernymi odchýlkami od basu, alebo s obhŕavaním (kantáty č. 31, 42, 63, 66). Je však veľmi pravdepodobné, že fagotista, ktorý aj tak účinkoval v tutti-časťach kantát, bol teda prítomný, v áriach s dvoma alebo tromi sólovými hobojskimi mal interpretovať bas sólovo s organom (bez violončela).

Oveľa komplikovanejšie ako otázky drenených dychových nástrojov sú otázky týkajúce sa plechových dychových nástrojov. Uvediem vysvetlujúci príklad: v kantáte č. 48 znie požiadavka v originálnej *partitúre* – „*tromba*“, v originálnom *parte* „*clarino*“, v *titule* obálky autografu zasa „*corno*“. Máme tu teda tri rôzne Bachove označenia pre ten istý nástroj! Hudobné fakty ukazujú, že to musí byť piešťová trúbka, pretože požadované tóny sa na prirozenom nástroji (trúbke alebo rohu) nedajú zahrať. Názov *tromba* aj bez dodatku *da tirarsi* mohol pravdepodobne znamenať piešťovú trúbku; *clarino* neoznačuje, ako som už spomíнал, nástroj, ale polohu prirozených nástrojov nad 8. prirozeným harmonickým tónom (na rohu aj na trúbke), v prenesenom význame tak môže ísť aj o hráča tejto polohy, teda o 1. trubkára, ktorý pritom bez problému mal hrať aj na ďalšom nástroji, napríklad na husliach (napríklad v kantátoch č. 31 a 43, v záverečných choráloch). Napokon *corno* bol azda aj všeobecny výraz pre veľký počet bližšie neurčených dychových nástrojov (v anglosaskom priestore v muzikantskom jazyku dnes označujú slovom *horn* takmer všetky dychové nástroje), teda pre trúbku, roh, piešťovú trúbku, cink atď.

Obyčajnú **prirozenú trúbku** in B, C, D a F Bach zapisuje transpozične (tónový rozsah od *c* po *d'''*, vždy transponovaný na základný tón).

Rad prirozených tónov:

zároveň predstavuje hrateľné tóny, pričom 7., 11., 13. a 14. harmonický tón sú nečisté, totiž príliš nízke. Prvotriedni hudobníci vyrovávali tieto chyby vždy nátkom, na druhej strane sa takto vzniknuté, trošku neprirodzené znejúce tóny používali na stvárnenie afektov. Malo to význam najmä preto, lebo prirodzená trúbka so svojimi *čistými* durovými trojzvukmi stelesňovala ideál barokových proporcií v tónoch (4:5:6 stelesňuje ideálny trojzvuk a symbolizuje Svätú trojicu). Preto bol tento nástroj vyslovene a podľa zákona vyhradený len pre veľké slávnosti a vysokopostavené osobnosti, ako aj pre privilegované mestá. Doboví poslucháči dôverne poznali rad prirodzených harmonických tónov a okamžite spoznali každú odchýlku. Skladateľ teda mohol narušenie poriadku a božských mocenských štruktúr veľmi dôrazne ilustrovať. (Žiaľ, tátó schopnosť asociácie sa už vytratila.) Bach preto používa *nesprávne* tóny na výraznejšie stvárnenie dráždivých slov – napríklad v basovej árii (č. 7) kantáty č. 43 na slove „Qual“ (utrpenie) na tóne *b'*, ktorý je príliš nízkym 7. harmonickým tónom. Niekedy potrebuje Bach nátkové umenie svojich trubkárov aj na vytvorenie medzitónov, napríklad *h'*, *cis'* a *gis'*, čoho príčinou nemusí vždy byť afekt, ale niekedy aj želanie rozšíriť inak príliš jednoduchú „trubkovú tonalitu“.

Roh (in C', F', B', C – tónový rozsah približne ako trúbka) používa Bach predovšetkým na romanticky mäkké znázornenie prírody („Wie schön leuchtet der Morgenstern“ z kantáty č. 65). V takých prípadoch tento nástroj označuje ako „corno da (di) caccia“ alebo ako „corno parforce“, niekedy len ako „corno“. Notácia je vždy transpozičná, takže v kantáte č. 1 spoznávame, že musí ísť o rohy in F, hoci pojem „corno“ bez doplnku môže platiť aj pre iné nástroje, napríklad pre piestovú trúbku alebo cink; v tom prípade by však neboli hlas zapísaný transpozične a neobmedzil by sa na prirodzené tóny. I keď je obsadenie s rohami týmto spôsobom vysvetlené, zostávajú závažné otázky – napríklad otázky tónovej výšky – nezodpovedané. Predovšetkým v úsekoch pre roh in C z partitúry nevyplýva, či ide o vysoký alebo nízky roh (tak, ako je zapísaný, alebo o oktávu nižšie). Pre túto otázkmu neraz ľahko nájdeme aj hudobnú odpoved, pretože zvukový *dojem* sa pri dychových nástrojoch veľmi často o oktávu odklára od reálne hraného tónu (napríklad v kantáte č. 65). Vysoké rohy in C v dvojčiarkovanej oktáve znejú tak extrémne vysoko, že tento zvláštny efekt musí byť odôvodnený potrebou zvláštneho afektu skladby. Tieto otázky doteraz nie sú definitívne vyriešené. Aj z hľadiska hráčskej techniky pritom dodnes vznikajú niekedy neriešiteľné problémy. Hráči na rohu s dnes používanými náustkami sotva môžu hrať vyššie ako *a'*, nech hrajú na akomkoľvek rohu. Je však isté, že v dobe, o ktorej hovoríme, sa s trúbkovým náustkom dalo hrať trošku vyššie. Táto technika *clarinového* fúkania na rohu však ešte znova neožila a trubkári sa ju musia naučiť. Pokusy sú však veľmi slabné. Samozrejme, potom sa roh priblíži trúbke nielen polohovo, ale aj zvukom. To znamená, že v oblasti neskorobarokového inštrumentálneho umenia nás ešte čakajú objavy. Aj *clarino* môže znamenať roh – napríklad v kantáte č. 24. Tu sa – celkom podľa dobových zvyklostí – pre roh používa názov *clarino* v zmysle *označenia polohy*, čo vyplýva aj zo záverečného chorálu, v ktorom sa jednoznačne požaduje roh in F. Tretia časť je písaná pre nástroj in B. Tento hlas rohu pôvodne pravdepodobne hrali s trúbkovou technikou s primearaným náustkom.

Najmä pre chorálový cantus firmus Bach často používa **piestovú trúbku**, ktorú označuje ako „*tromba* (alebo aj *corno*) da *tirarsi*“. Zo 17. a 18. storočia existuje niekoľko trúbok, ktorých trubicu s nasadeným náustkom možno teleskopicky predĺžiť po jednom poltóne. Na týchto nástrojoch možno od *a* hrať chromatické stupnice, takže na nich možno zahrať prakticky všetky chorálové melódie. Sotva sa bude môcť dokázať, či Bachovi trubkári takýmto nástrojom disponovali, alebo či tieto hlyasy hrali na trombóne in B alebo in Es (s trúbkovým náustkom). Druhá alternatíva je možná, pretože vtedajšie trombóny mali rovnakú menzúru ako trúbky a príležitostne sa aj používali ako trúbky – to však zo stavovských príčin bolo vyslovene zakázané. Skutočných sôl pre tento nástroj je veľmi málo (kantáta č. 46). Nie všetky

party pre piestovú trúbku sú jednoznačne označené a požiadavky na tento nástroj v kantáte č. 48 znejú *clarino*, *corno* a *tromba* (všetky tri označenia sú originálne). *Clarino* má asi poukázať na vysokú polohu, ktorá potrebuje 1. trubkára, *corno* je všeobecné označenie pre vhodný dychový nástroj a pri označení *tromba* si treba domyslieť dodatok *da tirarsi*, čo celkom samozrejme vyplýva z príslušných nôt. V kantáte č. 60 je jeden *corno-hlas* notovaný in D (teda transpozične); aj tu môže vzhľadom na požadované tóny ísť len o piestovú trúbku, ktorou v tomto prípade mohol byť nástroj in D. Podivuhodný a zatiaľ nevysvetliteľný je netransponovaný zápis záverečného chorálu tejto kantáty.

Trombóny používa Bach podľa tradície na zosilnenie a na farbu v štvorhlasnej motetovej sadzbe, teda v zborových častiach bez nástrojov. (Výnimku tvorí kantáta č. 25, v ktorej trombóny so zobcovými flautami a cinkom na spôsob cantu firmu hrajú štvorhlasný chorál v rámci veľkého figurálneho zboru.) Bach píše niekedy štyri trombóny, niekedy tri trombóny a cink ako tradičný vrchný hlas v štvorhlasnej dychovej sadzbe. Zdalo by sa, že toto rozloženie je bezvýznamné, lebo v štvorhlasnej trombónovej sadzbe je *part 1. trombónu* označený ako „*cornetto*“, teda cink. Vysvetlením je fakt, že v trombónovej sadzbe hral cink zásadne vrchný hlas bez osobitného pokynu. Odhliadnuc od toho, 1. hlas (*po g'*) v týchto častiach ďaleko prekračuje normálny rozsah dokonca aj altového trombónu a musel by byť hraný – ak nie na cinku – na diskantovom trombóne, ktorý sa vtedy už takmer nepoužíval. Napriek tomu sú podľa mňa obe obsadenia (s cinkom alebo s diskantovým trombónom vo vrchnom hlase) akceptovateľné; skladateľ si možno želal obvyklý, dávno zaužívaný dychový zvuk.

Cink (tónový rozsah od *a* až po *a''* [*d'''*]) klesol v Bachovej dobe z pozície veľmi rozšíreného sólového nástroja na úroveň dychového diskantu v chorálovej sadzbe a asi na ňom hrali už len mestskí trubači. Oficiálne a jednoznačné označenie „*cornetto*“ sa vyskytuje len v niekoľkých kantátoch. Veľmi často však mnohoznačné „*corno*“ označovalo práve tento nástroj. (V niektorých prameňoch sa cink aj takto nazýva.) V kantáte č. 68 sa vyskytujú *obe* označenia. Na posilnenie cantu firmu prichádza do úvahy len jeden nástroj, ktorý nie je viazaný na prirodzené harmonické tóny. Roh teda neprichádza do úvahy (ani to nie je typický cantusfirsový nástroj – skôr sa používal pre sóla). Zostávajú len cink a piestová trúbka.

BACHOV HOBOJ DA CACCIA A JEHO REKONŠTRUKCIA

Johann Sebastian Bach bol už za svojho života preslávený nielen pre svoj záujem o hudobné nástroje, ale aj o ich konštrukciu, zvuk, ako aj o otázky priestorovej akustiky, v čom predstihoval iných skladateľov doby. Jeho synovia i žiaci sa často zmieňujú o jeho mimoriadnej schopnosti okamžite odhadnúť a hudobne zhodnotiť akustické podmienky každého priestoru. Bol povestný tým, že v každom chrámovom priestore ihneď určil ideálne miesto a optimálnu dispozíciu pre pripravovanú stavbu organa. Najvýznamnejší organári doby sa s ním radili o svojej práci, niekedy mu ukázali nové nástroje a požiadali ho o ich posúdenie – ako napríklad Gottfried Silbermann pri svojom novovynájdenom hammerklavieri (ktorého ideu Bach posudzoval veľmi pozitívne, no výsledok – nástroj – hodnotil veľmi negatívne, čím na jednej strane urazil Silbermannovo sebavedomie, no na druhej strane ho inšpiroval na rozhodujúce zdokonalenie; Silbermann po viacročnej prestávke vyrobil nástroj, ktorý zodpovedal všetkým požiadavkám). Všetky nekrológy označili Bacha za „vynálezcu“ violy pomposa a tejto skutočnosti pripisovali veľký význam.

Z toho všetkého je zjavné, že Bach prejavoval nezvyčajne veľký záujem o zvukovú realizáciu hudby podľa svojich vlastných predstáv a že inštrumentácia zaberala užho v rámci kompozície mimoriadny priestor. V 18. storočí niet skladateľ, ktorý by z pomerne jednoduchého inštrumentára doby vedel vytiahnuť také rafinované a rozmanité zvukové kombinácie ako Bach. Niet však ani skladateľ, ktorý by tak ako on poveril taký veľký počet nástrojov až takými extrémnymi úlohami, že hudobníci ani muzikológovia dodnes často nevedia, ktorý nástroj mal skladateľ skutočne na myсли. Patria sem dychové nástroje ako corno, tromba alebo aj corno da tirarsi, clarino, lituus, hoboj da caccia... atď. Prirodzene, všetky tieto označenia treba čítať inými očami ako tými, ktoré si zvykli na prísne determinované názvoslovie 19. a 20. storočia; v súčasnosti dochádza k hrubým chybám aj tým, že Bachove talianske alebo latinské názvy sa prekladajú doslovne (napríklad: corno = v nemčine Horn a pod.). Predpokladom správneho pochopenia Bachových označení hudobných nástrojov je teda takpovediac „barokový“ vzťah k názvosloviu.

V Bachových lipských kantátoch (po roku 1723) a oratóriách sa odrazu objavuje nový názov, v hudbe dovtedy takmer neznámy – *oboe da caccia*. (Príležitostne – Zedler Lexikon, 1732 – takto už predtým pomenovávali skupinu hobojov používaných v rámci polovačiek: „Lovecké hoboje boli na veľkej polovačke nevyhnutné nielen pre zmenu oproti hluku lesa, ale aj preto, že každé ráno a večer sa všetky museli svojou príjemnou húdbou pokloniť hlavnému polovníkovi.“ Pravdepodobne tu išlo predovšetkým o funkčné označenie, nie o názov nástroja.) Tento nástroj, ktorý Bach ako prvý zaviedol do svojho inštrumentára, je pravdepodobne, rovnako ako v predchádzajúcej kapitole opísaný *taille*, hobojom in F; ak však ten vystupuje len ako tutti-nástroj, hoboj da caccia je vyslovene sólovým nástrojom. Niet sól s označením *taille* a takmer niet tutti pasáži s označením *oboe da caccia*. K jednej z kantát však jestvuje part *taille*, v ktorom má jedna ária označenie *oboe da caccia*. *Taille* bol totiž názov, ktorým sa mohli označiť všetky tenorové hoboje in F, kym hoboj da caccia bol výnimcočou formou nástroja, ktorého osobitný zvuk Bacha inšpiroval na sóla.

Po niekolkých našich koncertoch a nahrávkach (kantáty, *Jánove pašie* a *Matúšove pašie*), na ktorých sme v úlohe hobojovali da caccia použili rôzne druhy tenorových hobojovali, sme začali pochybovať. Bolo veľmi nepravdepodobné, že by Bach svoje *taille*-sóla jednoducho označil ako *oboe da caccia*. Musel to teda byť zvláštny nástroj, na ktorý v Lipsku natrafili, alebo, čo je celkom možné, ktorého vynález sám podnietil. Na identifikáciu tohto nástroja sme mohli vziať do úvahy len hudbu preň napísanú a samotný názov, no nemali sme k dispozícii nijakú dokumentáciu.

Názov *da caccia* mohol označovať iba taký nástroj, ktorý mal niečo spoločné s poľovačkou. Hudobné využitie tohto nástroja však tomuto úsudku priam protirečí. Ani jedno z doteraz známych sól sa nevyznačuje nijakým loveckým charakterom, napríklad typickými 6/8 loveckými motívmi alebo sviežím prírodným afektom. Všetky sú skôr zvlášť senzitívne, vždy jemne a ticho znejúce; poukazuje na to aj častá kombinácia s extrémne tichou *flute traversière* (*Matúšove pašie*: „Er hat uns allen wohlgetan“ ... „Aus Liebe will mein Heiland sterben“, *Jánove pašie*: „Zerfließe mein Herz...“). Čím teda bolo *da caccia*, ak nie zvukom?

V stockholmskom Múzeu hudobných nástrojov sme videli čudesný nástroj: zrejme išlo o tenorový hoboj in F, ten však bol ohnutý do polkruhu a mal ozvučník z mosadze. Tento nástroj pôsobil v rukách hudobníka ako veľký lovecký roh, čomu zodpovedala aj forma ozvučníka, ktorý sa ocitol presne vo výške bokov hráča, rovnako ako pri veľkom parforsnom rohu. Pozoruhodné bolo meno výrobcu vryté do nástroja: „Johann Heinrich Eichentopf, Leipzig 1724.“ Tento nástroj vyrobil teda vari najslávnejší lipský nástrojár tej doby. Eichentopf vyrábal aj plechové dychové nástroje, takže mu mohlo napadnúť, alebo ho mohol niekto podnieť, aby drevený dychový nástroj opatril mosadzným ozvučníkom. Vzhľadom na Bachov notoričký záujem o stavbu nástrojov je celkom jasné, že Eichentopfa a jeho nástroje prinajmenšom poznal. Čažko uveriť, že ich stretnutie mohlo byť čirou náhodou, že v Lipsku práve v rozhodujúcich rokoch stavia nástrojár tenorové hoboje, ktoré sa úplne rozchádzajú s normou, pretože v zásade rovný nástroj ohne do polkruhu a opatrí ho ozvučníkom, aký má roh, a nástroj potiahne kožou, a že v tom istom čase komponuje Bach rad sól pre dovtedy neexistujúci nástroj, ktorému dá názov *oboe da caccia*. Taký čudný názov mohol byť použitý iba preto, lebo bol hudobníkom dôverne známy. Lipskí hudobníci, samozrejme, poznali Eichentopfove najmodernejšie nástroje, na ktorých azda aj on sám hral, ako to nástrojári mali vo zvyku.

Túto vzrušujúcu kombináciu dreveného a plechového dychového nástroja sme, žiaľ, nemohli preveriť, pretože stockholmský nástroj bol pod koženým potahom navidomoči mnohonásobne popraskaný a celkom netesný. Ale mohli sme ho dôkladne preskúmať a premerať. Ukázalo sa, že ďalší zhodný nástroj – z toho istého roku a tiež od Eichentopfa – sa nachádza v Múzeu hudobných nástrojov v Kodani. (Ani na tomto nástroji sa nedá hrať, tiež sme ho však preskúmali a zmerali.) Teda nešlo o kuriózny unikát, ved sa zachovali minimálne dva exempláre. Tento Eichentopfov nástroj zrejme napodobnili aj iní nástrojári, pretože v rôznych múzeách existujú nástroje z prvej polovice 18. storočia s podobným polkruhovým zaoblením a koženým potahom. Pravda, nemajú kovový ozvučník (túto špecialitu si mohol dovoliť azda len mnohostranný Eichentopf), ale ich drevené ozvučníky sú, na rozdiel od rovných tenorových hobojovali, extrémne veľké a stavané ako priame imitácie kovových ozvučníkov, dokonca im nechýba ani pre rohy typický vnútorný čierny náter.

Boli sme presvedčení, že sme konečne našli bachovský hoboj da caccia, pravda, keby tento nástroj mohol aj hudobne presvedčiť. Nemalo ísť iba o zvlášť pôvabný tvar tenorového hoboja – z tohto skôr drsného a nepraktického nástroja sa musel stať flexibilný a lúbezne znejúci sólový nástroj.

Z Eichentopfových nástrojov sa teda urobili kópie, totožné až do najmenšieho technického detailu s originálom. Táto priam prehnana presnosť bola nevyhnutná preto, lebo sme

Hudobný dialóg

vôbec nevedeli, ako budú a ako majú znieť. Niekoľko dní pred nahrávaním *Vianočného oratória* boli hotové a všetkých zúčastnených hudobníkov, najmä však dychárov, ktorí na nich mali hrať, okamžite presvedčili. Sme si teraz istí, že sme znova objavili pravý hoboj da caccia. Hra na nástroji je napodiv ľahšia ako na jeho „rovných“ predkoch. Priestranný ozvučník dodáva v zásade temnému tónu jemný kovový lesk. Z hľadiska dynamiky je tento nástroj veľmi flexibilný. Samozrejme, v hraní na ňom hudobníci musia ešte získať skúsenosti, kým vyčerpajú všetky jeho možnosti, ale už na samom začiatku to pre nás znamenalo veľký krok vpred. Altová ária „Willkommen will ich sagen...“ v kantáte č. 27 je prvé skutočné sólo, ktoré sa na tomto nástroji zahralo i nahralo.

METÓDA PARÓDIE U BACHA

Slovo a hudba sú u Bacha navzájom nerozlučne spojené spôsobom, ktorého korene nájdeme na počiatku 17. storočia v Taliansku (pozri kapitoly *Veľká obnova okolo roku 1600, Monteverdi – dnes a Dielo a úprava – úloha nástrojov*).

Táto neslychane priama súvislosť je pre nás hudobníkov mimoriadne dôležitá. Neizolujeme teda hudbu od textu, nepokúšame sa robiť jednoducho krásnu hudbu s viac alebo menej dobre sa k nej hodiacimi slovami, ale vidíme ideálnu kombináciu slova a zvuku a ideálny výklad, ktorý u Bacha často postupuje v niekoľkých vrstvách. To znamená, že spevák spieva text, orchester tento text komentuje, nielen sprevádza, ale aj vykladá, vysvetluje jeho obsah v tom zmysle, aký mu chcel dať Bach. V pozadí teda stojí myšlienka kázne. Pravda, kázne mnohovrstvovej, so súčasnosťou verbálnej výpovede a hudobno-rétorického výkladu, v ktorej je obsiahnuté dokonca gesto v zmysle starej hudobnej drámy tak, ako by to v čisto hovorenom prejave bolo nemysliteľné. Poznanie tejto viacvrstvovosti však predpokladá presnú analýzu interpreta; každý inštrumentálny part musí dostať osobitný rétorický tvar, ktorý je často kontrastný k spievanému textu; až v súčinnosti sa prejaví zväčša moralisticko-pedagogický zmysel.

Túto nerozlučnú priamu súvislosť medzi hdbou a slovom mnohí muzikológovia neraz spochybňujú poukazovaním na Bachom často používanú metódu paródie, ked existujúca kompozícia dostane nový text, pričom dochádza k zmene svetskej verzie na duchovnú (napríklad *Herkules am Scheidewege / Vianočné oratórium*). (Mimochodom, metódu paródie používal už sto rokov predtým Claudio Monteverdi, jeden z najrígóróznejších zástancov nerozlučného vzťahu medzi slovom a hdbou. *Pianta della Madonna* vznikla napríklad pridaním nového textu k *Lamento d'Arianna*; dokonalé prispôsobenie vzniklo, podobne ako neskôr u Bacha, uplatnením celkom jemných rytmických a melodických zmien.) Ja sám aj u Bacha verím v jednotu pôvodnej svetskej a definitívnej duchovnej verzie. Je pozoruhodné, že Bach parodoval vždy svetsky-duchovne a nikdy nie naopak.

S praxou, pri ktorej sa za účelom ďalšieho použitia hudobnej substancie dielo iba pretextovalo, sa v dejinách hudby stretávame veľmi často. Napríklad pre veľkú časť evanjelických duchovných piesní Lutherovej doby platí, že známe svetské piesne, často priam „hlágre“ veľmi drastického obsahu, sa stali vhodnými na použitie v kostole práve vďaka novému sakrálnemu textu. Týmito metódami sa celkom vedome ľud viedol k spievaniu v kostole.

Táto metóda sa stala všeobecne známa, ba dostala sa do centra prudkých diskusií vďaka práce s Bachovou hdbou. Veľmi radikálnym spôsobom sa tým totiž nastoľuje otázka významového spojenia slova a hudby. Vieme totiž, že v období baroka chápali hdbu prakticky ako reč v tónoch, že hudobný a slovný efekt museli byť vždy vo vzájomnom súlade, čo je v osobitnej miere známe u Bacha. Úloha Bacha ako hudobného kazateľa, vykladača evanjelickej vierouky sa však niekedy až extrémne zdôrazňovala, čo na opačnej strane viedlo k tomu, že mu ju celkom odopreli, kedže u neho vraj hdbu, kedykoľvek pretextovaná, parodovaná, nemá nijaký vzťah k textu. Tak ho jedni označili za duchovného kazateľa, druhí iba za kapelníka, ktorému išlo len o absolútну hdbu a ktorému bol akýkoľvek religiózny alebo dokonca konfesionálny aspekt ľahostajný. Ako príklad sa uvádzajú venovanie *Missy (Kyrie a Glo-*

ria z *Omše h mol*) protestantského Bacha katolíckemu saskému kráľovi spolu s ponukou napísat akýkoľvek druh duchovnej a svetskéj hudby.

Obzvlášť zaujímavým príkladom je kantáta č. 30a. Bach ju skomponoval k 28. septembru 1737 ako hudobný hold pánovi z Wiederau, Johannovi Christianovi von Hennicke. Ako duchovnú kantátu *Freue dich, erlöste Schar* ju pravdepodobne predviedli o deväť mesiacov neskôr, 24. júna 1738 v Lipsku. Je tiež zaujímavé, že dátu predvedení svetských skladieb a ich duchovných pendantov stoja často nápadne blízko k sebe (týka sa to aj *Vianočného oratória*). Kedže obe verzie spravidla pochádzajú od toho istého básnika (tu od Christiana Friedricha Henrici-Picandera), je pochopiteľný záver, že obe – svetská i duchovná kantáta – boli koncipované spoločne, čím sa, samozrejme, metóda i jej hodnota javia v celkom inom svetle. Je totiž veľký rozdiel v tom, či skladateľ znova použije hudobný materiál jednoducho z nedostatku času a pritom nový text aplikuje viac-menej násilne, alebo či má pred sebou od samého začiatku oba texty a dielo načrtáva z hľadiska jeho konečnej duchovnej verzie. Vysvetlilo by to aj často spomínanú zvláštnu okolnosť, že druhá, duchovná verzia, teda paródia, pôsobí umelecky presvedčivejšie a konciznejšie než pôvodná svetská verzia; a to aj vtedy, keď na niektorých miestach pôvodný text presvitá aj v hudobnom rozvrhu. Pre skladateľa Bachovho významu je určite deprimujúce investovať vlastnú genialitu a prácu do kantáty pre jedinú príležitosť s tým, že možno už nikdy nebude predvedená. Je preto veľmi pochopiteľné, že skladateľ už pri komponovaní takého diela zároveň má na mysli jeho druhú, konečnú verziu. Túto metódu veľmi ulahčuje zručný a rutinovaný básnik poznajúci skladateľove plány a myšlienky a majúci pre ne pochopenie.

Baroková predstava Boha a barokový postoj k vládcovi sú navzájom také skĺbené, hierarchické myslenie je také výrazné, že identifikácia oboch postáv vôbec nepôsobila rúhavo. Boh bol takpovediac najvyšší vládca, ale pre obyčajného smrteľníka boli nedosiahnuteľní aj kráľ či iný regent; tí, počnúc barokom, aj bývali v prepychových budovách podobných kostolom, na zámkoch, ktoré sa už ničím nepodobali normálnym obytným domom, takže pripasť medzi vlastnou občianskou osobou a vládcom bola ponímaná ako neprekonateľná. Vládca bol priam „vyššou bytosťou“ (na dvore Ľudovíta XIV. museli účastníci omše sedieť chrbotom k oltáru, tvárou ku královi – cesta k Bohu bola možná len cez krála, „polobohu“.) Je preto celkom prirodzené, že ten istý oslavný zbor uvádza kantátu holdujúcu svetskému pánovi i kantátu na sviatok Sv. Jána. Prvý zbor je písaný vo forme štylizovaného bourré-ronda, pričom oboj prvé riadky textu sa trikrát zopakujú ako Bourrée I., dvakrát varírovane, prerušované zvyšnými tromi riadkami. „Afektom“ prvej skupiny je jasot, afektom druhej skupiny jeho neutrálnejší výklad k nemu. Oba texty sú stavané celkom rovnako. Pri porovnaní celých textov oboch kantát je nápadné, že dokonca aj recitatívy sú vypracované ako presné textové parodie, čo je veľmi závažná indícia pre spomínanú domnienku, že obe diela boli od začiatku koncipované spoločne. Je o to pozoruhodnejšie, že Bach tento pôvodný plán (ak by nebol pôvodný, Picander by nebol sformoval oboj texty rovnako) nerealizoval, ale napriek textovej korešpondencii napísal k nemu celkom novú hudbu. Vidieť, že zhoda mu nakoniec nestačila; aby presvedčivo a s vernosťou k textu stvárnil recitatívy, musel ich skomponovať nanovo. V prvom recitatíve je zhoda taká veľká, že slávostný úsek svetskéj verzie „dein Name soll geändert sein...“ je komponovaný štvorhlasne, čo je v duchovnej verzii „es freue sich wer immer kann...“ ešte dôležitejšie; je preto pravdepodobné, že bol písaný už so zreteľom na ňu. Kedže však nakoniec výklad slov v detailoch nezodpovedal Bachovým požiadavkám na duchovnú kantátu, zrieckol sa tu parodovania.

Freue dich, erlöste Schar, kantáta BWV 30

Zbor

Freue dich, erlöste Schar,
Freue dich in Sions Hütten.
Dein Gedeihen hat itzund
Einen rechten festen Grund,
Dich mit Wohl zu überschütten.

Recitativ (bas)

Wir haben Rast,
Und des Gesetzes Last
Ist abgetan.
Nichts soll uns diese Ruhe stören,
Die unsre liebe Väter oft
Gewünscht, verlangt und gehofft.
Wohlan, es freue sich, wer immer kann,
Und stimme seinem Gott zu Ehren
Ein Loblied an,
Und das im höhern Chor,
Ja, singt einander vor!

Aria (bas)

Gelobet sei Gott, gelobet sein Name,
Der treulich gehalten Versprechen und Eid!
Sein treuer Diener ist geboren,
Der längstens darzu auserkoren,
Daß er den Weg dem Herrn bereit'.

Recitativ (alt)

Der Herold kommt und meldt den König an,
Er ruft; drum säumet nicht
Und macht euch auf
Mit einem schnellen Lauf,
Eilt dieser Stimme nach!
Sie zeigt den Weg, sie zeigt das Licht,
Wodurch wir jene selgen Auen
Dereinst gewißlich können schauen.

Aria (alt)

Kommt, ihr angefochtenen Sünder;
Eilt und lauft, ihr Adamskinder,
Euer Heiland ruft und schreit!
Kommet, ihr verirrten Schafe,
Stehet auf vom Sündenschlaf,
Denn itzt ist die Gnadenzeit.

Chorál

Eine Stimme läßt sich hören
In der Wüste weit und breit,
Alle Menschen zu bekehren:
Macht dem Herrn den Weg bereit.
Machet Gott die ebne Bahn,
Alle Welt soll heben an,

Angenehmes Wiederau, kantáta BWV 30a

Zbor

Agenehmes Wiederau
Freue dich in deinen Auen!
Das Gedeihen legt itzund
Einen neuen, festen Grund,
Wie ein Eden dich zu bauen.

Recitativ (bas)

Osud: So ziehen wir
In diesem Hause hier
Mit Freuden ein;
Nichts soll uns hier von dannen reißen.
Du bleibst zwar, schönes Wiederau,
Der Anmut Sitz, des Segens Au;
Allein,
Všetci: Dein Name soll geändert sein,
Du sollst nun Hennicks-Ruhe heißen!
Osud: Nimm dieses Haupt, dem du nun untertan,
Forhlockend also an!

Aria (bas)

Osud: Willkommen im Heil, willkommen in Freuden,
Wir segnen die Ankunft, wir segnen das Haus.
Sei stets wie unsre Auen munter,
Dir breiten sich die Herzen unter,
Die Allmacht aber Flügel aus.

Recitativ (alt)

Šťastie: Da heute dir, gepriesner Hennicke,
Dein Wiederau sich verpflicht',
So schwör auch ich,
Dir unveränderlich
Getreu und hold zu sein.
Ich wanke nicht, ich weiche nicht,
An deine Seite mich zu binden.
Du sollst mich allenthalben finden.

Aria (alt)

Šťastie: Was die Seele kann ergötzen,
Was vergnügt und hoch zu schätzen,
Soll dir Lehn und Erblich sein.
Meine Fülle soll nicht sparen
Und dir reichlich offenbaren,
Daß mein ganzer Vorrat dein.

Hudobný dialóg

Alle Täler zu erhöhen,
Daß die Berge niedrig stehen.

DRUHÁ ČASŤ

Recitativ (bas)

So bist du denn, mein Heil bedacht,
Den Bund, den du gemacht
Mit unsren Vätern, treu zu halten
Und in Genaden über uns zu walten;
Drum will ich mich mit allem Fleiß
Dahin bestreben,
Dir treuer Gott, auf dein Geheiß
In Heiligkeit und Gottesfurcht zu leben.

Aria (bas)

Ich will nun hassen
Und alles lassen,
Was dir, mein Gott, zuwider ist.
Ich will dich nicht betrüben,
Hingegen herzlich lieben,
Weil du mir so gnädig bist.

Recitativ (soprán)

Und obwohl sonst der Unbestand
Den schwachen Menschen ist verwandt,
So sei hiemit doch zugesagt:
Sooft die Morgenröte tagt,
Solang ein Tag den andern folgen läßt,
So lange will ich steif und fest,
Mein Gott, durch deinen Geist
Dir ganz und gar zu Ehren leben.
Dich soll sowohl mein Herz als Mund
Nach dem mit dir gemachten Bund
Mit wohlverdientem Lob erheben.

Aria (soprán)

Eilt, ihr Stunden, kommt herbei,
Bringt mich bald in jene Auen!
Ich will mit der heilgen Schar
Meinem Gott ein' Dankaltar
In den Hütten Kedar bauen,
Bis ich ewig dankbar sei.

Recitativ (bas)

Osud: Und wie ich jederzeit bedacht
Mit aller Sorg und Macht,
Weil du es wert bist, dich zu schützen
Und wider alles dich zu unterstützen,
So hör ich auch nicht ferner auf,
Vor dich zu wachen
Und deines Ruhmes Ehrenlauf
Erweiterter und blühender zu machen.

Aria (bas)

Osud: Ich will dich halten,
Und mit dir walten,
Wie man ein Auge zärtlich hält.
Ich habe dein Erhöhen,
Dein Heil und Wohlergehen
Auf Marmorsäulen aufgestellt.

Recitativ (soprán)

Čas: Und obwohl sonst der Unbestand
Mit mir verschwistert und verwandt,
So sei hiermit doch zugesagt:
Sooft die Morgenröte tagt,
Solang ein Tag den andern folgen läßt,
So lange will ich steif und fest,
Mein Hennicke, dein Wohl
Auf meine Flügel ferner bauen.
Dich soll die Ewigkeit zuletzt,
Wenn sie mir selbst die Schranken setzt,
Nach mir noch übrig schauen.

Aria (soprán)

Čas: Eilt, ihr Stunden, wie ihr wollt,
Rottet aus und stoßt zurück!
Aber merket dies allein,
Daß ihr diesen Schmuck und Schein,
Das ihr Hennicks Ruhm und Glücke
Allezeit verschonen sollt!

Recitativ (tenor)

Straka: So recht; ihr seid mir werte Gäste!
Ich räum euch Au und Ufer ein.
Hier bauet eure Hütten
Und euer Wohnung feste,
Hier wollt, hier sollet ihr beständig sein!
Vergesst keinen Fleiß,
All eure Gaben haufenweis
Auf diese Fluren auszuschütten!

Ária (tenor)

Straka: So wie ich die Tropfen zolle,
Daß mein Wiederau grünen solle,
So fügt auch euren Segen bei!
Pfleget sorgsam Frucht und Samen,
Zeiget, daß euch Hennicks Namen
Ein ganz besondres Kleinod sei!

Recitativ (tenor)

Geduld, der angenehme Tag
Kann nicht mehr weit und lange sein,
Da du von aller Plag
Der Unvollkommenheit der Erden,
Die dich, mein Herz, gefangen hält,
Vollkommen wirst befreiet werden.
Der Wunsch trifft endlich ein,
Da du mit den erlösten Seelen,
In der Vollkommenheit
Von diesem Tod des Leibes bist befreit,
Da wird dich keine Not mehr quälen.

Recitativ (soprán, bas, alt)

Čas: Drum, angenehmes Wiederau,
Soll dich kein Blitz, kein Feuerstrahl,
Kein ungesunder Tau,
Kein Mißwachs, kein Verderben schrecken!
Osud: Dein Haupt, den teuren Hennicke,
Will ich mit Ruhm und Wonne decken.
Šťastie: Dem wertesten Gemahl
Will ich kein Heil und keinen Wunsch
versagen,
Všetci: Und beider Lust
Den einigen und liebsten Stamm, August,
Will ich auf meinem Schoße tragen.

Zbor

Freue dich, geheiligte Schar,
Freue dich in Sions Auen!
Deiner freude Herrlichkeit,
Deiner Selbstzufriedenheit
Wird die Zeit kein Ende schauen.

Zbor

Angenehmes Wiederau,
Prange nun in deinen Auen!
Deines Wachstums Herrlichkeit,
Deine Selbstzufriedenheit
Soll die Zeit kein Ende schauen!

Preklad – pozri s. 156

Ak porovnáme texty zborov a árií, zistíme takú neuveriteľnú zhodu, že je priam trápne vidieť rovnaké slová chvály a holdu adresované Kristovi i zbohatlíkovi Hennickemu. V prvom zbere je zhoda úplná; prvá ária je v oboch prípadoch uvítacím pozdravom, ktorý je v duchovnej verzii určený Jánovi Krstiteľovi. Tu by sme mohli uvažovať o tom, či triolové retazce prvého úseku azda nezodpovedajú viac slovu „Freuden“ vo svetskej verzii ako slovu „Name“ v duchovnej verzii – na druhej strane je jasavý chválospev v duchovnej verzii vyjadrený veľmi presvedčivo. V druhej árii je kompozícia nesporne už prispôsobená duchovnej verzii a svetská verzia je takpovediac iba anticipáciou, predbežným použitím materiálu. Výnimočný charakter zvukového obrazu, nepokojný, zastretý afekt, je duchovnému textu v každej fáze priemeraný, no ako prejav šťastia v holdujúcej svetskej kantáte je to oveľa menej presvedčivé (zvolania na text „schreit“ sú tu nad slovom „sein“ a pod.). To isté platí pre tretiu áriu – aj tu dochádza k pravej korešpondencii textu a slova až v duchovnej verzii. Intenzívne akcenty s forte nástupom orchestra sú oveľa účinnejšie na „hassen“ („ich will nun lassen“) v duchovnej verzii ako na „ich will dich halten“ vo svetskej verzii. V štvrtej árii je zhoda textov v oboch prípadoch takmer identická, stúpajúce intervalové skoky pred fermatou (takt 44/45) možno chápať rovnako ako výklad textu „rottet aus und stoßt zurücke“ vo svetskej verzii, ako aj netrpezlivej prosby „bringt mich bald in jene Auen“ v duchovnej verzii. Nasledujúci recitativ a áriu Straky Bach neprevzal do duchovnej kantáty, porovnanie môže pokračovať teda až pri po-

Hudobný dialóg

slednom recitatíve. Tu už nebadať nijakú zhodu, ak odhliadneme od toho, že obe verzie sa končia upokojujúcim ariosom, aby sa naplno uplatnil kontrastujúci efekt záverečného zboru – vlastne mierne pozmeneného da capo vstupného zboru.

Vidíme teda, že Bachovi najnovšie často pripisovanú ľahkomyseľnosť k jednote slova a hudby tu nenachádzame. Naopak, spôsob práce – koncipoval svetské dielo, uspokojujúce len potrebu dňa, už vzhľadom na jeho definitívne použitie v podobe svätojánskej kantáty – nám jasne ukazuje svedomitosť, s akou Bach pristupoval k dvakrát použitým kompozíciam. Svetská verzia tak dostala skôr charakter prípravnej štúdie.

K PRVÉMU PREDVEDENIU MATÚŠOVÝCH PAŠIÍ V PODANÍ SÚBORU CONCENTUS MUSICUS

Málokedy sa prihodí, že často predvedené dielo rozozvučí v interpretujúcom hudobníkovi celkom nové struny. Za normálnych okolností sa hrá vždy veľmi podobným spôsobom, raz lepšie, inokedy menej dobre. Zvlášť pekné predvedenia utkvejú v pamäti, ale bez toho, aby sa v rozhodujúcich bodoch od ostatných odlišovali. Muzicírovali sme teda Bachove *Matúšove pašie*. Keďže obsadenie bolo vzhľadom na dvojchórovosť o niečo väčšie ako v tých Bachových dielach, ktoré sme hrali dovtedy, pridali sa k nám niekoľkí hudobníci z Holandska a Belgicka. Každý z nás hral *Matúšove pašie* už veľmi veľakrát, na 1. hoboji, na husliach, na viole, na violončele, na organe – pri každoročných predvedeniach k Veľkej noci. Nikto neočakával pri takom známom diele prevratný zážitok, ani v tomto prípade, keď sme ho po prvý raz hrali na dobových nástrojoch.

Dávno pred termínom sme začali s orchesterálnymi skúškami. Vždy znova sme si pritom všímali, ako málo vlastne toto dielo poznáme, napriek tomu, že každý z nás vedel svoj hlas zahrať takmer spomäti. Malé obsadenie (troje 1. huslí, troje 2. huslí v každom z oboch orchestrov, všetko ostatné obsadené sólovou) a staré nástroje svojou jasnou kresbou hudobných kontúr a zvukovou pestrostou dodali komplikovanej štvorhlasnej sadzbe doteraz nikdy nepočutú diferencovanosť. Jednotlivé hľasy akoby samy od seba dostali celkom novú tvár, každý sám pre seba a najmä v súznení s ostatnými nástrojmi.

Často sme pochybovali o zmysle jemne diferencovanej artikulácie, ktorú Bach požaduje vo svojich vlastnoručne napísaných hlasoch a v partitúre, pretože za normálnych okolností sa priam utápajú v nádhernej harmonickej zvukovej kaši. Teraz sme si všimli, ako sa každý hudobník znova potešíl zo svojej vlastnej rozprávajúcej, dobre artikulovanej hry, pretože všetko bolo prítomné, pretože celé tkanivo zbiehajúcich a rozbiehajúcich sa hľasov odrazu dostalo zmysel. Ako v každom veľkom diele, aj tu sa opäť zreteľne ukázalo, ako sú v skutočnosti rozdelené tažiská našich snáh, ktoré boli tak často označované ako historizujúce. To, čo sme tu robili, nebolo nijaké reštaurovanie akéhosi historického zvukového obrazu, nijaké muzeálne opakovanie dávno minulých zvukov. Bolo to moderné predvedenie, interpretácia 20. storočia. Pre nás hudobníkov je vždy najlepší ten nástroj, ktorého zvuky a technika nám v našej interpretácii pomôžu, ktoré nás inšpirujú. Barokový orchester pre nás takým nástrojom je. Neustále v ňom nachádzame nové podnety; je to pre naše uši ešte celkom neopotrebovaný zvukový svet, ktorého bohatstvo sa nám javí primerané bohatstvu Bachovej hudby.

Keďže zbor bol prítomný len na posledných skúškach tesne pred nahrávaním, boli sme, samozrejme, mimoriadne napäťi, ako jeho účasť zapôsobí na našu novoobjavenú zvukovú rovnováhu. Už rozmiestnenie bolo nezvyčajné. Oba zbory a orchester sme umiestnili oproti sebe na oboch koncoch sály – tak sme získali pravú dvojchórovosť, akú Bach požaduje vo svojej definitívnej verzii *Matúšových pašií*. Keď sme takto po prvý raz zahráli vstupný zbor, asi to každému z nás vyrazilo dych: *Matúšove pašie* určite ešte nikdy od čias Bacha neboli predvedené s takými malými zbormi a orchestrami, a predsa tu bola všetka monumentalita, všetka veľkosť diela, aj po stránke zvuku. Veľká vysoká sála znala z každej strany. Otázky a odpovede

veriacich a dcéry Sion sa vlnili sem a tam: „Sehet – wen? – den Bräutigam – seht ihn – wie? – als wie ein Lamm.“ Ešte nikdy sme zmysel tohto veľkolepého dialógu nepochopili tak intenzívne ako teraz. Keď potom štyria chlapci s organom „položili“ chorál „O Lamm Gottes unschuldig“ ako striebornú niť nad neomyrne postupujúce zborové dianie, aj tu sme po prvý raz pochopili novú rovnováhu. Zborová sadzba zostáva vždy jediným nositeľom hudobného diania – chorál ho nikdy nesmie prehlušiť alebo odobrať mu priehľadnosť, musí sa skôr ako tušenie navyšiť nad realitu zboru. Notový materiál zachovaný od Bacha nám dáva za pravdu: vlastnoručná partitúra uvádza chorál – bez textu – v pravej ruke oboch organov, akoby z dialky spoza popredia zboru osvetlujúc zmysel pašiových udalostí (tieto chorály boli vtedy každému známe, takže skladateľ mohol melódiu použiť kvázi ako „textový citát“). Bach túto partitúru napísal až okolo roku 1740, keď predtým opakovane už predviedol *Matúšove pašie*, zakaždým teda vlastne bez spievaného chorálu. Asi až o dva roky neskôr napísal, zväčša vlastnoručne, kompletný materiál na predvedenie diela a len v tomto materiáli sa nachádza hárok pre ripienových sopranistov, na ktorom je chorál zapísaný s textom. Pravdepodobne mal vtedy trošku početnejší ročník chlapčenských sopranistov a chcel zaradiť aj ripienistov, ktorí podľa jeho svedectva boli použiteľní len pre spievanie chorálov. Nemohlo ísť o viac ako o troch alebo štyroch chlapcov.

Naše skúsenosti z orchesterálnych skúšok, ktoré ukázali, že dôverne známe *Matúšove pašie* sa nám v tomto obsadení a interpretácii javia ako vzrušujúce nové dielo, sa znova a znova potvrdzovali aj v spolupráci so zborom. Pri príležitosti zvukových záznamov s dobovými nástrojmi a s malým obsadením sa zakaždým vynorilo podozrenie, že „monumentalita“ je manipulovaná a zvuk zosilňujú technici nahrávky. Taký malý zbor a orchester, ešte k tomu so starými nástrojmi, vraj nijako nemôžu produkovať taký plný, svojím spôsobom mohutný zvuk. O podobných manipuláciách sme nikdy neuvažovali, pretože vôbec neboli potrebné. Pravda, veľkosť a akustika siene musia zodpovedať zvukovým prostriedkom. Ak je to tak – a bolo to tak pri týchto *Matúšových pašiach* –, potom je dojem rovnako monumentálny ako pri obvyklých predvedeniach s veľkým obsadením, ibaže tentoraz oveľa zreteľnejšie a transparentnejšie.

Obávali sme sa, že náš princíp, každé dielo predvíest tak, ani čo by sme ho ešte nikdy predtým neboli hrali, ba ani čo by ešte nikdy nebolo bývalo predvedené, nebude v *Matúšových pašiach* realizovateľný vzhľadom na všemocné asociácie z mnohých, mnohých predvedení. A potom to prišlo celkom samo, počnúc orchesterálnym zvukom a zázračne priehľadným zvukom chlapčensko-mužského zboru: *Matúšove pašie* boli pre nás celkom nové, nikdy predtým sme ich nehrali ani nepočuli, neexistovali nijaké asociácie.

MATÚŠOVE PAŠIE – HISTÓRIA A TRADÍCIA

Ked' každoročne pred Veľkou nocou počúvame Bachove pašiové oratória, sotva myslíme na to, že táto hudba je takmer 250 rokov stará a že skladateľ ani vo svojich najodvážnejších snoch nemohol očakávať takú dlhú životnosť svojich diel. Vtedy sa hudba písala pre určitú príležitosť, *musela byť nová*, musela poslucháča upútať prekvapivými, ešte nikdy nepočutými zvratmi. Možno niektoré veľmi významné dielo uviedli po niekoľkých rokoch ešte raz, veď poslucháč nemohol všetko pochopíť hneď na prvé počutie, ale po niekoľkých málo predvedeniach ho definitívne vyhostili do archívu. Bachove *Matúšove pašie* uviedli za jeho života asi tri razy, pod vedením skladateľa, potom ležali takmer sto rokov v archíve. Mendelssohn študoval partitúru a veľkosť tejto hudby si ho natoľko podmanila, že *Matúšove pašie* uviedol roku 1829 v Berlíne, prvý raz po poslednom Bachovom predvedení.

Toto Mendelssohnovo predvedenie si nemôžeme predstaviť ako reštauráciu v zmysle Bachových vlastných interpretácií. Na to bol hudobný život romantizmu príliš aktuálny, na to bol sám Mendelssohn príliš tvorivým umelcom. Išlo skôr o transpozíciu tohto najväčšieho diela neskorého baroka do zvukového sveta romantizmu.

Na väčšine dnešných predvedení ešte zreteľne pocitujeme túto romantickú tradíciu, najmä v dirigentovom tvarovaní orchesterálneho zvuku; výsledkom je často naozaj romantický orchesterálny zvuk. No napriek krásse, ba azda aj určitej presvedčivosti, ktorú taká interpretácia môže sprostredkovať, si uvedomujeme a cítim, že podstatu sa nepodarilo vyjadriť. Dnešný hudobník si musí položiť otázku, či niet možnosti zaoberať sa Bachovými dielami čestnejšie, než ich reprodukovať v štýle a prostriedkami neskorého romantizmu. Zdá sa absurdné, že dielo z roku 1729 dnes (v poslednej tretine 20. storočia) chceme interpretovať a počuť v duchu a so zvukovými prostriedkami z roku 1870. Predsa musia existovať aj iné, dnešku lepšie zodpovedajúce cesty. Kedže dnes nieto ani sčasti záväzného hudobného idiómu, čo by umožňoval nefalšovaný prenos *Matúšových paší* do zvuku a ducha našej doby, zostáva vari len druhá cesta: preskočiť tiež už historický a uzavretý vývoj romantizmu i neskorého romantizmu a siahnuť po zvuku a duchu originálu.

Často sa poukazuje na to, že Bach priam tragickej musel zápasíť s nedostačujúcimi prostriedkami svojich predvedení v Lipsku a že tieto nedostatky netreba dnes zopakovať „vernostou originálu“. Bachov list adresovaný lipskej mestskej rade – *Kurtzer, jedoch höchstnöthiger Entwurf einer wohlbestallten Kirchen Music* (Krátky, ale nanajvýš potrebný návrh dobre ustanovenej chrámovej hudby) – je naozaj otriasným dokumentom, nie však preto, že by sa Bach musel uspokojiť s takými žalostnými prostriedkami, ale preto, že iba s veľkými ťažkosťami mohol dať dohromady podľa dnešných predstáv naozaj minimálne obsadenia pre svoje predvedenia. Nikde nevzniká dojem, že vlastne chcel mať viac hudobníkov alebo spevákov ako požaduje, ale vidno, že tie počty naozaj potreboval. A predsa bol stále nútený vystačiť s menším počtom ľudí. Aj sťažnosť na kvalitu hudobníkov treba vidieť Bachovými očami. V Köthene riadil vyslovene sólistický súbor a lipskí mestskí hudobníci jeho vysokým umeleckým nárokom určite nestačili, azda s výnimkou vedúcich hráčov. Je však známe, že svoje kompozície vždy prispôsobil daným možnostiam: ak nemal prvotriedny zbor, napísal celkom jednoduchú zborovú sadzbu, ak mal špičkových hudobníkov, vyžadoval od nich maximum. Na kritiky

náročnosti Bachových diel odpovedá profesor rétoriky Birnbaum (Lipsko, 1739): „.... Kedže však pán dvorný skladateľ nemá to šťastie predkladať svoje diela vždy len samým virtuózom, tak sa aspoň snaží jednako tých, čo nimi ešte nie sú, návykom na trošku ľažšie skladby dobrými urobiť, jednako, kde to nie je možné, použije potrebnú opatrnosť a prispôsobí svoje práce schopnostiam tých, ktorí ich majú predviesť.“ Písat skladby tak, aby sa dali zahrať a zaspievať – to bol vtedy samozrejmý princíp skladateľov, ved' chyby by sa nikdy nepripisovali interpretom, ale vždy iba skladateľom. Popri Hindemithovi, veľmi jasne sa dožadujúcim toho, aby sa Bachove diela uvádzali prostriedkami, pre ktoré boli napísané, pretože tie boli podľa neho optimálne, nemožno odmietnuť ani slová Hansa Joachima Mosera, bachovského speváka a muzikológa: „.... požiadavky na ľudský hlas, ktoré nám padajú nezvyčajné, spočívajú v Bachovej dôvernej znalosti schopnosti hlasového orgánu, a keďže rovnako ako všetci predbeethovenovskí skladatelia netvorili celkom slobodne a fantazijné, ale vo veľkej mieri prísne empiricky vzhľadom na disponibilné individuality (pravda, nepochybne využívajúc najvyššiu mieru nimi dosiahnutellej úrovne), odzrkadlujú sa v Bachových vokálnych dielach pravdepodobne dosť verné portréty jeho speváckych interpretov.“ Bacha teda nemožno postaviť do jedného radu so skladateľmi 19. storočia, ktorí komponovali vždy viac so zreteľom na budúcnosť a spravidla bez ohľadu na reality predvedenia. Bachove cirkevné diela vznikli pre určité predvedenia, pre určité podmienky – ak nie z hľadiska kvality, tak aspoň z hľadiska kvantity.

Otázky obsadenia a inštrumentácie sú, prirodzené, navzájom neoddeliteľne spojené. Za posledných 250 rokov sa všetky nástroje tak prenikavo zmenili, že to isté obsadenie, ktoré bolo s nástrojmi 18. storočia ideálne zladené, bude mať s dnešnými nástrojmi za následok celkom skreslený zvukový obraz. Nejde teda len o malé obsadenie, ale aj o primeranú rovnováhu a o farbu zvuku.

Nie je ľahké predstaviť si, že dielo, ktoré sme tak často počuli v prekrásnom predvedení so 150 až 200 spevákmi a inštrumentalistami, je vlastne komornou hudbou – pokiaľ ide o obsadenie. Nie je ľahké ani pochopiť, že dielu neuberieme nič z veľkosti, keď ho bude hrať len niekoľko hudobníkov, že jeho rozmanitosť a bohatstvo oveľa intenzívnejšie vyniknú práve v menšom obsadení. Zvukovú jednotu árií a zborov možno dosiahnuť len s malým obsadením. Poslucháč bude možno pri predvedení s prostriedkami Bachovej doby spočiatku sklamaný nedostatočnou „monumentalitou“. No vari treba veľkosť takého diela vyjadriť pomocou veľkej zvukovej masy? Nie je to tak, že jasná priehľadnosť, lepšia rovnováha vokálnych a inštrumentálnych prostriedkov oveľa lepšie, totiž primerane, vyjadruje veľkosť týchto diel? Vzájomný vzťah zboru a orchestra, reláciu dychové nástroje – sláčikové nástroje možno s dobovými nástrojmi a s chlapčenským zborom naozaj uspokojivo interpretovať. Sme o tom presvedčení a v nespočetných predvedeniach sme vždy znova konštatovali, že rovnováha je pri tom vo všetkých detailoch a bez umelých technických zásahov správna. Pri predvedení normálnym „moderným“ symfonickým orchestrom (v skutočnosti ho nemôžeme nazvať moderným, lebo ide o nezmernené storočné zvukové teleso neskorého romantizmu) rozprestiera sláčikový súbor nad všetkým zvukovým koberec, zložitá inštrumentácia už v prvom zbere zapadne v romanticko-sýtej sláčikovej sadzbe. Akoby sme počuli Brahmsa, pričom Brahmsa tieto zvuky naozaj silne inšpirovali. Romantický zvukový obraz Bachových paší očaril od Mendelssohnovho prvého novodobého predvedenia na Veľkú noc 1829 celé generácie poslucháčov. Preskočiť všetky tieto skúsenosti a nadviazať tam, kde táto hudba po prvý raz zaznela, preto nie je jednoduché ani pre dnešných poslucháčov, na ktorých to kladie podobné nároky ako na hudobníkov.

Samozrejme, vieme, že ani s našimi dobovými nástrojmi a chlapčenskými zbormi vôbec nemôžeme do našej súčasnosti sterilne preniesť predvedenie 18. storočia ako veľkolepú mrväčiu prácu praktickej muzikológie – a ani to nechceme. Priveľa sa od tých čias udialo. Hudobníci aj poslucháči dneška, ktorí hudobne vyrastali s Beethovenom, Brahmsom a Stravinským, hrajú

a počúvajú Bachovo dielo celkom iným ušami ako hudobníci a poslucháči Bachovej doby, ktorí poznali iba Buxtehudeho, Kuhnaua a Reinkena. My, hudobníci, vlastne chceme prostriedkami 18. storočia dosiahnuť interpretáciu 20. storočia. Nemohli by sme hrať na historickejch a autentických nástrojoch 18. storočia, keby ony nemali aj iné výhody než len svoju autenticosť. V skutočnosti sú však zvukovo a technicky mimoriadne podnetné a neustále ovplyvňujú interpretáciu. To je jediný skutočný dôvod, prečo tak vytrvalo hráme na dobových nástrojoch. Uvádzajúce diela v optimálnej podobe je teda slobodným rozhodnutím živých interpretov, a nie snom historikov o znovuožení dávno minulého zvukového obrazu. Pri hre na dobových nástrojoch sa pre nás hudobníkov ideálnym spôsobom snúbi zvuk s hudobnou substanciou. *Hudobne* chápeme, prečo určité tónové spojenia na dychových nástrojoch musia mať cudzie a nerovnomerné sfarbenie, a v tejto hudbe sa nám to páči oveľa viac ako rovnomenrná uhladenosť moderného inštrumentára.

Podobne je to so zvukom zboru. Neznamená to, že chlapčensko-mužský zbor spieva technicky lepšie ako miešaný zbor, no zvukovo je pre túto hudbu oveľa primeranejší, preto, kde len môžeme, hráme Bachove veľké oratóriá v tomto zložení. Ani tie najkrajšie ženské hlasy sa nikdy tak ideálne nemiešajú so starými nástrojmi ako chlapčenské hlasy. Možno niekto námietne, že na hudbu nazeráme až privelmi z hľadiska materiálu. Vieme, pravda, že ani tie najjemnejšie a najrafinovanejšie zvukové rozdiely nezmenia substanciu hudby. Pre hudobníka je otázka zvuku napriek tomu rozhodujúca, pretože zvuky, hlas a nástroje pôsobia na hudbu spätné podnetne a inšpirujúco a tým takmer nepozorované hlboko zasiahnu do jej stvárnenia.

Zaujímavá a dôležitá je otázka vokálnych sólistov, ktorých mal Bach k dispozícii, otázka prípadného nepomeru medzi možnosťami a ideálnou predstavou. Pre svoje pašiové oratóriá mal výlučne mužských sólistov – chlapcov pre soprán, prípadne alt, mužov pre alt, tenor a bas. Na občas vyslovený názor, že chlapci túto hudbu nemôžu výrazovo vyčerpávajúco stváriť, treba hádam odvetiť, že jednak sa vždy nájdú mimoriadne muzikálne deti, ktoré už veľmi skoro dosiahnu prirodzenú a celkom adekvátnu výrazovú silu, jednak že treba uvážiť, že mutácia vtedy nastávala o 3-4 roky neskôr ako dnes, takže Bach mohol rátať so 17-18-ročnými sopránovými sólistami, kým dnešní chlapčenskí sólisti sú 11-, najviac 14-roční. Dôsledkom veľmi rozdielnych hlasových dispozícií chlapcov a žien je, samozrejme, aj odlišná zvuková rovnováha medzi spevákom a sprevádzajúcim nástrojom.

Zvlášť veľké, významné, ale aj problematické sú oba altové party v *Matúšových pašiach*. Je veľmi pravdepodobné, že Bach tieto party, ktoré vyžadujú extrémnu dychovú techniku, nenapísal pre chlapčenský, ale pre mužský alt. Vtedy sa totiž falzet, hlavový tón barytónu, používal ešte samozrejme ako *altus*, teda ako *vysoký* mužský hlas. Odjakživa a v sade na svete je zvykom využívať tieto oblasti ľudského hlasu, a to nielen tam, kde ženy z náboženských dôvodov niekedy nesmeli spievať, ale aj pre zvláštny pôvab a nezvyčajné, ničím iným nenahraditeľné zvukové zafarbenie tohto vokálneho registra. (Známym príkladom je jódlovanie v alpskej ľudovej hudbe, kde schopnosť veľmi vysokých tónov dokonca platí ako mimoriadne „mužná“.) Bach písal svoje duchovné kantáty pre svojich tomášskych chlapcov, ktorých rady pritom často posilňovali speváci a hudobníci telemannovského Collegia musicae. Predpokladá sa, že v tomto Collegiu z času na čas spievali sopránoví falzetisti, pre ktorých mohol Bach určiť svoje náročné sóla (napríklad „Jauchzet Gott in allen Landen“). Mužský alt je oveľa štíhlejší a transparentnejší ako ženský alt, pretože je hlasom vysokým a nie hlbokým. Preto sa zároveň ideálne snúbi s chlapčenským sopránom.

Pri obsadzovaní sólových partov je azda najväčším problémom nájsť spevákov pre tri basové sóla – Kristus, sólové árie a solilokventi 1. zboru, sólové árie 2. zboru –, ktorých hlasy sa primeraným spôsobom od seba odlišujú. Tónový rozsah troch basových partov je rovnaký (G, resp. A až e'), je však nápadné, že Kristove slová obsiahnu vždy celý tónový priestor, kým

sólista 1. zboru, ktorý spieva aj slová Petra, Piláta a Judáša, až ďaleko do druhej časti diela zostúpi v hľbke len po tón *d*. Pilát sa po prvý raz dostáva pod toto *d*, v tom prípade však až po *G*, v recitativé „Was soll ich denn machen mit Jesu, von dem gesagt wird, er sei Christus?“. Spevák spievajúci Krista musí mať teda najhlbšie, najtemnejšie pôsobiaci hlas, basista 2. zboru najblížší vyšší a sólista 1. zboru najjasnejší hlas. Je určite pochopiteľné, že medzi ôsmimi sólistami musí Kristus tvoriť základ, fundament. Zodpovedá to aj barokovému proporčnému učeniu, v ktorom základný tón symbolizuje *Unitas*, Boha. V súčasnosti sotva počuť Judáša, velkňaza a Piláta, teda postavy reprezentujúce zlo, spievať vo vyšších polohách, to znamená barytónovejšie ako Kristus. Tento posun má určite na svedomí asociácia, pochádzajúca z opery 19. storočia: čierny bas = zloduch.

Z hľadiska textu sa *Matúšove pašie* zakladajú na troch rovinách – na biblickom texte, na Picanderovej kontemplatívnej poézii a na evanjelických choráloch, ktoré sa oddávna spievali k pašiam a ktoré Bach včlenil do svojho diela, aby tým symbolizoval účasť náboženskej obce na pašiovom dianí. Biblický text – pokiaľ nie je určený v priamej reči ľudovým masám – spieva rozprávač, Evanjelista.

Sprevádzanie recitativov bolo v Bachovej dobe podriadené bežným, každému hudobníkovi znáym pravidlám, tie sú však dnes často neznáme, takže súčasné interpretácie sa navzájom odlišujú priamo elementárnym spôsobom. V tejto odlišnosti ide o oveľa viac ako len o rozdiel koncepcii. Napríklad v Bachovej dobe organ a violončelo v secco recitativoch nikdy nedržali basové tóny. Notácia v dlhých hodnotách bola ortografickým návykom; harmonické dianie medzi spievaným hlasom a basom (ktorý však po zahraní akordu doznieval už len vo fantázii poslucháča) je viditeľné v notách. Vďaka tejto všeobecnej praxi, ktorá každý nový akord udala iba krátko, boli slová veľmi dobre zrozumiteľné. Ešte roku 1774 píše Jean Baumgartner vo svojej učebnici hry na violončele (*Instructions de musique, théorique et pratique, a l'usage du violoncell*): „... existujú dva druhy recitativov – sprevádzajúci (accompagnato) a obyčajný (secco)... je proti pravidlám v tomto druhu sprievodu držať tóny. Až do zmeny basového tónu má byť pauza.“ Týmto spôsobom prednesu, opísaným aj v rade ďalších prameňov, sa po zvukovej stránke recitativy veľmi výrazne líšili od árií. Mali sa prednieť veľmi dobre zrozumiteľným *sprechgesangom*. V prvom rade na tom záležalo skladateľovi. Už Heinrich Schütz vysvetľoval: „Evanjelista sa na jednej slabike nezastaví viac, než je to obvyklé v bežnej pomalej a zrozumiteľnej reči.“ Organ nesmel v recitativoch ilustrovať významu textu zmenou registra. Na sprevádzanie recitativov a komorne obsadených árií sa používal len osemstopový krytý register.

V *Matúšových pašiach* sa zápis recitativu Evanjelistu v partitúre veľmi nápadne líši od spôsobu jeho zápisu v autografe organového parti. Tento rozdiel bol dôvodom mnohých a zväčša mätúcich špekulácií. Partitúra vznikla po roku 1741, hľasy pravdepodobne krátko po tom. Muzikológia sa riadi princípom posledného prameňa, ktorý má dokumentovať definitívnu vôľu skladateľa. V tomto prípade sa teda spôsob zápisu hlasov hodnotil ako korektúra partitúry. Odhliadnuc od toho, že by bolo veľmi nepravdepodobné, aby Bach, ktorý sa viac ako 15 rokov týmto dielom zaoberal, urobil ešte takú závažnú zmenu, bolo by aj neuveriteľné, že by práve v *Matúšových pašiach* chcel odrazu zaviesť nový štýl sprevádzania recitativov. Vo všetkých duchovných a svetských kantábach i v *Jánových pašiach* zapísal Bach recitativy rovnako ako v partitúre *Matúšových paší*.

Partitura

da versammlen-ten sich die Hohen Prie-ster und Schriftge-lehsten und die Äl-tes-ten im Volk in den Pa-

Continuo

last des Ho-hen Prie-sters der da hieß Ka-i-phas, und hiel-ten Rat wie sie Je-sum mit Lis-ten grif-fen und

tö-te-ten Sie spra-chen a-ber

Povedali sme, že v recitatívoch zaznela každá nová harmónia len krátka. Bach teda v continuovom parte zapísal výnimočne to, čo sa naozaj malo hrať, a nie, ako v partitúre, obvyklé, ortograficky správne dlhé basové tóny. Pravdepodobne sa chcel ubezpečiť v tom, že sa v parte violončela sotva poznateľné rozdiely medzi recitatívmi, ktoré sa majú hrať krátko, a Kristovými recitatívmi accompagnato, kde treba držať plnú hodnotu zapísaných nót, nestanú dôvodom zámen. Z hľadiska recitatívov teda nieto nijakých rozdielov medzi originálnymi partitúrami Matúšových paší a Jánových paší; tento rozdiel sa vyskytuje len v moderných dovlačiach, pretože party sa mylne považovali za Bachovu korektúru.

Najnápadnejšie rozdiely medzi tradičnými predvedeniami a pokusom návratu k prameňom vznikajú v tempách a v artikulácii. V Bachovej dobe bolo sotva potrebné predpisovať tempové údaje v každej časti, pretože hudobným formám, jednotlivým druhom taktu a určitému charakteru pohybu boli pridelené určité tempá, ktoré poznal každý hudobník. Dnes sme ochotní vysvetlovať absenciu údajov úplnou slobodou interpreta, čo je, pravda, nesprávne. Najväčšie sú tempové rozdiely rôznych interpretácií v centrálnom úseku diela „Wahrlich dieser ist Gottes Sohn gewesen“. Tieto slová rímskeho kapitána, ktorý sa pod dojmom prírodných javov počas Ježišovej smrti takpovediac obrátil vo svojej viere, chápe Bach ako hlavné vieroveryznanie náboženskej obce. Preto tu, podobne ako v choráloch, neuplatnil dvojzborovosť. Rôzni interpreti sa zrejme zhodujú v hodnotení významu tohto miesta, často sa však

pokúšajú tento význam zdôrazniť extrémnym spomalením tempa. Tempové rozdiely rôznych interpretácií tu predstavujú viac ako dvojnásobok.

Ak teda hudobné premisy Bachovej doby považujeme za základ dnešnej interpretačnej praxe, vzniknú – ako sme videli – dôležité rozdiely v porovnaní s dnes ešte stále obvyklou romantickou interpretačnou tradíciou. Aj v rámci dramatického priebehu je účinok na poslucháča podstatne väčší, ak o interpretácii rozhoduje baroková rétorika, ktorá emocionálne inšpirovala hudbu, a nie romantický pátos. Platí to aj pre chorály, ktorých stvárenie by v dôsledku stáročnej neprerušenej cirkevnej praxe malo byť viac-menej ustálené. Aj tu chcú romantickej tradícií zaviazané predvedenia až do posledného detailu – prvoplánovo – vyčerpať obsah textu, akoby to bola hudobná maľba – pritom dokonca aj text pôsobí v jednoduchom strofickom predvedení oveľa vrúcnejšie a hlbšie.

MOZART NEBOL NOVÁTOROM

Aká záhadná je Mozartova hudba! Všetky motívy, zvraty, frázy – všetko, čo možno nazvať hudobným vokabulárom – nám pripadajú známe. Všetci skladatelia jeho doby hovorili tým istým „jazykom“. Mozart neboli novátorom svojho umenia ako Wagner alebo Monteverdi, nemal na hudbe čo zreformovať; v hudobnom jazyku svojej doby našiel všetky možnosti využadiť, povedať to, čo chcel. Všetko, čo je podľa nás typicky „mozartovské“, nachádzame aj v dielach jeho súčasníkov. Mozartov osobný kompozičný štýl nemožno definovať, nevyníma sa zo štýlu doby – iba svojou neuveriteľnou veľkosťou. Bez toho, aby vynášiel alebo používal čosi neslýchané, nebývalé v technike hudby, vedel tými istými prostriedkami ako ostatní skladatelia doby sprostredkovať také hľbky ako nikto popri ňom. Zdá sa nám to záhadné, nevieeme to vysvetliť, ani pochopit.

Ako všetci skladatelia 18. storočia písal Mozart pre svojich súčasníkov, a aj medzi nimi len pre „pravých znalcov“; dobre si uvedomoval, čo prináša „efekt“, čím môže u menej vzdelaného publika dospieť k rýchlej sláve, a nikdy tým ani nepohýdal, ak to nemalo ísť na úkor jeho skutočných intencí. Jeho pravým obecenstvom bol pomerne malý okruh hudobne vzdelaných znalcov. Na nich sa obracia jeho hudba a on sám si želal pochopenie z ich stránky; vedel, že *tito* ľudia, *toto* publikom ho chápajú. Zúfalý pocit umelca nepochopeného svojou dobou, ktorý dieло za dielom rozdáva nechápavému svetu – azda v nádeji chápavých budúcich pokolení –, nemá s Mozartom a s jeho umením nič spoločné. Práve naopak: jeho hudbu mohli v jej celom bohatstve pochopiť azda iba jeho súčasníci. Ich musela zasiahnúť na citlivom mieste, prebudiť, vyplášiť a zmeniť. Nasledujúce generácie už nemohli jeho umenie pochopiť v jeho celistvosti, lebo po intenzívnom a komplikovanom dramatickom vokabulári mozartovského hudobného jazyka nasledovali celkom nové, cítit bezprostredne oslovujúce štýly. Okrem všeobecnej muzikálnosti nebolo na pochopenie tejto novej hudby 19. storočia potrebné nijaké hudobné vzdelanie.

MOZARTOVY CHIARO-OSCURO ORCHESTRÁLNE OBSADENIA

V rámci dnešných úvah o hudbe obdobia klasicizmu zaujíma Mozart veľmi osobitné miesto. Klišéovitá predstava o viedenskom klasicizme znie: *Beethoven* – divoký, prudký, neskrotný, všade rozbijajúci konvencie – *je centrom*. Všetci ostatní skladatelia smerujú buď k nemu (Haydn a Mozart), alebo v ňom pokračujú, vracajú sa k nemu (Brahms); *Haydn* – priekopník, ktorý do hĺbky prebáda symfonické formy a vo svojich neskôrých symfóniach niekedy už dosahuje „priam beethovenovskú“ prudkosť a veľkosť; *Mozart* – senzibilný mladý génius, stále zotravajúci v rámci apolónskej harmónie. U neho nie tvrdosti, ani veľkých kontrastov. Jeho hudbu možno realizovať malými obsadeniami. Všetko je prirodzené a dokonale harmonické; veľká emócia, veľká dynamika pri predvedení narúša túto harmóniu, je „romantická“ a preto nemozartovská. Na *Schuberta* sa oproti tomu nazerá ako na čistého romantika a lyrika, u neho nie sú veľké kontrasty želateľné z iných dôvodov: vedľie je „dramatikom“, beethovenovská prudkosť je mu cudzia.

Toto rozdelenie, všeobecne rozšírené v nekonečne mnohých podobách, je oveľa nesprávnejšie než je správne: v mnohosti legítimne možných výkladov je, pravda, nemožné vyslovieť v takýchto predsudkoch *iba* omyly, no tu je naozaj takmer všetko skreslené a nesprávne. Na vyjadrenie dramatických kontrastov v hudbe netreba byť dramatikom v zmysle divadelného nadania. Schubert určite nie je operný skladateľ, v tomto zmysle nie je dramatický, a predsa jeho partitúry vyžadujú „dramatickejšie“ výbuchy ako partitúry všetkých jeho súčasníkov. Ak študujeme Schubertove rukopisné partitúry a nie umiernené a uhladené vydania z Brahmsovho okruhu, nájdeme extrémne crescendá od viacnásobného *ppp* až po viacnásobné *fff*, ktoré sa náhle, bez prechodného diminuenda, lámu. Akcenty, ktoré Schubert často rafinované odlišne predpisuje rôznym inštrumentálnym skupinám, sú tie najpríkrejšie, aké v jeho dobe boli zapísané. Vtedy vôbec nie „normálna“ inštrumentácia s trúbkami, rohmi a trombónmi (u Schuberta častými) – popri drevených dychových nástrojoch – podčiarkuje túto extrémnu dynamiku. Musíme si totiž uvedomiť, že plechové dychové nástroje nemali vtedy mäkký, zaoblený zvuk dnešných nástrojov, ale vo fortissime zneli ostro a burácano. Schubertove partitúry sú plné až prudkej dynamiky; pri jeho hudbe nechtiac myslím na E. T. A. Hoffmanna. Uprostred týchto explózií a medzi nimi pôsobia jemné, nekonečne lyrické miesta nesmierne krehko a dojímavo. Dnešní interpreti – odhliadnuc od komorných hráčov – sa spravidla riadia „brahmsovsko-umiernenými“ vydaniami Schubertových diel, ba ešte aj tu uhládzajú všetky zvyšné tvrdosti a hrôzy. Schubertovský obraz väčšiny milovníkov hudby sa zakladá na nekonečnom množstve takých interpretácií. Domnievam sa, že hypotetické originálne schubertovské predvedenie – ktoré sa tragickým spôsobom nikdy neuskutočnilo – by bez váhania a s pobúrením vnímali a odsúdili ako „neschubertovské“. „Napokon, vedľie Schubert nie je Beethoven!“

Nie je to ináč ani u Mozarta. Jeho hudba stelesňuje dnes najvyšší stupeň zrelej slnečnej harmónie. S pocitom šťastia sa oslavujú tie interpretácie, v ktorých dominuje elyzejská dokonalosť, kde niet napäť v tempách (tie musia byť totiž absolútne „prirodzené“), a kde dynamika

ka nie je príkra. Niet konfliktov, ani zúfalstva. Táto hudba je redukovaná na svoj múdry úsmev a na upokojujúcu, dokonalú harmóniu. Interpretácia, ktorá nedbá na tieto posvätné konvencie, je teda „nemozartovská“, posúva Mozarta – opäť – príliš do Beethovenovej blízkosti.

Mozartova hudba je podľa mňa aj preto taká dokonalá, lebo naozaj obsahuje všetko to, čo tu bolo povedané, ale okrem toho vyjadruje ešte oveľa viac. Jej obsahom je celá plnosť života od najhlbšej bolesti po najčistejšiu radosť. Rozvíja trpké konflikty, často bez ponuky riešenia. Často nám s desivou priamosťou predkladá zrkadlo. Táto hudba je ešte oveľa viac ako len krásna – je ohromujúca v starom zmysle slova: povznesená, všetko prenikajúca, poznávajúca.

Mozartovi súčasníci, ktorí poznali jeho hudbu predovšetkým z jeho vlastných interpretácií, veľmi zreteľne pocítovali, že sa odlišuje od všetkého, čo vtedy mohli počuť. Hustota hudobnej a emocionálnej výpovede vyzývala poslucháča až po samé hranice: viac nemohol zniest. Stále znova nachádzame výpovede hudobných znalcov doby, aj Mozartovho otca, ktoré poukazujú na toto pretaženie poslucháča. Nech píše trošku „lahšie“, menej komplikované vo vypracovaní jednotlivých hlasov, lebo v snahe pochopiť nemožno udržať krok – nech v harmonii nezachádza tak ďaleko (tvrdé disonantné napäťia) atď. Popri obdive jeho génia (sotvaktorý z kritikov pochyboval o tom, že Mozart je najväčší skladateľ doby) hovoria všetky tieto názory o istej zmätenosti z dráždivého účinku jeho hudobného jazyka; môže a smie hudba čosi také povedať? Pravda, boli aj hlasy, ktoré akceptovali Mozartov hudobný jazyk, ba, i keď s úľakom, ho aj chápali. Jeho *Symfónia g mol* je „.... Ohnivá... hlboko pohnutá... vášnivo uchopená... hrozne krásna... rojčivá...“. Alebo: táto symfónia je „.... veľké plátno vášnivo dojatej duše, prechádzajúcej od najväčšieho smútku po najväčšiu vznešenosť...“. Tieto dva výroky boli zapísané asi dvanásť rokov po Mozartovej smrti. Aj v ďalšej generácii, ktorá už musela zniest Beethovena, sa o Mozartovi vždy znova objavujú kritiky tohto druhu. Tak napríklad významný zürišský filozof a muzikológ Hans Georg Nägeli vo svojich prednáškach roku 1826 v Stuttgartre a Tübingene (Mozart by bol mal vtedy 70 rokov) hovorí: Mozart vraj má prehnany sklon ku kontrastom, „.... medzi vynikajúcimi autormi je tým najneštôlovejším...“, je „.... zároveň pastierom i bojovníkom, lichotníkom i útočníkom... mäkké melódie sa často striedajú s ostrým, rezavým zvukom, pôvabný pohyb so živelnosťou. Jeho génius bol veľký, ale rovnako veľký bol aj omyl jeho génia – zapôsobiť kontrastmi...“ Je vraj „....neumelecké... keď niečo môže zapôsobiť iba prostredníctvom svojho opaku... Tento Mozartov štýlový nezmysel možno dokázať v mnohých jeho dielach...“. Považujem túto kritiku za klasický príklad odmiestnutia založeného na pochopení. Konflikt spočíva v rozdielnom východisku: čo je zmyslom hudby? (Podobne ani negatívne kritiky Eduarda Hanslicka napísané o päťdesiat rokov neskôr vôbec nevnímam ako omyly hlúpeho kritika, ale ako fundované výpovede vysokokvalifikovaného odborníka, ktorý vychádza z iných premíš ako autor.). Podľa mňa je Nägeliovi kritika skvelá, nie preto, lebo s ňou súhlasím, ale pretože sa z nej dozvedám, aký účinok mala táto hudba ešte v tom čase – príčom, pravda, predpokladám, že Nägeli skôr hodnotil partitúry ako konkrétnie predvedenia. Na druhej strane som presvedčený o tom, že keby Nägeli poznal Mozartove diela len z dnešných predvedení a partitúry by nikdy nebol videl, nedospel by nikdy k takému úsudku.

Mozartove diela totiž naozaj obsahujú všetko, čo Nägeli odsudzuje. Osoby – či už sú to postavy z jeho opier, alebo imaginárne postavy z jeho inštrumentálnej hudby – sú naozaj všetkým naraz: pastiermi, bojovníkmi, lichotníkmi i útočníkmi, sú sympatickí i odporní – podľa toho, z ktorej stránky ich práve pozorujeme alebo osvetľujeme. Sú to skutoční ľudia so všetkými fazetami ľudských možností a nie schematické jednodimenzionálne figúry – to ich robí takými živými, tak desivo pravdivými. Nie sú dobrí alebo zlí, tvrdí alebo láskyplní, ale všetko naraz. Na najmenšom priestore sa naozaj striedajú mäkké melódie s rezavými odpo-

Hudobný dialóg

vedami. Hudobný dialóg spočíva na obrovských kontrastoch; dojímavú prosbu zmetie mohutné a nemilosrdne brutálne „nie“ . „Chiaro-oscuro“, čierno-biele kontrasty, ktoré sa v hudbe spravidla vzťahujú na dynamiku, boli všeobecne uznávanou najväčšou Mozartovou silou; v oveľa väčšej miere ako jeho súčasníci ich však aplikoval aj v oblastiach výrazových kontrastov. Vtedy bolo totiž ešte jasné, že ak niekto z estetických dôvodov v hudbe odmietal konfrontáciu tvrdých kontrastov, *musel* predovšetkým odmietnuť Mozartovu hudbu, pretože tá bola na dialógu tohto druhu priam postavená. Ak dovolíme veciam „zapôsobiť iba prostredníctvom svojho opaku“, to vôbec nie je „štýlový nezmysel“, ale nanajvýš umelecký prostriedok. Je to však prostriedok, ktorý v Mozartovej dobe nepoužívali s rovnakou samozrejmosťou ako dnes. Vtedy šokoval. Doboví konzervatívni estetici odmietli Mozartov hudobný jazyk pre jeho extrémnosť. Dnes, keď už sa tento jazyk mnogými generáciami sploštil, uhladil, presladil a zharmonizoval spôsobom nevysvetliteľným z partitúr, sa opäť lákame, rovnako ako za Mozartových čias, keď jeho diela z času na čas stretneme v už takmer nepoznanej pôvodnej podobe. Je to dialektický jazyk, ktorý je práve dnes opäť veľmi aktuálny.

Spomínaná uhladenosť, pravda, spočíva sčasti aj na neskororomantickom zvukovom ideáli, ktorému sa dodnes často oddávame: na mäkkom a plnom temnom sláčikovom zvuku, ku ktorému sa primiešavajú čo najtemnejšie timbrované dychy. Dynamika sa vlní a nie je stupňovitá; tomuto zvuku a tejto dynamike sa obetujú zreteľnosť a priehľadnosť. Technika hry (na sláčikových nástrojoch sa často hrá na hlbokých strunách vo vyšších polohách) a zvuk dnešných orchestrálnych nástrojov k tomu pridajú svoje. Pri dychových nástrojoch sa z hľadiska techniky hry maximálne skrátil proces rozkmitania (prvé charakterizujúce zvukové momenty tónotvorby), čím sa vytrácajú špecifiká, podľa ktorých rozlišujeme jednotlivé nástroje a zvukové farby. Tón, ktorý je tak takmer celkom pozbavený vedľajších šumov, sa hladko privinie k postupnej, vzdúvajúcej sa dynamike sláčikových nástrojov. Charakteristické burácanie plechových dychových nástrojov možno dosiahnuť iba vo veľmi hlasnom fortissime. U Mozarta sa preto takmer nikdy nepoužíva.

Za Mozartových čias sa hralo podľa možnosti v nižších hmatových polohách sláčikových nástrojov (len pre najvyššie miesta sa prešlo do primeranej polohy na najvyššej strune), ktoré potom zneli jasnejšie a kontúrovanejšie. Zvuk drevených dychových nástrojov bol viac „trstínový“ alebo šalmajovitejší, plechové dychové nástroje zneli štíhlejšie a farebnejšie. Rohy a trúbky boli vo svojej prirodenej podobe podstatne dlhšie ako dnešné ventilové nástroje, v dôsledku čoho bol ich zvuk farebnejší a bohatší na vyššie harmonické tóny; zároveň boli tieto nástroje v oblasti ozvučníka užšie menzuované a tenšie kované, takže už v strednej forte dynamike vyluzuvali burácajúci zvuk. Každý spoločný forte nástup plechových dychových nástrojov a tympanov, na ktorých sa vtedy hralo obyčajnými drevenými paličkami, pôsobil ako bodnutie, heroicky či agresívne alebo triumfálne, ale nikdy nie iba ako farebný register v celkovom zvuku ako v dnešnom orchestri.

Ak teda dnes hráme Mozarta s moderným orchestrom, musíme vlastne poznáť zvukové vlastnosti mozartovského orchestra, aby sme dosiahli primerané zvuky a dielu zodpovedajúcu zvukovú priehľadnosť. Niektoré zvlášť nevhodné nástroje by sa mali nahradiať vhodnejšími: podľa možnosti dlhé rohy (rohy in F) a trúbky (najlepšie tiež F-trúbky), podľa možnosti s jemne kutým ozvučníkom. Tie sa veľmi dobre miešajú s ostatnými dychovými a sláčikovými nástrojmi. Obzvlášť zle sa do Mozartovho zvukového obrazu hodia dnešné orchestrálné trombóny, ktoré sú konštruované pre celkom iný druh hudby. Mám veľmi dobré skúsenosti so starými nástrojmi alebo ich kópiami. Je to jediný prípad, keď spojenie historických a moderných nástrojov považujem za dobré. Možno preto, že trombón okolo roku 1800 nie je tak extrémne historický – vedľa dodnes existujú podobne menzuované nástroje v populárnej hudbe. Fagotisti by sa mali pokúsiť adekvátnymi strojčekmi zmeniť zvuk svojho nástroja smerom k väčšej prezencii sláčikovo-plátkového efektu dvojplátku (Angličania to nazývajú veľmi pek-

ne: *reedy*, plátkový), aby sa dobre snúbil s violončelami. Moderný fagotový tón môže znieť duto a izolované. Klarinetisti by mali podľa mňa bezpodmienečne znova objaviť bohaté farebné odtiene rôznych nástrojov. Mozart písal pre klarinety in G, A, B, H, C. Predohru k *Únosu zo serailu* som muzicéroval s C-klarinetmi a už by som sa tu nechcel tejto drzej farby zriecť.

S problémami inštrumentácie úzko súvisí otázka primeraného obsadenia. Keď dnes hovoríme o „mozartovskom orchestri“ alebo o „mozartovskom obsadeniu“, máme na mysli menšie obsadenie. Obsadenie v Mozartovej dobe však bolo extrémne mnohoraké, oveľa rozmanitejšie ako dnešné extrémne obsadenia. 4. novembra 1777 píše Mozart z Mannheimu: „... orchester je veľmi dobrý a silný, na každej strane je 10 až 11 huslí, 4 violy, 2 hoboje, 2 flauty a 2 klarinety, 2 rohy, 4 violončelá, 4 fagoty a 4 kontrabasy a trúbky a tympany.“ To by zodpovedalo približne dnešnému strednému „mozartovskému“ obsadeniu, no je tu niekoľko zaujímavých rozdielov: 1. a 2. husle sú obsadené rovnako (dnes spravidla hrá v skupine 2. huslí o dvoje huslí menej), čo asi malo veľký význam a bolo potrebné, ak zvážime, že u Mozarta hrajú 2. husle veľmi dôležité protihlasy v hlbokej polohe, ktoré len veľmi ľahko možno dostaťce „vytiahnut“.

Prekvapujúca je tu, ako v každom dobovom zozname hráčov, malá skupina viol. Pochopíme to len vtedy, ak vzhľadom na význam violových partov predpokladáme oveľa silnejší zvuk vtedajších viol. A bolo to presne tak: violy vždy boli a sú rôznej veľkosti. Najmenšia viola, ktorú mám, pochádza z roku 1805 a jej korpus je 37 cm dlhý (na porovnanie: husle sú okolo 35 cm dlhé), najväčšia, zo 17. storočia, má 56 cm! Dnes považujeme violu so 41 cm korpusom za veľký nástroj, v orchestoch sa takmer vždy hrá na menších nástrojoch. V Mozartovej dobe sa v orchestoch hralo prevažne na veľmi veľkých violách; tie zneli silno a sonórne. Žiaľ, všetky tieto nástroje v 19. storočí zmenšili, t. j. brutálne ich zrezali, aby sa na nich hralo pohodnejšie. Tak sa zo sláčikového orchestra s veľmi veľkými violami vytratila aj dôležitá a zaujímavá farba. Obsadenie hoboju, fláut, klarinetov a rohov zodpovedá dnes obvyklým počtom, štyri violončelá z dnešného hľadiska tiež ladia s obsadením huslí, pričom však sú značne zosilnené štyrmi fagotmi (!) a štyrmi kontrabasmi. Basový fundament bol v dôsledku toho určite mohutnejší, ako sme na to dnes zvyknutí. Bolo by však nezmyselné tento spôsob obsadenia napodobniť dnešnými nástrojmi orchestra. Dnešné fagoty nesplývajú so zvukom violončiel, preto ak chceme aspoň čiastočne realizovať pôvodnú zvukovú predstavu, musíme hľadať celkom iné riešenia.

Mozart píše z Viedne 11. apríla 1781: „... že symfónia išla vynikajúco a mala úspech – hralo 40 huslí [teda pravdepodobne 1. a 2. husle po dvadsať] – dychové nástroje všetky dvojmo [!] – 10 viol – 10 kontrabasov, 8 violončiel a 6 fagotov...“ Vidíme, že aj pri tomto gigantickom obsadení sa zachovali predchádzajúce relácie huslí-viol-violončiel-fagotov-kontrabasov. Zároveň však vidieť aj to, že Mozart si želal čo najväčšie obsadenie, až po zdvojenie dychových nástrojov. Dnes sa niečo také pranieruje ako veľké znesvätenie „skutočného pestovania Mozarta“.

Ako sme už povedali, Mozart mal k dispozícii veľmi rozdielne obsadenia. Uvediem niektoré z nich v poradí 1. husle, 2. husle, viola, violončelo, bas:

najmenšie, 1787 v pražskej opere pre *Dona Giovanniho*:

3, 3, 2, 2, 2

vo viedenskej opere, 1782 pre *Únos zo serailu*:

6, 6, 4, 3, 3

v Miláne, 1770 pre *Mitridate* (dve violončelá boli zosilnené štyrmi fagotmi):

12, 12, 6, 2, 6

vo Viedni na niektorých benefičných koncertoch po roku 1781:

20, 20, 10, 8, 10

Na porovnanie niekoľko haydnovských čísel:

v Eisenstadte a Esterháze:

3, 3, 2, 2, 2 (od roku 1760 až do cca 1770, neskôr bolo o 4 huslí viac)

v londýnskom Kings Theatre, 1794, aj tu boli drevené dychové nástroje zdvojené:

12, 12, 6, 4, 5

Pohľad na tieto čísla nám ukazuje, že skutočná orchesterálna situácia na konci 18. storočia sa vôbec nezhoduje s doktrinárskymi názormi, ktoré sme si o nej vytvorili. Preto sú dnes z neštýlovosti obviňovaní interpreti, ktorí napríklad z dôvodov vkušu hrajú Mozarta s dvojitým obsadením dychov a s veľmi veľkými sláčikovými skupinami. V takom prípade možno odmietnuť len kompetenčný postoj kritikov, pretože tí kritizovaní, zväčša bez záujmu o seriózne poznatky, konajú správne či nesprávne skôr náhodou. Možno povedať, že až na niekoľko výnimiek bolo čo najväčšie obsadenie orchestra vítané, pričom sa od určitého rozsahu sláčikového súboru samozrejme zdvojovali dychy, pravda, len na určitých miestach.

Ak dôkladne preskúmame, aké obsadenia sa volili pri akých príležitostach, zistíme, že o tom rozhodovali veľkosť priestoru predvedenia a zvuková akustika. Vôbec nemožno určiť, či ľubovoľné dielo bolo koncipované pre veľké, či pre malé obsadenie. Mozartova *Symfónia C dur Salzburská* (KV 338) sa tam hrala s veľmi malým obsadením, to isté dielo zaznalo vo Viedni pod Mozartovým vedením so štyri- až pätkrát väčším orchestrom. Alebo vari premiéra Beethovenovej *Eroky* vo viedenskom Lobkowitzovom paláci poukazuje na to, že toto dielo bolo koncipované pre drobný komorný orchester? Alebo znamená neuveriteľne malé obsadenie v Haydnovom oratóriu *Stuorenie* pri premiére v Schwarzenbergovom paláci, že Haydn si želal také obsadenie? Veľmi dobre poznám Sieň Eroky i siene v Schwarzenbergovom paláci vo Viedni; tu aj malý súbor v dôsledku dimenzií a priestorovej geometrie, ako aj mramorového obkladu znie veľmi silno, ba až duní. Ak by sme chceli dosiahnuť podobný efekt, museli by sme v „normálnej“ koncertnej sieni mať veľmi veľký orchester. Akustické rozdiely priestorov, v ktorých zneli Haydbove diela v Esterháze a v Londýne, nedávno prerátali, pričom vyslo najavo, že reálny zvukový dojem vo veľkej londýnskej sále s veľkým orchestrom a v malých priestoroch zámku s malou dvornou kapelou si boli navzájom veľmi podobné.

Väčšina poslucháčov má mylné predstavy o rozdieloch intenzity zvuku rezultujúcich z veľkosti obsadenia. Šestoro huslí totiž vôbec neznie dvakrát tak silne ako troje huslí, ale len asi o desať percent silnejšie! Iba nereálne silná skupina huslí znie naozaj s dvojnásobnou intenzitou. Zväčšenie sláčikového orchestra má primárne celkom iný účinok ako len zosilnenie zvuku: ani precízny nástup skupiny vlastne nikdy nie je celkom spolu. Dôsledkom (minimálne) odstupňovaného nástupu jednotlivých nástrojov vzniká v ideálnom prípade mäkké, veľmi intenzívne nasadenie (spoločne rozkmitaný nástup), pretože farebnosť jednotlivých nástupov neleží exaktne nad sebou, ale nasleduje za sebou, čím sa celý nástup veľmi obohatí. Tak vzniká aj dojem zvukovej plnosti. Túto vítanú drobnú „nepresnosť“, ktorá v žiadnom prípade nesmie byť taká rozsiahla, aby sa ako taká aj mohla vnímať, môže dobrá priestorová akustika s malým dozvukom zahaliť tak, že, povedané jazykom fyziky, „celkový zvuk sláčikových nástrojov sa buduje v stupňovito predĺžovaných časových úsekokach a ... živšie vyzdvihuje ... charakter a farbu. V zásade to vysvetluje, prečo nástroje vo viacnásobnom obsadení veľkého orchestra majú nepomerne väčší lesk ako jednotlivý nástroj.“ (Fritz Winckel)

ÚVAHY K MOZARTOVMU ALLEGRO A ANDANTE

Máloktočí skladateľ sa tak úzkostlivo snažil zafixovať svoje predstavy a želania o tempách svojich diel ako Mozart. Dokumentuje to nezvyčajne veľký počet rozmanitých tempových označení, ktoré vo svojich dielach predpisoval: minimálne sedemnásť rôznych odtieňov adagia, viac ako po štyridsať odtieňov allegra a andante atď. Pritom sa pokúšal v rámci relatívne veľkých časových plôch použiť rovnaké označenia pre tie isté tempá – a veľmi často aj pre afekty.

Na vysvetlenie uvediem niektoré z týchto označení v poradí smerom k rýchlejším tempám:
Andantino sostenuto (mierne kráčajúc, zdržanlivo) – teda ešte pomalšie ako beztak v blízkosti
adagia sa nachádzajúce andantino, ktoré Mozart používa prevažne pre smutné skladby
Andantino (mierne kráčajúc)

Andante ma adagio 3/4 (vpred, predsa však pokojne) – *ma* (= ale) pôsobí vždy tak, akoby bolo
do pracovného procesu doplnené na ohraničenie tempa v oboch smeroch

Andante un poco adagio 3/4 (kráčajúc, no trošku pokojne)

Andante ma un poco sostenuto 6/8 (kráčajúc, no trošku zdržanlivo)

Andante ma sostenuto (kráčajúc, ale držanlivo)

Andantino grazioso (trošku kráčajúc, pôvabne)

Andante moderato 3/4 (*mäßig gehend*, mierne kráčajúc) – tento preklad používa Mozart vo svojich nemeckých piesňach

un poco andante 3/4 (trošku kráčajúc)

Andante maestoso 3/4 (majestátne, kráčajúc)

Andante 3/4 (kráčajúc – v zmysle: vpred, nie príliš pomaly)

Andante grazioso 3/4 (pôvabne kráčajúc – mohlo by byť zláhka skackajúc)

un poco più andante (trošku rýchlejšie) – bez ohľadu na predchádzajúce tempové označenie
più andante (rýchlejšie)

Andante con moto (nepokojne, kráčajúc)

Molto andante C (veľmi naliehavo)

Andante agitato (vzrušene kráčajúc)

Poznáme aj niekoľko ďalších označení andante, predovšetkým však mnohé následné členenia každého tempového označenia do rôznych druhov taktov, pričom pre Mozarta bolo rozšírenie **C** a **¶** zrejme veľmi dôležité.

Nasleduje niekoľko odtieňov Mozartovo allegra (napriek tomu, že Mozart vo svojich piesňach nazýva allegro „veselým“ (*fröhlich*), prekladám ho ako „rýchlo“, pretože ním nie sú označené iba radostné časti:

Grazioso un poco allegretto (graciózne a len trošku rýchlo)

Allegretto ma moderato 6/8 (trošku rýchlo, no umiernene)

Allegretto maestoso 3/4 (trošku rýchlo, majestátne)

Allegretto C (trošku rýchlo) – toto tempo je veľmi blízke k andante, s ktorým ho Mozart dosť často verbálne spája, napríklad v *Andante piuttosto allegretto*, pričom *piuttosto* treba preložiť ako „radšej“, „skôr“

Hudobný dialóg

Allegretto vivo C (trošku rýchlo a živo)

un poco allegro 2/4 (trošku rýchlo)

Allegro moderato (mierne rýchlo)

Allegro comodo (pohodlne [ale] rýchlo)

Allegro maestoso C (majestátne, rýchlo) – takmer vždy sa predpisuje k bodkovanému rytmu, ktorý je poznávacím znakom majestátnosti

Allegro aperto C (otvorené allegro) – tento ľažko zrozumiteľný pojem akoby naznačoval určitú naivitu, ľahkú zrozumiteľnosť; niet čo skrývať, nito tajomstva. Tempo je trošku zdržanlivé

Allegro vivace C (živo, rýchlo) – v častiach označených vivace sa živost vzťahuje na figúry v malých hodnotách, ktoré v dôsledku toho netreba hrať príliš rýchlo, aby ožili v detaile. Rovnako chápali toto označenie už v prvej polovici 18. storočia

Allegro risoluto C (energicky, rýchlo)

Allegro (veselo, sviežo) – význam talianskej hovorovej reči je smerodajný vždy aj pre označenie časti, aj keď allegro v mnohých častiach znamená už len „rýchlo“, bez väzby na afekt

Allegro spiritoso (vtipne a jasne) – prídavným menom spiritoso sa tu vyzdvihuje skutočný význam allegra

Allegro vivace assai (rýchlo, pomerne živo)

Allegro assai (pomerne živo alebo dosť rýchlo, u niektorých skladateľov aj veľmi rýchlo)

Allegro con brio (vzletne alebo väšnivo rýchlo)

Allegro agitato (pohnuto, nepokojne, vzrušene rýchlo)

Molto allegro (veľmi rýchlo) – u Mozarta označuje najrýchlejší stupeň pred prestom.

O presnom zaradení niektorých medzistupňov, ako napríklad *Allegro vivace* alebo *Allegro spiritoso*, možno súce diskutovať, no tento výber tempových označení poukazuje na pedantnosť a citlivosť, s akou ich Mozart odstupňoval. Z mnohých korektúr tempových označení v jeho rukopisoch je zrejmé, aké dôležité boli pre neho odtiene, ktoré sú až také nepatrné, že väčšina dnešných hudobníkov rozdiely medzi nimi takmer nevníma.

U Mozarta sme napokon odkázani na porovnávanie miest s rovnakým tempovým označením. Niektoré z nich samy vyžadujú určité tempo, takže do Mozartovo systému napokon predsa len možno vniknúť. Niekedy, najmä v operách, sú vďaka veľkým súvislostiam – rozlahlým accelerandám alebo ritenutám – dokázateľné relácie a v dôsledku toho aj ich presný význam. Inokedy, napríklad v *Haffnerovej symfónii KV 385*, sám skladateľ verbálne vysvetlí, čo mal na mysli: „Prvé allegro [Allegro con spirito C] musí byť veľmi prudké. – Posledné [Presto C] – také rýchle, ako sa len dá.“ Štúdium tohto problému, pravda, nemôže prebiehať oddelene od hudobného diania, a omylom, ku ktorým pri čisto teoretickom pohľade môže dôjsť, musia ako posledná inštancia zabrániť muzikálnosť a hudobný inštinkt.

Ako príklad spomeniem Mozartovu veľkú *Symfóniu g mol KV 550*, ktorej prvá a posledná časť mali pôvodne rovnaké tempové označenie: *Allegro assai* ♩. Skladateľ neskôr korigoval označenie prvej časti na *Molto allegro* ♩. Z toho jasne vyplýva, že pre neho bolo veľmi dôležité priamo poukázať na tempový rozdiel oboch časti; zároveň je jasné, že obe označenia predstavujú zreteľné odlišné tempá, ináč by táto korektúra nebola bývala potrebná. Otázku, či rýchlejším tempom je *Allegro assai* ♩, alebo *Molto allegro* ♩, nemožno z hľadiska jazykového zodpovedať jednoznačne. Už v 18. a začiatkom 19. storočia boli na to kontroverzné názory. O význame slova *molto* (= veľmi) súce nikdy nebolo pochybnosť, no *assai* sa súce mohlo preložiť aj ako „veľmi“, no podobne ako francúzske *assez* malo aj význam „pomerne“, „dosť“. Preto sa veľmi často používalo vo význame nepatrného zrýchlenia alebo upevnenia významu slova *allegro* – napríklad na začiatku 18. storočia u Sébastiena de Brossard, v jeho *Dictionnaire de musique*, 1703, alebo o sto rokov neskôr ešte u Beethovena, ktorý piše, že *allegro assai* znaeme-

ná „pomerne rýchlo“. Rousseau roku 1767 vo svojom *Dictionnaire de musique* veľmi polemicky bojuje proti tomuto Brossardovmu názoru: „Assai je prídavné meno vyjadrujúce stupňovanie v spojení s tempovými označeniami; presto assai, largo assai, znamená veľmi rýchlo, veľmi pomaly. Abbé Brossard k tomuto slovu podal jeden zo svojich obvyklých chybnych výkladov, keďže jeho pravý a jediný význam nahradil zmysluplným priemerom medzi pomaľym a rýchlym‘. Myslel si, že *assai* znamená *assez* [v čom mal pravdu, N. H.]. Môžeme teda obdivovať jedinečný rozmar tohto autora: vo svojom slovníku uprednostnil jazyk, ktorému nerozumel, pred svojím materinským jazykom.“

Vráťme sa k *Symfónii g mol*: Molto allegro Č je Mozartovo najrýchlejšie allegro, prvú časť teda treba hrať rýchlejšie ako poslednú. Potvrdzujú to aj z diela vyplývajúce hudobné argumenty. Osminové noty viol v prvej časti zrejme nie sú pre jej tempo určujúce, časť sa začína vlastne až predtaktím husl; vzrušene chvejivý g-molový zvuk basov a viol, ktorý sa akoby vznáša v priestore, sa stáva počuteľným krátko pred začiatkom časti: tempo musí byť veľmi rýchle. Prvú tému tvoria, na rozdiel od Cherubinovej árie „Non so più...“ (ktorá je označená Allegro vivace asi iba kvôli dĺžke textu), takmer výlučne appoggiatury, v dôsledku čoho je uponáhlaná a nepokojná; niet pokojného miesta, harmonického a melodického uvoľnenia.

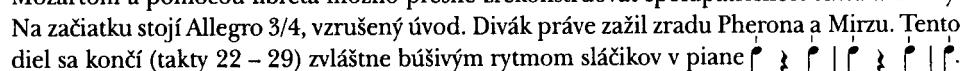
Záverečná časť motivicky vychádza nielen z Menuetu, ale je odvodnená aj z tanca – *bou-rée*, ktorý sa neskôr rozvedie v sonátovej forme. Tánec sa začína veľmi korektnie a prísne, jeho prvý a druhý, zakaždým osemaktakový diel sa zopakujú (v repríze už nie); až potom, od taktu 23, sa rozvinie do sonátovej formy. Každý z dvoch dielov tohto tanca je ďalej členený do prísnych dvojtaktí; takpovediac v znejúcej choreografii dostáva sólový párik (*couplet*) odpovedz *tutti*. Túto formovú prísnosť, ktorá neznesie odpútané uháňanie typického presto-finále, má zmierniť aj tempo. Melodickú a rytmickú ostinatnosť forte úsekov, ako aj vrúcnosť druhej témy (takty 71 – 101) možno v zmiernenom tempe stváriť oveľa presvedčivejšie. Korektúru tempa možno chápať ako Mozartovo varovanie pred obyčajným allegrom s akcentovanými osminami (prvá časť) i pred lacným finálnym efektom, založeným na rýchлом temppe. K požadovanej odlišnosti účinku azda prispieje aj veľká podobnosť absolútnej miery temp.

Na podporu zmyslu tejto tempovej relácie tu slúži ešte ďalší, pre mňa závažný argument. Posledné tri Mozartove symfónie, ktoré vznikli v júli 1788 bez objednávky a bez konkrétnej príležitosti akoby jedným ťahom, sú pre mňa úzko spätým cyklom. *Symfónia g mol* v tejto súvislosti pôsobí z hľadiska tempa ritardujúco, to znamená, každá časť je metricky o niečo pomalšia ako časť predchádzajúca. V záverečnom diele cyklu, v *Jupiterskej symfónii*, je to naopak: tu je každá časť o niečo rýchlejšia ako predchádzajúca, ide takpovediac o vykomponované accelerando smerom k Finale – ♩ v prvej časti, ♩ v druhej časti, ♩ v tretej časti a ♩ vo štvrtej časti sú zakaždým o niečo rýchlejšie.

Pre pochopenie skladateľových tempových zámerov v súčasnosti nestáči poznať slová, ktorými sa označujú tempá, ich význam sa v priebehu storčí totiž viackrát zmenil. Musíme im rozumieť tak, ako ich chápali v dobe vzniku diela. To je, pravda, obzvlášť dôležité pri takých označeniach, ktorých význam sa natolko zmenil, že požadované zrýchlenie alebo spomalenie nemôžeme rozlíšiť bez dôkladných historických poznatkov. Napríklad andante dnes obvykle chápeme ako pomalé tempo, podľa toho znamená molto andante „veľmi pomaly“ a piú andante „ešte pomalšie“. Avšak pôvodne – tento pojem sa používal od konca 17. storčia – znamenalo andante iba „kráčajúc“, čo naznačuje stredné, skôr svižné tempo; akosi v zmysle „nie ťahavo, vpred“. V spojení s inými slovami označujúcimi tempo znamená zrýchlenie (napríklad largo andante – largo kráčajúc). Andante malo ešte ďalší význam, ktorý len podmienečne súvisí s tempom – označuje časti s neprerušeným basom v osminových notách, ktoré sa mali hrať rovnomerne (*égale* – v protiklade k *inégale* = nerovnomerne). Táto forma však u Mozarta už nie je aktuálna.

Je veľmi dôležité vedieť, kde sa v Mozartovej tempovej palete nachádza andante, no pre-dovšetkým, či modifikácie toto tempo zrýchľujú alebo spomalujú. Rovnako ako v 18. storočí všeobecne, aj u Mozarta ešte patrí andante k rýchlejším tempám; andantino, takpovediac „trošku andante“, je teda rovnako ako meno andante pomalšie, piu andante alebo molto andante zasa rýchlejšie.

K zmene významu, v dôsledku ktorého sa z andante stalo pomalé tempo, čím sa uvedené modifikácie prevrátili, dochádza práve až v Mozartovej dobe. Beethoven okolo roku 1813 napríklad napísal istému anglickému „dodávateľovi melódii“: „Ak by sa medzi melódiami, ktoré mi budete môcť poslať na komponovanie, nachádzali aj andantino, prosil by som vás, vyznačte, či toto andantino je zamýšľané rýchlejšie alebo pomalšie ako andante, lebo význam tohto výrazu je – podobne ako mnohé ďalšie hudobné výrazy – taký neistý, že raz sa andantino približuje k allegru, inokedy je takmer také ako adagio.“ Carl Gollmick píše roku 1833 vo svojej *Kritickej terminológii pre hudbu a priateľov hudby*: „... Doslovny preklad andante v zmysle ‚krokom‘ bol príčinou mnohých nedorozumení. Andante rozhodne patrí medzi pomalé tempá...“ Dospel teda už k dnešnému chápaniu a vyjadril znepokojenie nad tým, že by andante mohlo byť chápané nesprávne, v zmysle 18. storočia.

Dnes je situácia opačná. Na andante nazeráme v zmysle 19. storočia ako na pomalé tempo; rýchlejšie andante napríklad z 18. storočia sa hrajú pomaly. Vysvetlím tieto tempové relácie na dvoch príkladoch z Mozartových kompozícii. V 4. časti zborov a medziaktových hudeb diela *Thamos, König in Ägypten* je hudobná dramaturgia, zahŕňajúca aj tempá, silne viazaná na text. Ide totiž o melodrámu. Na základe textových fragmentov zapísaných Leopoldom Mozartom a pomocou libreta možno presne zrekonštruovať spolupatričnosť textu a hudby. Na začiatku stojí Allegro 3/4, vzrušený úvod. Divák práve zažíl zradu Pherona a Mirzu. Tento diel sa končí (takty 22 – 29) zvláštne búšivým rytmom sláčikov v piane . Režijný pokyn v librete hovorí: „Sais sama vychádza z domu... obzrie sa, či je sama.“ Ide tu teda o búšenie jej skľúčeného srdca. Nad taktom s fermatou Sais hovorí: „Nikto tu nie je. Brány chrámu sú uzamknuté. Nič nebráni zámeru.“ Nasleduje päť sivejich a rozhodných taktov Allegretto 2/4 – Sais chce zložiť prísahu. Potom nasleduje 28 taktov Andante; na tomto mieste píše Leopold Mozart – „začína pochybovať“ a v librete stojí „premýšľajúc“. Andante na tomto mieste znamená vo vzťahu k Allegretto tempové zdržanie, ktoré veľmi názorne vysvetluje nový afekt: „... ale smiem ho vykonat? Môže si to Sais dovoliť?“ V ďalšom priebehu sa akési vzývanie nebohého otca vyuvinie na vizionárské povzbudenie: „Áno! Už ma počuješ! Môj zámer znova ožíva. Ty sám, ty si mi ho vnukol.“ Nasleduje (takt 63) Più andante: „Ja? Nástroj neverných zradcov?... Nie, [žezlo] nech zostane v jeho rukách!“ Sais tu znova získa svoju starú odhadlanosť, no o niečo heroickejšiu ako na začiatku – Più andante znamená jednoznačné zrýchlenie. Nasledujúce takty (73 – 79) sú motivicky úzko prepojené so stredným dielom prvého Andante (takty 40 – 42), aj text je, rovnako ako tam, vznešený. Tu však stojí Più adagio, teda pomalšie. Tento komparatív sa môže vzťahovať jedine na predchádzajúce tempo, teda azda: pomalšie ako predtým (v žiadnom prípade však neznamená obzvlášť pomalé Adagio). Più adagio teda iba upravuje Andante – tempo pred zrýchlením v take 63 – do pôvodnej podoby, čo potvrdzuje aj motivická príbuznosť. (Z dnešného hľadiska by bolo bývalo pochopiteľné, keby Mozart bol namiesto Più adagio ešte raz napísal Andante. Kedže sa však toto označenie vtedy chápalо skôr ako relatívny tempový výraz, ktorým bolo možné vyjadriť zrýchlenie ako spomalenie, mal voľbu iba medzi Più adagio alebo Meno andante.) Po šiestich taktoch nasleduje päťtaktové Allegretto s tými istými motívmi ako na začiatku. Ak sa tam hovorilo „Nič neprekazí zámer“, potom tu znie „Áno, nech sa stane!“. Skladba sa končí adagiovou modlitbou „Slnko, vysväčujem sa za tvoju kňažku“.

Zvolil som tento príklad preto, lebo sa v ňom na veľmi úzkom priestore a s nezvyčajne zreteľným textom dostávajú mnohé tempá do vzájomného vzťahu, a preto, že tieto vzťahy

zostávajú v dnešných interpretáciách často nepochopené a obrátené vo svoj opak.

Allegro 3/4	Allegretto 2/4	Andante	Più andante	Più adagio	Allegretto	Adagio
rýchlo	trošku pomalšie	ešte pomalšie	rýchlejšie	pomalšie	rýchlejšie	pomaly

V dnešnom ponímaní však Più andante znamená spomalenie oproti Andante, takže počnúc Allegrom vzniká permanentné spomaľovanie až po veľmi pomalé Più adagio, ktoré hudobne ani dramaturgicky nie je opodstatnené. Je to zavádzanie ako dôsledok anachronistického chápania významu tempových označení.

Iný príklad: v druhom finále opery *Figarova svadba* dochádza – podobne ako vo väčšine Mozartových finále – k celému radu podobných vzťahových problémov:

Allegro C, po t. 126	Molto andante 3/8, po t. 167	Allegro C, po t. 328
Allegro 3/8, po t. 398	Andante 2/4, po t. 467	Allegro molto C, po t. 605
Andante 6/8, po t. 697	Allegro assai C, po t. 783	Più allegro C, po t. 907
Prestissimo C		

Celé finále je vybudované v C, teda vo štvorštvrovom takte – nie *alla breve* C. Je to dôležité, lebo omyl vo veľmi rýchлом tempie v tomto bode deštruuje celý systém prízvučnosti. (Takéto rozbijanie, žiaľ, nie je zriedkavé, dochádza k nemu napríklad v predohre k *Figarovovi*, ktorá je napísaná a zamýšľaná v jednoznačnom Presto C a vždy sa hráva v C, teda príliš rýchlo, čo poslucháč s citom pre tempo najneskôr v závere Prestissimo C druhého finále opery vníma ako pomstu.) Molto andante 3/8 v uvedenom finále sa hráva spravidla príliš pomaly, takže z potláčaného ironického smiechu sa stáva strohý menuet. Molto andante je u Mozarta totiž rýchlejšie ako Andante, nie pomalšie! Text Grófa sa tak veľmi priblíží k tempu reči. Okrem toho sa paralelnosť motivicko-rytmickej štruktúry



Su - san - na

(takt 122 – 125, Gróf a Grófska),



Si - gno - re

(takt 129, Zuzanka) a



Su - san - na son mor - ta

ozrejmí len pri primeranom tempovom prepojení. Druhé Allegro od taktu 167 musí byť v zásade rovnako rýchle ako prvé Allegro. Osminové noty vo Figarovej scéne – Allegro 3/8 – musia byť rovnako rýchle ako v predchádzajúcom Allegro, čím sa základný rytmus – dve osminové noty proti trom osminovým notám na jednu dobu – stáva pomalším a rustikálnejším; ide predsa o sedliacky tanec. Odpovedou naň je strohá gavota, Andante 2/4 – táto scéna opäť patrí Grófovi; je to dovtedy najpomalšie miesto vo finále. Nasleduje prudko kontrastné Allegro molto C v scéne nepríčetne zúrivého záhradníka Antonia – dovtedy najrýchlejšie miesto. Záverečná gradácia sa začína hrozivým Andante 6/8. Posledná scéna (takt 697) sa začína Allegro assai C – teda aj v rámci tohto finále sa opäť stretávame s protipostavením Allegro molto (takt 467) a Allegro assai, pričom to prvé musí byť rýchlejšie. Rytmická štruktúra $\downarrow \uparrow \uparrow \uparrow$ je identická, situácia je iná. Predtým išlo o neokresanú zlost, teraz ide o rafinované premyslené intrigu; okrem toho je potrebný gradačný priestor pre záverečné zrýchlenie, označené ako Più allegro C – rýchlejšie. Začína sa posmechom Marcelíny, Basilia, Bartola, Grófa a zúfalou zmätenosťou Zuzanky, Grófky a Figara a končí sa v závratnom Prestissime C – ale nie C.

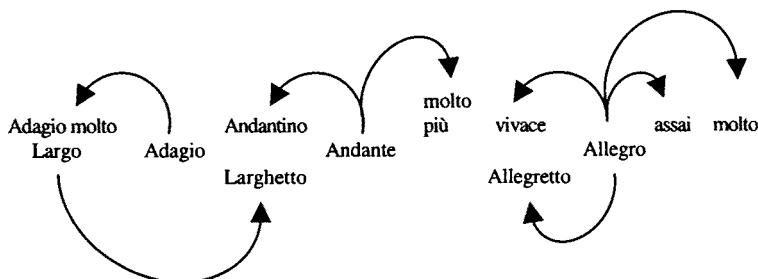
Jemné odtiene v rámci stredných temp a Mozartovu svedomitosť v ich označovaní možno najlepšie skúmať v accompagnatách, orchestrálnych recitávoch, napríklad v accompagnate Ilie a Idamanta po árii č. 19 („Zefiretti lusinghieri“) v treťom dejstve opery *Idomeneo*. Začína sa Andante v popretkávanom pohybe huslí: Idamante prvýkrát začul, že Ilia ho miluje. Pohyb sláčikových nástrojov nesmie byť príliš pomalý – predstavuje ireálny polosen. Prudké bodkovanie orchestrálne vstupy, zrýchlené do Molto andante, dodávajú Iliei odvahu, aby potom celkom nežne povedala „opäť ti vravím, milujem ňa“, pričom tempo v staccato cantabile klesne do Larghetta. Bezprostredne nasledujúce dueto sa začína Un poco più andante – čo je o niečo rýchlejšie (ako Larghetto).

Vidíme teda, že ak chceme správne pochopiť požadované spomalenia a zrýchlenia, nevyhnutne musíme poznať základné tempá v ich dobovom chápaní, resp. v chápaní jednotlivých skladateľov. Aj v tom prípade sa tempové modifikácie realizujú dnes zvyčajne presne naopak: namiesto zrýchlenia sa Molto andante spomaľuje, nevzniká použiteľná relácia k Larghetto a dueto sa začína oveľa pomalšie.

Dnes obvyklé poradie od pomalého po rýchle tempo vyzerá približne takto:

Largo – (molto) Adagio – (più) Andante – Andantino – Allegretto – Allegro – Presto.

V Mozartovej dobe a v jeho okruhu boli predovšetkým stredné tempá situované zásadne inak:



Správnosť tohto odstupňovania sa potvrdí, keď zistíme, že Mozart nikedy použil označenie Andantino a Larghetto pre tú istú skladbu: jedno v diele samom, druhé vo vlastnoručne napísanom „Verzeichnuß aller meiner Werke...“.

OD MENUETU KU SCHERZU

Zdrojom veľkých tempových problémov sú tanečné skladby, najmä menuet – máloktorý dnešný hudobník interpretujúci tance totiž má predstavu o reálnom tanečnom pohybe. Závažnosť tohto problému si najlepšie uvedomujú viedenskí hudobníci, ktorí majú neklamný cit pre správne tempá a tempové modifikácie tancov neskoršieho obdobia – napríklad poliek a valčkov straussovej rodiny. Nič nie je predpísané, a predsa každý dobrý hudobník vie a cíti celkom presne, ako rýchlo, s akým šívom, s akým akcentom sa má hrať; vie však aj to, kde sú odchýlky od taktu štýlové. Skladatelia mohli tieto poznatky predpokladať; poznatky, ktoré sa vo Viedni po stopädesiat rokov zachovávali s úplnou samozrejmostou a prirodzenosťou. To isté si musíme predstaviť v súvislosti s menuetmi i ďalšími tancami 18. storočia.

Vráťme sa k Mozartovi. V jeho symfóniách a v komornej hudbe je veľa menuetov, ktorých harmonicko-rytmická štruktúra nám sugeruje určité tempo. Keď sa k nim patriace trio pri izolovanom nazeraní „dožaduje“ celkom iného tempa, dostáva sa intuícia do konfliktu s (domnelým) poznáním, lebo si myslíme, že tempo menuetu a tria musí v zásade zostať rovnaké. Zrejme nám tu chýba neklamný inštinkt dobového znalca tanečných foriem, s ktorým skladateľ mohol rátať.

Pokúsim sa na základe historického vývinu od menuetu ku scherzu trošku zmierniť ostrie tohto problému a nám hudobníkom zasa ubrať trošku z neistoty. Menuet pochádza pôvodne – ako takmer všetky tance – z ľudovej hudby a rovnako ako pri takmer všetkých tancoch sa jeho sociálny vzostup k dvorným tancom spája so značným tempovým spomalením. Menuet sa ako sedliacky tanec z Poitou (*Branle à mener de Poitou*) okolo roku 1650 dostal na dvor Ľudovíta XIV., ktorý ho roku 1653 prvý raz verejne tancoval v Lullyho skladbe. Po takom prominentnom uvedení sa menuet veľmi rýchlo presadiel a čoskoro sa stal vôbec najdôležitejším dvorným tancom. Od začiatku to bol umelecký párový tanec, ktorý sa „predvádzal“ takpovediac sólisticky. Veľmi komplikované kroky neraz choreografovali taneční majstri a čoskoro existovali nespočetné spôsoby, ako tancovať menuet, pričom nároky boli také vysoké, že sa len málkomu dostalo uznania ako dokonalému menuetovému tanečníkovi.

Uvediem niekoľko prameňov k tempu menuetu v chronologickom poradí:

1. 1688 – Johann Caspar Lange: *Methodus* (Hildesheim) „... Francúzsky tanec, ktorý je veľmi rýchly...“
2. 1700 – Johann Kuhnau: *Clavierübung* „... že sa giguy a menuety hrávajú trošku rezko...“
3. 1703 – Sébastien de Brossard: *Dictionnaire de musique* ... veľmi veselo a veľmi rýchlo...“
4. 1737 – F. David: *Méthode nouvelle* „... Menuet, chaconne atď. potrebujú tempo s 3 rýchlymi dobami.“
5. 1739 – Johann Mattheson „... cielom menuetu je mierna zábava...“
6. 1740 – James Grassineau: *A Musical Dictionary* „... Menuet je tanečná forma, ktorej kroky sú extrémne rýchle a krátke...“
7. 1742 – Jean Baptist Vion: *La Musique pratique* „... tri pomalé doby: používajú sa v niektorých rýchlych áriách, v chaconne a v menuete atď...“

Hudobný dialóg

8. 1752 – Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung...* „... Menuet hrajme povznesene, a štvrtové noty zdôrazníme trošku ľahkým, ale krátkym tahom sláčika; na dve štvrtové noty pripadá jeden úder pulzu.“
9. 1766 – Joseph Lacassagne: *Traité général...* „... Menuet je hudobná skladba na tri viac-menej svižné doby...“
10. 1777 – Jean Jacques Rousseau „... elegantná a ušľachtilá jednoduchosť“.
11. 1789 – Daniel G. Türk „... Menuet, tanec vznešeného, pôvabného charakteru, v trojdobom taktie (zriedkavejšie v 3/8) sa hrá rýchlo a páčivo, no bez ozdob. V niektorých oblastiach sa menuety hrajú – pokiaľ nie sú určené do tanca – príliš rýchlo...“
Z týchto príkladov len 1., 2. a 3. uvádzajú veľmi rýchle tempo, na jednu dobu; 4., 5., 6., 8. a 9. príklad hovoria o trošku pomalšom tempe, s troma stredne rýchlymi dobami; 7., 10. a 11. príklad o pomalom tempe s troma dobami. Príklad č. 6 je pozoruhodný tým, že neopisuje tempo, ale tanečné kroky, ktoré sú také komplikované, že menej virtuózny tanečník by bol v každom menuete vari uprednostnil pomalšie tempo.

Postupné spomaľovanie je zjavné a dospelo do svojho ciela v azda najslávnejšom spomedzi všetkých menuetov – v Mozartovej opere *Don Giovanni*. Dôstojne pomalé tempo si v tomto prípade vynucujú ďalšie súčasne hrané tance. Tento menuet sa vďaka svojmu neochvějnému tempu stal formotvorným prototypom menuetu ako takého; zároveň sa stal zodpovedným za nespočetné omyly vo volbe tempa a v dôsledku pričastých opakovaní týchto chýb dokonca aj za posun tempového cítenia. Tento menuet je konečným bodom takmer stopäťdesiatročného vývinového reťazca. Vznikol v čase, keď menuet ako tanec už vyšiel z módy a zároveň na jednej strane v sonátoch a symfóniách zmutoval do štylizovanej časti, na strane druhej mohol byť použitý ako ironický citát strojnej barokovej minulosti. Aj muzikológia zaobchádzala s menuetom a jeho veľkými tempovými problémami skôr nepresne a nefundovane. Poznáme však niekoľko odkazov – niektoré som práve citoval – a tie nám pomôžu správne zaradiť a potom v prirodzenom tempe zahráť veľké množstvo zachovaných menuetových kompozícii. Je nápadné, že Brossardov dôležitý citát z roku 1703, podľa ktorého „tempo je vždy veľmi veselé a veľmi rýchle“, ešte roku 1777 vydráždil Rousseaua do polemickej námiestky: „Celkom naočak, tempo je skôr mierne ako rýchle a možno povedať, že menuet je najmenej veselý zo všetkých dnes bežných tancov.“ Charakter menuetu sa totiž medzičasom podstatne zmenil. Predsa však – a zdá sa mi, že to je veľmi dôležité – sa na rýchly menuet v priebehu 18. storočia nikdy celkom nezabudlo. V tom istom čase, keď sa menuet spomaľoval, prišiel do módy *passepied* ako veľmi rýchla forma príbuzná menuetu. Taktoval sa na jednu dobu a stály šestosminový takt sa z času na čas prerušil prudko akcentovanými hemiolami:



Neskôr sa k tomu vrátim.

V tom istom období, keď Rousseau opisuje menuet ako pomalý tanec, stáže sa Charles Burney vo svojom cestovnom denníku na príliš rýchly menuet, ktorý sa vraj už približuje k surovej gigue; pravdepodobne išlo o *passepied*. Vo svojej *Encyclopédie* píše Diderot roku 1780 veľmi správne, že existujú rýchle i pomalé menuety; jeho formulácie sú podobné Brossardovi a Rousseauovi, oboch však spája prialsky a vecne.

V súvislosti so zmenou menuetového tempa by som rád pripomenal anekdotu, ktorú Saint Simon rozprával o Ludovítovi XIV. Ten vraj mal vo zvyku každý večer predtým, ako sa uložil spať zatancovať dvanásť menuetov. Keď bol v starobe už príliš tlstý a ľahký, nariadil, aby mu menuety zahrali podstatne pomalšie (aby sa teda aj ináč komponovali), čo sa vzápäť stalo módou.

Pri čítaní týchto prameňov sa dozvedáme, že len veľmi málo menuetov 17. a 18. storočia malo aj tempové označenia; mohli by sme si teda položiť otázku, ako hudobníci zisťovali, či ide o rýchly, stredný, alebo pomalý menuet. Musia existovať čisto hudobné kritéria, ktoré boli pre súdobých hudobníkov také jednoznačné, že skladateľ sa mohol zrieť bližšieho označenia. Odjakživa bolo zvykom v tanečnej hudbe prenechať tempá na hudobníkov; funguje to tam, kde sa živé spojenie s príslušnou tanečnou formou ešte nepretrhlo. Funguje to aj dnes, po troch generáciách (i keď iba vo Viedni!) pri valčíku a polke. Fungovalo to, samozrejme, aj v 18. storočí pri menuete.

Skôr, než sa zameriam na hudobné kritéria, z ktorých možno odvodiť správne tempo, ešte upozorním na určité zhody vo všetkých opisoch tanca, že totiž v menuete vždy dva takty tanečne súvisia, čo znamená, že každá skupina krokov spája dva takty do akéhosi nadradeneho 6/4 taktu. Táto charakteristická črta je, pravda, do každého dobrého menuetu vkomponovaná a mala by byť čitateľná aj v každej dobrej interpretácii. Možnosti sú veľmi rozmanité. Po prve – prvý takt sa zdôrazní a druhý doznie, atď.; po druhé – to isté je posunuté o jeden takt; po tretie – prvý takt je ako crescendové predtaktie, druhý diminuuje; po štvrté – to isté naoopak. Tieto schematické priebehy narúšali skladatelia najmä v štylizovaných menuetoch sláčikových kvartet a symfónií neregulárnymi vsuvkami.

Už v 18. storočí – a platí to dodnes – sa stále kritizovalo, že sa taká „lahkomyselná“ tanečná časť, ako je menuet, ktorý vlastne patrí do suity, mohla od Stamitzových a Haydnových čias presadiť v symfónii. Burney píše okolo roku 1777: „Existuje vôbec lenko galantných symfónií, do ktorých by sa hodil menuet? Vari sa zväčša príliš nelíš od ostatných častí, namiesto toho, aby s nimi tvoril dobrý celok? Ak to je pravda, potom musíme byť ešte nespokojenejší s novšími nemeckými skladateľmi, ktorí ich zamiešavajú dokonca do svojich kvartet a trií. Je to zlozyk, na ktorý sa znalcí už stažovali...“ Nezdá sa mi, že by Mozartove trojčasťové symfónie (napríklad „Parížska“) boli väynejšie ako jeho štvorčasťové symfónie s menuetmi. No dobre viem, že Mozartov a Haydnov závažný menuet obohatil symfóniu či sláčikové kvarteto o celkom nový prvok. Tri „sonátové“ časti – Allegro-Adagio-Allegro – mohli vyčerpať všetky mysliteľné farby výrazovej palety, kým menuet so sebou priniesol nový prvok – telesnosť. V sonátových častiach pôsobí štylizovaný dialóg odvodený z rétoriky, v menuete pantomíma. Tanečná reč tela vie neopakovateľným spôsobom reflektovať večné protiklady reality a sna, plnokrvnej vitality a vrúcnej citovosti, dvornej dôstojnosti a folkloristickej rozpustilosti alebo sentimentalitu. Nijaká iná forma nebola na to lepšie stvorená ako menuet, nijaká iná neponúkla také mnohoraké možnosti ako menuet.

Z menuetu sa teda stala závažná symfonická časť, a to aj z hľadiska rozsahu. Za Mozartových čias sa menuety bežne hrávali aj po triu s oboma opakovami. Dokazujú to mnohé poznámky – Mozartove, ale aj iných súdobých skladateľov, ktorí vždy výslovne uviedli, keď výnimočne chceli mať reprízu bez repetície: „Menuetto da capo senza repliche.“ Daniel G. Türk píše roku 1802 vo svojej klavírnej škole: „Minuetto da capo značí, že menuet sa má hrať znova od začiatku, a to s predpísanými opakovami, teda rovnako ako po prvý raz, ak pri tom nestojí vyslovene: ma senza replica...“ Týmto opakováním sa zdôrazní význam menueta a symetria skupiny.

Obmedzím sa teraz na Mozartove menuety; najskôr pripomieniem, že všetky jeho menuety sú nerozlučne späté s tradíciou 18. storočia a že podobné kritériá na určovanie rýchlejšieho alebo pomalšieho typu platili aj v Bachovej generácii. Ak sa zameriame na Mozartov menuet, napríklad zo *Symfónie g mol KV 183*, a vieme, že v tom období existovali viaceré typy menuetov, pričom si trúfame určiť tempo bez predsudkov, ako keby sme skladbu nikdy predtým nepočuli, zistíme, že harmonickým a rytmickým štruktúram zodpovedá rýchle tempo, „na jednu“. Iba obava „vari to je ešte vôbec menuet“ a prízrak neomylného „giovanniovského“ menuetu nás môžu zdržať. Kontrolný pokus: predstavme si ho dôstojne, na tri; vznikne hlúpy dupot a bude veľmi tažké stváriť prvý, tretí, piaty atď. takt ako kvázipredtaktie. Pokus bude nezmyselný, ak si

predstavíme rôzne druhy a tempá menuetov a *passepiedov* doby. Vtedajší hudobník nepochybne spoznal druh menuetu podľa jeho harmonickej a rytmickej štruktúry.

Podme teraz k triu. Tempo, ktoré sme našli pre menuet, tu pôsobí nezmyselne rýchlo, unáhlené, neprirodzené. Toto trio predsa nie je druhý menuet, ako to bolo obvyklé tridsať rokov predtým – je to čosi celkom iné, čisto rakúske. Samo osebe je spojkou k tancu na spôsob *ländleru* – alebo bolo ním inšpirované. Je to možné?

V druhej polovici 18. storočia sa na pevnine objavuje nový prameň tancov menuetového typu – *country dances* z Anglicka (tam boli známe už od polovice 17. storočia). Boli jednoduché, v hostincoch ich každý rád tancoval; ako základ skupinových tancov – štvoryliek a ďalších – si rýchlo podmanili kontinent. Sformovali sa do akejsi podoby lyrického protimenuetu jednoduchých ľudí. Krátko po roku 1760 prekonala všeobecná oblúba country tancov dokonca aj menuet. Rousseau tvrdí, že na plesoch sa tančujú teraz namiesto menuetov, lebo sú veselšie a jednoduchšie a preto, že sú spoločenskými tancami, do ktorých sa môžu zapojiť všetci. Mozart píše 5. januára 1787 z Prahy o jednom plese: „... s veľkým potešením som sa však prizeral, ako všetci títo ľudia spolu veselo poskakujú na hudbu môjho Figara, premeneňu na samé *contretänze* a *teutsche*“...

V Rakúsku k tomu pristupuje ešte špecificky alpský kolorit, *ländler* – alebo skupiny takto nazývaných dvoj- a trojdobých tancov. Typické jódlové motívy (obzvlášť zreteľne to počúť azda v prvom triu pre dva klarinety a dva basetové rohy v prvom menuete *Gran partity KV 361*)



prenikli aj do uznávaných tanečných form. Tieto alpské tance, ktorých trojdobé formy sa v dôsledku otáčania pri tanci už dávno nazývali *walzerom*, boli priamymi potomkami skočných tancov z tanečnej dvojice allemandy: krokový-skočný. Tieto tance sa viac-menej bez výberu nazývajú allemandami alebo *deutsche*, trojdobé formy sa označujú ako *dreher*, *wellner*, *spinner*, *schleifer*, *steirer*, *ländler* (*ländler* je aj súhrnný názov pre všetky spolu). Sú to skutoční predchodcovia valčíka. Splynutím štylizovaného menuetu, totiž už nespútaného živou tanečnou praxou, s týmito ľudovými tancami dochádza na pôde neskorých podôb menuetu k hudobným stretnutiam rôznych sociálnych vrstiev.

Po tomto historickom exkurze, približujúcim, ako došlo k susedstvu menuetu s *ländlerom*, nás už neprekvapí Trio z Menuetu *Symfónie g mol*. Ak je Menuet pomerne čistým stelesnením rýchleho *passepiedového* menuetu, potom je Trio takmer čistou ľudovou hľoubou, *ländlerom*, zušľachteným Mozartovým geniálnym dychom. Ešte nám chýba „povolenie“ zahrat každý z týchto tancov v tempe preči príznačnom a správnom, teda veľmi rozlične. Nemal Mozart vyznačiť taký veľký tempový posun? Absolútne nie, ba bolo by priam smiešne, keby sa hudobníkom, ktorí tieto tanečné formy mali v malíšku, predpisovali tieto, pre nich rukolapné, múdrosti. Problémom sa to stáva až o stáročia neskôr, pre nás, čo sa domnievame, že skladateľ musí všetko, čo máme urobiť, výslovne označiť.

Dvojica menuet-trio pochádza z francúzskej hudby 17. storočia. Tam sa menuety často rondovo spájali do retazca, príčom prvý menuet zaznieval v tomto slede tancov opakovane. Kedže druhé, tretie, atď. menuety museli stáť v čo najväčšom tonálnom a zvukovom kontraste k prvému menuetu, inštrumentovali ich veľmi často pre troch sólových dychárov (napríklad dva hoboje a fagot), preto sa aj nazývali triom. Čo najväčší kontrast zostal dôležitou charakteristickou črtou: jednoduchý, veselý menuet si vyžadoval rafinované, zádumčivé trio, všetky mysliteľné protiklady zvukovej farby i štýlu boli vítané. Tieto rozdiely sú veľmi výrazné v Bachových a Rameauových menuetoch. V Mozartovej dobe bolo dávno samozrejmou tradíciou premerať menuetom a triom veľmi široký priestor najrozmanitejších možností.

Spokojne teda môžeme konfrontovať obe rozličné formy menuetu a nemusíme sa kŕčivo snažiť uložiť ich na Prokrustovo lôžko zdanivo korektného jednotného tempa. Trio sa má zahrať v jemu primeranom príjemnom, pohodlnom (*gemäßlich*) jódlovo-idiomatickom tempe a menuet na jednu rýchlu dobu.

Menuet a Trio veľkej *Symfónie g mol* KV 550 sú v zásade koncipované rovnako, no bezprostredný pôvod menuetu *z passepiedu* tu je v dôsledku jeho výrazného hemiolického rytmu ešte zreteľnejšie badateľný. Podobne je to aj v menuetoch Mozartových šiestich posledných kvartet, ktoré sú všetky označené ako Allegro alebo Allegretto (Mozart skorigoval niektoré Allegro autografu v prvotlači na Allegretto). Triá z KV 575, KV 421, KV 428 treba hrať podstatne pomalšie ako rýchle, „scherzové“ menuety. Vo všetkých týchto rýchlych menuetoch sa skrýva už duch, praeidea scherza: tempo a dobiedzavá črta, snažiacia sa iritovať poslucháča „falošnými“ akcentmi a vtipne prelomiť ich prirodzený poriadok. Oba extrémy menuetu na chádzajú teda v 19. storočí svoje pokračovanie: rýchly menuet hladko a nebadane prechádza do scherza a z pomalého menuetu sa stáva valčík.

Rád by som sa stručne zameral ešte na menuety *z Gran partity* pre dvanásť dychových nástrojov a kontrabas KV 361, v ktorej rôzne menuetové formy navzájom zreteľne kontrastujú. Prvý menuet je klasický, pomaly, na spôsob „dongiovanniovského“ menuetu, tu však je akcentovanie po dvoch taktoch oveľa nestálejšie, nepravidelnejšie. Prvé trio pre dva klarinety a dva basettové rohy je pravý *länderl*, dokonca postavený na jódlových figúrach. K pomalému menuetu tu niesť podstatného tempového kontrastu, rozdiel je čisto zvukový a „sociálny“. Druhé trio vo svojich temných farbách a netanečných rytmoch opúšťa pôdu menuetu. Druhý menuet, podobne ako Menuet veľkej *Symfónie g mol* a mnohé ďalšie označené ako Allegretto treba hrať podstatne rýchlejšie. Rytmus, rozvoj harmónie sú tu oveľa jednoduchšie, odrazy v druhej polovici prvého dielu pochádzajú z valčíka a k nemu aj smerujú. Tentoraz je prvé trio temné, v prikrom zvukovom a afektovom kontraste k menuetu. Druhé trio je pravý länderovský valčík; musí sa zahrať podstatne pomalšie ako menuet.

Zistujeme teda, že v inštrumentálnom menuete posledných desaťročí 18. storočia priam magickým spôsobom splynuli všetky trojdobé tanecné formy od giguy po sarabandu so všetkými príslušnými ľudovými tancami. Doslova vidíme závistlivé pohľady z palákov (dvorné menuety) smerujúce do plesových sál a hostincov – vidíme však aj túžbu v opačnom smere. Z tohto napäťia sa v Mozartových menuetoch zrodil zvuk.

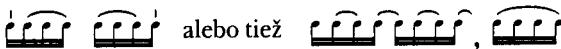
Vieme aj to, že v niektorých Mozartových menuetoch (napríklad v *Symfónii g mol* KV 550) sa z hľadiska tempa a dráždivého rytmu črtá plynulý prechod ku scherzu. Najďalej v tomto smere zašiel Joseph Haydn vo svojich sláčikových kvartetoch a symfóniach. Tak, ako patril medzi prvých, čo do svojej symfónie zabudovali menuet, bol opäť avantgardistom pri jeho premene na scherzo. Odhliadnuc od mnohých nepravidelných menuetov, v ktorých je scherzovosť prítomná v zamlčanej podobe, Haydn vo svojich sláčikových kvartetoch op. 33 skomponovaných v rokoch 1778 až 1781 napísal menuety s takým výrazným scherzovým charakterom, že to aj vyslovene poznamenal – ako „scherzando“ alebo „scherzo“; slovo menuet si však treba bezpodmienečne domyslieť. Aj tu sa v triach vyskytuje veľmi veľa takých folklórnych prvkov, aké som uviedol v Mozartových menuetoch. Menuety niektorých Haydnových londýnskych symfónií už prekonali beztak veľmi široký rámcu menuetov a vedú priamo k Beethovenovým scherzám. Muzikológia sa priležitostne vyjadrovala v tom zmysle, že pôvod scherza je neznámy. Pre mňa je otcovstvo jednoznačné: divý tanec z Poitou sa ako „menuet“ stal akceptovateľným pre dvorné prostredie; tam ho aj domestikovali, až sa z neho stal strohý a ceremoniálny tanec baroka; popri ňom sa však vždy zachovali aj rýchle a vitálne vedľajšie formy. Ku koncu svojho pestrého a dlhého života sa menuet prejaví ako nanajvýš schopný prevziať najrôznejšie podnety z anglického, nemeckého a najmä rakúskeho folklóru. Podarí sa mu aj po smrti žiť ďalej v scherze a vo valčíku.

PÍSANÉ A NEPÍSANÉ INTERPRETAČNÉ POKYNY U MOZARTA

Každému skladateľovi určite veľmi záleží na tom, aby zápis jeho kompozície bol pre hudobníkov pochopiteľný, aby ju z neho mohli správne zahrať. Rozhodujúcu úlohu pritom, pravda, zohráva v tej-ktorej dobe platná interpretačná tradícia. Vysvetlim to na príklade:



Také miesto sa podľa dnes platnej interpretačnej tradície hrá tak „ako je zapísané“, každá nota rovnako dlho, rovnako silne a s jedným smykom (pri sláčikových nástrojoch), alebo jediným nasadením pomocou jazyka (pri dychových nástrojoch). Pred dvesto rokmi však platieli celkom iné zákony; toto miesto pochádza z Huslovej školy Leopolda Mozarta (*Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, 1756), ktorý opisuje rozmanité možnosti jeho interpretácie: tóny spájané po dva , „prvú notu z dvoch nôt zahraných jedným smykom rozozvučíme trošku silnejšie a trošku dlhšie ju aj držíme; druhú však priviažeme celkom ticho a s malým oneskorením“,



a niekoľko ďalších možností. K tomu hovorí: „Nestačí však takéto figúry podľa uvedeného smyku jednoducho odohrať: treba ich aj prednieť tak, aby zmena hned' zaujala pozornosť ucha...“. Nejde mu o cvičenia, ale o cibrenie vokus. A vždy znova poukazuje na to, že nie smyk, ale dôraz je podstatný. Ak v hudobnej skladbe je 2, 3, 4 a viac tónov spojených polkruhom [oblúčikom]..., potom prvú z týchto spojených nôt treba zahrať trošku silnejšie, ďalšie však veľmi jemne a stále slabšie k nim priviazať ... Uvidíme, že sila dopadá raz na prvú, inokedy na druhú alebo tretiu štvrtovú notu, ba často dokonca aj na druhú polovicu prvej, druhej alebo tretej štvrtovej noty. To nesporne zmení celý prednes.“ Artikulácia teda určuje rytmus a prednes skladby.

V 18. storočí bol spôsob artikulácie inštrumentálneho hlasu zásadne vecou interpreta. Skladateľ musel označiť len tie miesta, kde sa jeho požiadavky vyslovene líšili od tradície a uznávanej normy interpretácie. V Mozartovej dobe preto nebolo potrebné umiestniť nad disonanciu a jej rozvedenie oblúčik, pretože spolupatričnosť týchto dvoch tónov bola samozrejmá – museli byť spojené. Ak túto, vtedy obligátnu, väzbu realizujeme aj dnes, dôjde k veľmi zreteľnej rytmicko-harmonickej zmene pre nás obvyklého zvukového obrazu, pretože sme si už dávno zvykli na chybu vyplývajúcu z nedodržania spojení kedy sú samozrejmých.

V mnohých inštrumentálnych častiach Mozartových diel nies sú žiadnych artikulačných znamienok, alebo ich je veľmi málo a na neobvyklých miestach. Ako príklad uvediem záverečnú časť *Haffnerovej symfónie*. V tejto časti je len veľmi málo Mozartových oblúčikov, a keď ju zahráme – ako obvykle – tak „ako je napísaná“, vznikne veľkoplošne, ba spôsobom určujúcim cha-

rakter časti, dojem jemne bubnujúcich osminových nôt. Pre vtedajších hudobníkov však už po generácii bolo samozrejmosťou artikulovať podľa zreteľných figúr, napríklad violy a basy v takte 9 a d.



alebo všetky sláčikové nástroje v takte 20 a d.



a podľa tohto princípu všetky podobné figúry. Ak sa viazanie nôt neponíma v zmysle oblúčikov, ale tak, ako to bolo vtedy samozrejme, totiž ako znamienka na akcentovanie, vzniká nápadné rytmické členenie:

v prvom príklade



v druhom príklade



ďaka čomu táto časť dostane celkom inú rytmickú štruktúru, než ako keď sa všetky osminové noty hrajú s rovnomeným spiccato. Ak Mozart naozaj očakával od svojich interpretov členenie artikuláciu, o čom som pevne presvedčený, tak sa jeho dielo *neartikulovaným* spôsobom hry znetvorí a verność zápisu pri interpretácii nemožno v nijakom prípade označiť ako verność dielu. Mohol by som uviesť ešte nespočetne veľa podobných príkladov, radšej však poukážem na niekoľko miest, kde Mozart uvádzá artikulačné znamienka. Začiatok tej istej časti:



Keby tu Mozart neboli napísal oblúčiky, neboli by doboví hudobníci v prvých dvoch taktočič spájali, v treťom takte však (ako sa to dokonca dnes niekedy hráva) a v piatom takte . Tieto oblúčiky teda musel vyznačiť, ak chcel, aby sa hralo podľa notovaného zápisu. V 2. husliach sa bodkami nad každou osminovou notou vyslovene zamedzí artikuláciu prispôsobenej 1. husliam, ktorú by hudobníci inak nevyhnutne zahráli.

Veľmi poučné sú aj bodky v takých častiach, kde inak niesie nijakých artikulačných znamienok, napríklad v záverečnej časti *Symfónie C dur KV 338*, takt 44 a d.



Ak by sa v tejto časti naozaj mali hrať oddelené všetky osminové noty, ktoré neboli vyslovene viazané, nemali by bodky nijaký význam. Pri dnešných predvedeniach sa obvykle všetko hrá rovnako: osminy bez bodiek i tie s bodkami, všetky s rovnakým spiccatom. V tejto časti je naozaj veľa miest, kde sa na základe artikulačných pravidiel majú osminy viazať; napríklad takty 26 až 30 po tri tóny a niekoľko ďalších miest. Spomínané miesto by sa v prípade, keby tam bodky neboli, každopádne artikulovalo takto:



Mozart teda *musel* bodky zapísať, keď chcel, aby sa jednotlivé osminy hrali s osobitným smykom; iba tak majú tieto a nespočetné ďalšie bodky zmysel. V zborovej chaconne č. 9 v opere *Idomeneo* hrajú 2. husle od taktu 117 po takt 154 šestnástinové noty. Na tomto mieste spočiatku nie sú nijaké artikulačné znamienka, až od taktu 129 sú zapísané bodky a oblúčiky. Tieto bodky sa spravidla považujú za chyby kopistu a celé miesto, úsek bez bodiek i úsek s bodkami, sa hráva rovnako. Predpokladáť chybu na tomto mieste je však nezmyselné, pretože Mozartove partitúry sú prakticky bezchybné a v tomto prípade máme aj dobré a viero hodné vysvetlenie: až po bodky sa má artikulovať normálne, podľa pravidiel, asi takto:



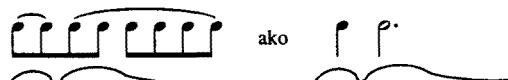
a potom už nie. Táto „normálna“ artikulácia je potom na osem taktov bodkami a oblúčikmi zrušená, vzápäť je v piatich taktoch znova aktivovaná a napokon až po koniec tohto miesta je artikuláciou v autografe opäť zrušená.

Keď sme pochopili princíp artikulácie a vyznačenie bodiek ako zrušenie obvyknej artikulácie, zistíme, ako významotvorne a logicky zapisuje Mozart svoje znamienka. Bez tohto vysvetlenia, ktoré je, mimochodom, tradíciou 18. storočia dostatočne fundované, by veľká časť Mozartových artikulačných znamienok bola nelogická a nezrozumiteľná. Okrem toho by bolo z hudobného hľadiska smiešne uveriť, že namiesto barokového rytmu pripomínajúceho chod šíjacieho stroja, ktorý sa dnes, ako je známe, spomedzi starých artikulačných princípov šťastivo dovádzajú ad absurdum, nastúpil v druhej polovici storočia nepretržitý rachot osmín a šestnástín. Staré princípy totiž neboli vyradené náhle, ako to dosť jasne ukazujú početné učebnice, ale postupne sa nahrádzali stále presnejším zápisom skladateľových požiadaviek. Mozart bol v tomto smere jedným z najtradičnejších skladateľov, Haydn bol o niečo modernejší a Beethoven a Schubert prakticky všetko vypísal. Čím autobiografickejšie skladateľ tvoril, tým presnejšie určoval interpretáciu, tým viac sa vzdaloval od obvyklých tradícií.

Musíme si však uvedomiť, že takáto artikulácia oproti dnes vžitej podobe Mozartove diela predovšetkým rytmicky, no aj harmonicky rozhodujúcim spôsobom zmení.

Aj stvárnenie jednotlivého tónu bolo v Mozartových časoch iné ako dnes. V zásade ho bolo treba dynamicky ožiť (Leopold Mozart: „Takéto noty treba silne začať a držať s postupným zoslabovaním bez dôrazu. Tak, ako zvuk zvona ... postupne uniká.“ „Každý, aj veľmi silne zahraný tón sa začína sotva postrehnutelným slabým zvukom... Rovnakú slabosť počuť aj na konci každého tónu.“), a keď sa mal výnimocne držať v rovnakej intenzite, napísal skladateľ nad ním *tenuto* (zadržane). Dnes principiálne hráme každý tón *tenuto*. Vďaka zvonovej dynamike sa však sadzba stala priehľadnou, pretože držané tóny v doznievaní poskytli priestor novým nástupom. Aj speváci mali formovať jednotlivé tóny dynamicky, dodať slabikám tvar; *legato* – plynulé spájanie tónov do melódie, do veľkej línie – bolo preto, samozrejme, pre všetkých spevákov a inštrumentalistov najväčšou a najťažšou úlohou.

Viazané skupiny tónov sa dynamizovali ako jednotlivé tóny tej istej dĺžky, napríklad



pričom krivka pod notami má vyjadriť približnú intenzitu zvuku.

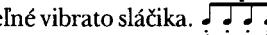
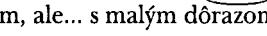
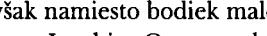
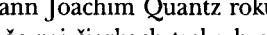
Pre hru krátkych oddelených nôt bol k dispozícii bohatý repertoár; mohli sa zahrať extrémne krátko a skákavo až mäkkoo a spevne. V zásade platilo pravidlo, ktoré zvlášť výrazne formuloval Daniel Gottlob Türk: „.... skákavé tóny sa hrajú kratšie ako stupňovito kráčajúce intervale...“ Bol to vtedy všeobecne známy interpretačný princíp a skladateľ s ním mohol rátať. Ked si želal iný spôsob interpretácie, musel to výslovne uviesť. Pre nás je teda dôležité, že skladatelia museli zapísť všetko to, čo sa odkláňalo od uznávaných pravidiel. Napísaná artikulácia tak predstavuje len zlomok toho, čo skladateľ očakával. Musíme si znova osvojiť základné tradičné vedomosti.

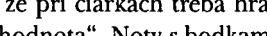
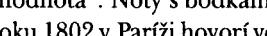
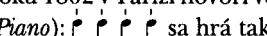
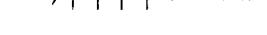
Na vyznačenie rozmanitých medzistupňov všade tam, kde automaticky nevyplývajú z kontextu, rozlišuje Mozart, rovnako ako jeho súčasníci, tieto znamienka:



Ich význam vôbec nie je jednoznačný, závisí od miestnej tradície i od grafickej realizácie. Jemne kreslené kolmé čiarky majú v zásade iný význam ako energické, napísané rozštiepeným perom. Pero totiž oveľa presnejšie sleduje emóciou riadené písané gesto, než ho môže reprodukovať tlač. Väčšina tlačených vydaní ignoruje čiarku a vyznačuje len bodky. No tam, kde sa diferencuje, sa namiesto čiarky uvádzza klin ▼ alebo znamienko vo forme kvapky ♫. Z hľadiska sugestívneho pôsobenia všetkých znamienok by bol vhodný návrat k jednoduchej čiarke.

Pre nás, čo sme zvykli s každým znamienkom spájať exaktný a nemenný význam, je ľahké veriť v odlišný význam rovnakých znamienok podľa súvislostí, no zdá sa, že je to naozaj tak. Niektorí bádatelia sa dokonca domnievajú, že existujú len rôzne realizácie toho istého znaku, totiž čiarky. V Mozartovom rukopise však veľmi dobre možno rozlísiť zreteľnú bodku od zreteľnej kolmej čiarky, niekedy až štyri milimetre dlhej. Evidentná je zásadne rozdielna aplikácia týchto dvoch znakov aj z hľadiska hudobného. Žiaľ, sú aj mnohé miesta, na ktorých skladateľ nerozlišoval tak výrazne – letmo zapísaná bodka môže vyzerať ako čiarka – a tu sme odkázaní na hudobný úsudok.

Rôzne učebnice druhej polovice 18. storočia sa o tejto téme zmieňujú veľmi rôzne. Leopold Mozart hovorí len o čiarkach a bodkách pod oblúčikom , pričom čiarky označujú skákavé staccato, bodky však znázorňujú zreteľné vibrato sláčika.  „Toto označuje... že noty sa nemajú prednieť iba jedným smykom, ale... s malým dôrazom majú byť prednesené navzájom trošku odlišne.  – ak sú však namiesto bodiek malé čiarky, znamená to, že sa pri každej note sláčik nadvhine.“ Johann Joachim Quantz roku 1752 píše (*Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*), že pri čiarkach treba hrať ostro a noty „.... musia znieť o polovicu kratšie než je ich vlastná hodnota“. Noty s bodkami „.... sa hrajú s krátkym smykom... a zadržane...“. Louis Adam ešte roku 1802 v Paríži hovorí vo svojej klavírnej škole pre Conservatoire (*Méthode nouvelle pour le Piano*):  sa hrá tak, „že sa note uberú tri štvrtiny jej hodnoty“ .

„Pri druhom spôsobe treba hrať tón trošku menej sucho, a to tak, že sa note uberie iba polovica z jej hodnoty“:  =  . Johann Adam Hiller píše, že bodka a čiarka si vyžadujú „celkom iný prednos“ – aký, to z tejto výpovede nevyplýva. Francesco Geminiani požaduje vo svojej huslovej škole, ktorá vyšla roku 1751 v Londýne (*The Art of Playing on the Violin*), že noty s čiarkou nad nimi  treba hrať veľmi krátko, pričom sa má sláčik vzdialiť čo najďalej od struny. Ak sú nad notou dve čiarky , potom to znamená akcent. Až do obdobia po roku 1800 tvrdia učebnice všeobecne, že noty s jednou čiarkou sa majú zahrať celkom krátko, noty s bodkou nad nimi dlhšie. Podľa niektorých prameňov (napríklad Heinrich Christoph Koch: *Musikalisch Lexikon*, Frankfurt, 1802) sú sice rôzne dĺžky staccato-

vých tónov pre dobrý prednes potrebné, ale „... ľutuje, že sa na to používajú dva rôzne znaky, totiž bodka a malé čiarky a že sa nedospelo k zhode v tom, ktoré z týchto znamienok má označiť... ostrejší stupeň oddelovania“. Daniel Gottlob Türk vo svojej klavírnej škole (*Clavierschule, oder Anweisung zum Clavierspielen für Lehrer und Lernende*) roku 1789 hovorí: „... no niektorí chcú čiarkami označiť kratšie oddelovanie ako bodkami.“

Pre Mozarta majú artikulačné znamienka zrejme oveľa viac charakter výrazových znamienok než vonkajškových pokynov na spôsob hry. Neoddeliteľne patria k motívom, ku ktorým sú zapísané, vysvetľujú ideu požadovanej „výpovede“. Mozart používa čiarku v dvoch významoch. Ako znamienko akcentu (ako slabšie sforzato); vtedy stojí nad dlhými notami  (Symfónia C dur KV 551, Jupiterská, Finale, takt 233 a d'). alebo na prvej note pri opakovaných tónoch  , alebo  , alebo keď sa majú jednotlivé noty vyzdvihnuť  (Gran partita KV 370a, záverečná časť, takty 18 a 22). Takéto akcentové čiarky sú napísané spravidla energicky, priam vidíme tlak, ktorý má mať znejúca nota. Treba uvážiť, že v Mozartovej dobe ešte nebolo známe neskôr zaužívané znamienko akcentu > a že aj iní skladatelia používali na označenie akcentu podobné znamienka (Geminianoho dvojitá čiarka je so silnou Mozartovou čiarkou spríbuznená).

Druhý význam čiarky je priam protichodný: je znakom pre veľmi silné krátenie a mimoriadnu ľahkosť. Mozart ju používa pred oblúčikmi a po nich  , na notách akoby bodkovane nanášaných medzi pauzami  , alebo na rýchlych skákových notách  (tu je skracovanie často spojené s energiou).

Bodka má oveľa všeobecnejší význam, alebo, lepšie povedané, podľa súvislosti má viaceru rôznych významov. Podľa mňa je najdôležitejšie, že bodka zamedzí zvyčajne obligátne spájanie; napríklad pri disonancii s rozvedením



(keby tu neboli bodky, *muselo* by byť *c-h'*, napríklad nad držaným *g*, viazané); alebo, ešte častejšie, pri určitých figúrách



(bez bodiek by toto miesto malo byť artikulované tak, ako je nad notami vyznačené). Mozart píše bodky aj vtedy, keď v hudobnom dialógu za energickou figúrou nasleduje mäkká alebo kantabilná reakcia, ktorá nemá byť spájaná, ale zahraná staccato cantabile (napríklad vo vzostupných a zostupných stupniach dychových nástrojov árie č. 28 vo *Figarovej svadbe*: „Deh vieni non tardar“)

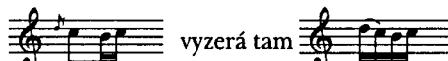


a na nespočetných ďalších miestach).

Podobným spôsobom sa často označujú aj sprievodné figúry   , ktoré sa majú zahrať mäkkoo, ale nespojene. Hoci bodku príležitostne už vtedy nazvali „staccatovou bodkou“, treba predsa uvážiť, že staccato alebo spiccato v Mozartovej dobe znamenalo len „oddelené“ v protiklade k legato (viazane), no pritom, samozrejme, mohla byť interpretovaná cantabile. (Približne od roku 1700 už existuje mnoho pomalých častí označených napríklad *Largo e spiccato*.) Okrem toho používa Mozart bodku ešte s oblúčikom  .. Pri opakovaní tónov v pianе to vtedy ešte znamená takzvaný tremulant, sláčikové vibrato, ktoré

sa realizovalo s ľahko pulzujúcim tlakom, s diminuendom a celkom bez vibrata ľavej ruky. Dychové nástroje ho hrali bez nasadenia jazyka, iba s pulzujúcim dychom. Túto figúru Mozart používal zväčša pre akordický sprievod výrazných melódií. Ak však toto znamienko „nosenie nôť“, čo dnes nazývame portato. Tako spojená skupina tónov sa hrá jedným sláčikom, no nie celkom viazané, ale s ľahkým dôrazom sláčika na každej note; cantabile bude vďaka tomu veľmi dôrazné. Toto veľmi presné, diferencované a často používané označenie znamená, že pre Mozarta bola presná a správna artikulácia jeho diel veľmi dôležitá. Na mnohých miestach dokonca zreteľne rôzne označil jednotlivé súčasne znejúce hlasy partitúry. Ak chceme v každom diele tieto označenia presvedčivo interpretovať, potom musíme presne odôvodniť nielen ich technickú realizáciu, ale aj ich zmysel.

Do melodického, harmonického a rytmického priebehu diela veľmi silne zasahuje realizácia prírazov a trilkov. Otázky s tým súvisiace komplikuje aj skutočnosť, že v Mozartovej dobe sa začali vypisovať noty niektorých prírazov, čím sa ako také zamaskovali. Od polovice 18. storočia sa množia hlasy, označujúce prírazy v ich tradičnej notácii ako zastarané a mäťuce a vyzývajúce skladateľov, aby ich celkom zrušili a integrovali do notového obrazu. Zaviedli ich predsa v 17. storočí na zafixovanie ustálených ozdôb. Museli sa vždy znázorniť malými notami a znamienkami +, w, ~, ↗, ↘, ↙, ↖, aby sa nenarušili čistota sadzby a zrozumiteľnosť notového obrazu. Ten sa v priebehu 18. storočia v dôsledku vypísaných diminúcií a čoraz bohatšej inštrumentácie aj tak už veľmi vzdialil od zrozumiteľnosti a tradičné pravidlá hudobnej ortografie, týkajúce sa najmä používania disonancií, sa často nerešpektovali. Preto možno pochopiť reformátorov, na čele s Carlom Philippom Emanuelom Bachom, že chceli odbúrať neistoty týkajúce sa prírazov. Napriek tomu by sme práve dnes mali mať veľké pochopenie pre konzervatívnych hudobníkov ako Mozart a Schubert, ktorí mnohé prírazy vždy zapisovali; vedľa poznáme „očistené“ vydania Mozartových diel, kde sú prírazy rozpísané:



presne tak, ako si to reformátori želali. Možno taká notácia bola vtedy menej zavádzajúca ako dnes, lebo prírazy boli aj v tomto prestrojení čitateľne a primerane interpretované. Ak sú zapísané takto, hrajú sa dnes jednoducho ako šestnástinové noty (čo je však nedobré ochudobnenie, lebo to práve *nie sú* šestnástinové noty). Ako prírazy musia mať väčšiu váhu, väčšiu dĺžku, viac napäť ako ostatné noty. V Symfónii G dur KV 318 píše Mozart

V prvom príklade je príraz h' kvartovým prieťahom, disonanciou, ktorá sa rozvedie do tercie. Treba ho hrať ako *dlhú osminku*, veľmi intenzívne, v rámci pianovej dynamiky, s doznením smerom k hlavnému tónu, k rozvedeniu. Tako realizované rozvedenie disonancie sa nazývalo *odťahom (abziehen)*. Keby tam boli jednoducho dve osminky, nedostavil by sa tento výraz tak dôrazne. Aj v druhom príklade je hodnota prírazov jednoznačná: harmonicky ide o to isté ako v prvom príklade, ale figúra sa hrá dvakrát, čím sa stáva veľmi prenikavou a građuje od príazu smerom k nasledujúcemu taktu; obyčajne šestnástinové noty by nikdy nemohli navodit takúto dramatickost. V treťom príklade stojí znamienko trilku na vypísanom príaze. V starom spôsobe notácie by toto miesto malo byť zapísané takto



potom by však nebolo možné označiť požadovaný trilok alebo podobnú ďalšiu ozdobu. Okrem toho by sa tento príraz mohol vysvetľovať ako krátky neakcentovaný príraz (je totiž umiestnený na opakovacom tóne). Mozart teda musel tento príraz vypísať. No takýto trilok nebol vtedy ničím iným ako prírazom, ktorý sa hrá viac ráz



a ktorý na veľmi rýchlych miestach môže byť redukovaný aj na jednoduchý príraz. Čo znamená teda tento trilok na príaze? (Bolo predsa odsúdeniahodné umiestniť akcentované prírazy na vypísaných prírazoch, lebo sa tým strácalo disonantné napätie a uvoľnenie.) Na príaze možno umiestniť len neakcentovaný krátky príraz, *pred dobou*, teda pred hlavným tónom, čím sa samotný vypísaný príraz pikantne zdôrazní. O to tu ide – celý trilok (tu ide asi len o tri tóny)



sa musí zahrať pred dobou. U Mozarta je veľa podobných miest, aj také, ktoré treba zahrať tak rýchlo, že trilok ani nemožno korektnie umiestniť pred dobou; v takom prípade dospejeme k dôrazu, ktorý označuje dobu, s malým oneskorením, čím vznikne nebadaný rytmický posun, ktorý je najväčším pôvabom tejto ozdoby. V štvrtom príklade treba príaz zahrať neakcentované pred dobou, lebo ide o opakovania tónu a hlavná nota je označená akcentovou čiarkou. Takýto krátky príaz odoberá pre seba hodnotu, čas vlastne predchádzajúcemu tónu, je však taký krátky, že si to ani hudobník, ani poslucháč neuvedomia.

Ešte by som sa chcel venovať niektorým prírazom, pri ktorých „akási približnosť“ alebo „akási neviem ako“ určuje interpretáciu podobným spôsobom, ako sme práve naznačili:



Takéto príazy medzi terciami sa u Mozarta vyskytujú veľmi často. Ak niet závažných dôvodov interpretovať ich ako disonantné dlhé príazy, treba ich medzi hlavné tóny vsúvať akosi neisto, no najmä bez akcentu. Starí autori označujú ich realizáciu ako neopísateľnú a len veľmi malý počet tých najlepších umelcov ich vie zahrať s primeranou subtilnosťou. Aj tu sa využije fenomén, podľa ktorého metrum (určujúce rytmus) nie je určované v prvom rade časovým priebehom, ale akcentovaním. To znamená, že tam, kde je akcent, je aj doba; inými slovami: neakcentovaný krátky príaz nikdy nemožno hrať na dobu, doba sa sama posúva k akcentu.

K týmto rytmickým jemnostiam, ktoré pôsobia len vďaka ilúzii, patria v Mozartových symfonických dielach aj akordy sláčikových nástrojov. Na sláčikovom nástroji možno súčasne bez forsírovania hrať iba na dvoch strunách. Troj- a štvorhlásné akordy sa preto dnes hrajú spravidla rozdelene. Každý huslista hrá len jeden alebo dva tóny akordu, takže všetky tóny môžu zaznieť naozaj naraz. To však vôbec nebol Mozartov zámer. Ako geniálny inštrumentátor, sám hrajúci na husliach, vyslovene žiadal od každého hudobníka, aby zahral celý akord, samozrejme, arpeggio. Dôsledkom takto vznikajúcej drobnej nepresnosti v nástupoch, veľmi

rýchleho sledu akordických tónov je mohutné valivé nasadenie, ktoré pôsobí podstatne dynamicejšie ako akokoľvek precízne a čisto zahrané rozdelené akordy.

Záverom sa ešte zmienim o krátkych akcentovaných prírazoch. Učebnice hovoria, že ich treba aplikovať tam, kde by napríklad v prostredí bezočivého afektu pôsobil dlhý príraz príliš „ospalo“. Mozart zrejme veľmi dobre vedel, aké ľažké je objaviť miesta, kde sa tieto krátke prírazy majú použiť, preto ich vždy zapísal veľkými notami.



Nepoznám jediné miesto v Mozartovej tvorbe, kde sa majú zahrať krátke akcentované prírazy, ktoré nie sú už vypísané. Je preto zbytočné a nesprávne hrať ich tam, kde ich skladateľ nevyžaduje. Je to najčastejšia a dielo najviac deformujúca chyba a v jej dôsledku mnohé Mozartove diela pôsobia motoricky-razantne, akoby to bola maďarská hudba, v ktorej takpovediac vždy treba zdôrazniť prvú slabiku.

Súhrne chceme zopakovať, že všetky Mozartove označenia, artikulačné znamienka, prírazy, trilky a tak ďalej pochopíme len na základe poznatkov, ktoré pre vtedajších hudobníkov boli samozrejmé. Nie sú ešte návodom na hru – ten je obsiahnutý vo všeobecne uznanej konvencii doby –, dopĺňajú ho len na tých miestach, kde skladateľ má v úmysle čosi neobvyklé alebo celkom konkrétné.

CLAUDIO MONTEVERDI

Úvahy o dielach

ORFEUS – BÁSNICKÁ PREDLOHA A HUDBA, TEMPÁ

V dejinách západnej kultúry sú oddávna známe mnohoraké umelecké možnosti spojenia poézie a hudby. Každú básnickú výpoved, nech je akokoľvek jasne formulovaná, možno interpretovať s mnohorakými nuansami a akcentmi, takže často sú možné viaceré rozmanité výklady toho istého diela. V hudbe nie je konkrétnej výpovede, a predsa už vo svojich počiatkoch bola schopná ľudí pohnúť – vzrušiť, potešiť, vyburcovať. Tieto účinky hudby sa odjakživa vnímali ako magické, preto vo všetkých náboženstvách tvorí hudba podstatnú súčasť kultu; preto aj je azda pochopiteľné, že básnici sa už od nepamäti chopili príležitostí a svoje diela prednášali spevom. V niektorých kultúrnych okruhoch znamená spevák a básnik jedno a to isté. Grécke eposy a možno dokonca aj drámy sa prednášali spevom.

V západnej kresťanskej kultúre stredoveku a raného novoveku boli básnictvo a umelecká hudba úzko späté. Vo viachlasných, mimoriadne komplikovaných sadzbách balád, virelais a motet 13., 14. a 15. storočia stojí hudba v popredí, text je takmer nezrozumiteľný. Neskôr, v období vrcholnej renesancie, bolo nadšenie pre grécke antické básnictvo také veľké, že do konca vznikol pokus znova zaviesť starý spôsob recitácie – hoci predstavy o tom boli veľmi nejasné. Tak vznikol okolo roku 1600 celkom nový hudobný štýl – recitatív, monódia, vokálne concerto.

V prvých desaťročiach 17. storočia vyvinul Claudio Monteverdi na jednej strane na báze tohto moderného *sprechgesangu*, na strane druhej vychádzajúc zo solídneho remeselného vzdelania ako skladateľ a kontrapunktik svoj hudobnodramatický jazyk. Jeho prvá opera *Orfeus (L'Orfeo)* bola zároveň začiatkom i prvým vyvrcholením žáru. Florentánmi vytvorenému *sprechgesangu*, recitávu, dodal hudobnú hľbku. Aj u neho zostalo slovo pánom, ktorému mala hudba slúžiť. Rytmický a harmonický výklad a – napriek deklamácii – melodický duktus však dostali vlastnú hodnotu, čoho výsledkom bol hudobný výklad textu: celkom nový, dovtedy neslýchaný hudobný jazyk. Monteverdiho *Orfeus* vznikol niekoľko rokov po prvých pokusoch s týmto novým recitatívnodramatickým štýlom. Libretista Alessandro Striggio, dvorný úradník vojvodu z Mantovy, bol so skladateľom spriatelený, dielo preto vzniklo v úzkej spolupráci básnika so skladateľom. Volba povesti o Orfeovi je pre Monteverdiho prvú dramatickú prácu príznačná: ako „grécka dráma“ bola vhodná pre nový antikizujúci štýl a zároveň ospevovala všetko zdolávajúcu moc hudby.

Je to prvá opera, v ktorej na jednej strane v zmysle nových ideí malo prednosť básnické slovo a na strane druhej sa uplatnila hudba s celým svojím formovým bohatstvom. V diele odhalíme anticipáciu či predtuchu mnohých foriem a možností budúcich storočí: árie (dokonca da capo), strofické piesne, rôznych príznačných motívov, dramaticky motivovanej inštrumentácie a, samozrejme, recitávu. Všetky tieto formy neboli Monteverdiho novým výtvorom – celý fundus novších a starších hudobných možností však pretavil do celkom novej jednoty.

Monteverdiho prvá opera, ba spokojne možno povedať, prvá skutočná opera v dejinách hudby vôbec, zahŕňa popri novoobjavenom dramatickom *sprechgesangu* mnoho tradičných prvkov, predovšetkým madrigaly a tance z renesančnej hudby; na prahu hudobného baroka

dochádza k vzájomnému prieniku starého a nového štýlu (*prima prattica a seconda prattica*). Skladatelia madrigalov v 17. storočí vynašli pre pastiersku a nymfickú poéziu vlastný hudobný idiom, vlastný zvukový svet – ľahké tanečné skladby, ktoré sa okamžite asociovali s pastiermi a nymfami. Monteverdi vbudoval takéto pastierske madrigaly do primeraných scén *Orfea*, čím sa vyhol štýlovému purizmu i hudobnej jednotvárnosti dogmatických „Florentanov“; nimi propagované a komponované opery totiž boli čisto recitativne. Novovynádenú monódiu (recitativ) Monteverdi vystupňoval do maximálnej výrazovej intenzity, pričom prelomil nejedno tabu z náuky o harmónii – „v záujme pravdy“, ako zdôrazňuje v spore s Artusim. Táto opera je žiarivým vstupom do hudobného baroka a je zároveň posledným veľkým dielom s bohatou rozprestretou prekypujúcou a pestrou zvukovou paletou renesančnej hudby. Orchester, ktorý Monteverdi predpisuje pre svojho *Orfea*, až do detailov zodpovedá orchestru intermédií, aké niekoľko desaťročí predtým uvádzali ako medziaktové hudby v rámci divadelných predstavení.

Monteverdi bol praktik. Dvadsaťtrojčinný vstúpil ako huslista do orchestra vojvodu z Mantovy. Našiel tu množstvo podnetov, ved' niekolkí z jeho kolegov boli renomovaní skladatelia (Giacches de Wert, Giovanni Gastoldi, Benedetto Pallavicino). Na viacerých cestách – 1595 do Uhorska, 1599 do Flámska – mal príležitosť počuť iné vedúce európske orchestre a skladateľov. Takto získané hudobné podnety sa odrazili v jeho madrigalloch napísaných v týchto rokoch a veľmi zreteľne aj v pastierskych scénach *Orfea*. Roku 1601 získal pozíciu *maestro della musica*, teda vedúceho dvornej hudby. Svoju *favola in musica Orfeus* napísal pre predvedenie v Academii degl'Invaghiti 22. februára 1607. Neskôr ju zopakovali v dvornom divadle a v ďalších mestách – v Cremone a v Turíne. Priestory predvedení boli podľa dnešných predstáv smiešne malé, počet poslucháčov sotva prekročil počet účinkujúcich. Obe tlačené vydania z rokov 1609 a 1615, venované kniežaťu Francescovi Gonzagovi, svedčia o nezvyčajnom úspechu diela.

Monteverdiho *Orfeus* je prvým komponovaným celovečerným dielom. Už aj z hľadiska idey je to senzácia. Dovtedy sa predsa zhudobňovali len lyrické básne a takto vzniknuté madrigaly trvali najviac dve až štyri minúty. A teraz Monteverdi skomponoval pastiersku báseň – bájku (sám ju nazval *favola in musica*), drámu, ktorá v hovorennej podobe trvá tri štvrti hodiny, v spievanej poldruha hodiny. Stál pred úlohou, ktorú si sám vytýčil – nájsť presvedčivú súdržnosť čiastkových prvkov novej formy. Ako materiál mu na to poslúžili madrigal, novo vynájdený *sprechgesang* a vynachádzavá originálna fantázia. Potrebný bol však ešte spojovací systém, ktorý mal zlúčiť množstvo jednotlivých častí do celku. Celá opera je vybudovaná na jednom základnom tempe a z neho sa odvodzujú rôzne tempá jednotlivých krátkych skladieb. Relácie sú až také prirodzené, že poslucháč má dojem uzavretého, priebežne plynúceho diela. Základom týchto relácií sú tradičné tempové proporcie pochádzajúce zo stredoveku, aj keď Monteverdi z nich použil len tie najjednoduchšie, pričom niekolko nových – tiež jednoduchých – objavil. Samozrejme, interpret musí tieto relácie poznať, resp. spoznať. Obvyklý spôsob určovania tempa výlučne na základe intuúcie a citu vede k chaosu. Tempové proporce sú tým jednotliacim systémom, ktorý zaručuje súdržnosť diela.

Opera sa začína náladou veľkého šťastia. Celý pastiersky svet je účastníkom Orfeovho šťastia potom, čo ho konečne Eurydika vyslyšala. Jeho okolie toto šťastie odzrkadluje. Radostnú hudbu, ktorá je vyjadrením tejto idyly, však zatieňuje spomienka na predošlý žiaľ a túžbu. No radosť v hudbe bude vnútorné pravdivá až potom, čo ňou prenikne spomienka na dávnu túžbu, na uplynulý žiaľ, tak, ako krásu zapôsobí až na pozadí škaredosti. Nová hudba je postavená na kontraste, na barokovom *chiaro-oscuro*. Svoje šťastie vyjadruje Orfeus oslavou prírody. Šťastie duše otvára človeku oči pre krásy prírody – v ďalších storočiach sa s tým budeme opakovane stretávať. Orfeov spev šťastia je oslavou slnka; aj v opere *Odysseov návrat* vyjadruje Penelopa svoje šťastie dojímavým opisom prírody vo chvíli, keď spoznáva

svojho manžela po jeho návrate domov. Ešte v Mozartovej opere *Lucio Silla* ospevuje šťastná Celia vo svojej árii dážď, ktorý oživuje prírodu. Je to psychologicky veľmi citlivou odpozorované: nešťastnému človeku zostávajú oči pre okolitý svet zastreté, len šťastný človek je *vidiaci*.

Orfeov „spev slnku“ sa začína recitatívne, teda voľne deklamačne, neskôr prejde do *ariosa* s rozkmitanou melodikou a rytmickou štruktúrou. Tento rozdiel je v partitúre zreteľný: zadržané tóny v base poskytujú spevnému hlasu deklamačnú slobodu, obmedzovanú tam, kde je bas výrazne rytmizovaný a stáva sa proti hlasom. (Tento princíp je zachovaný aj v instrumentálnej hudbe 17. a 18. storočia. V sonátach neraz natrafíme na miesta, kde sprievod rytmicky ustrnie a sólista je takpovediac „prepustený na slobodu“; pevná forma skladby sa opäťovne vráti až so znova získanou rytmickou štruktúrovanosťou sprievodu.)

Na spojenie viacerých časťí do jedného celku používa Monteverdi rondové formy a tempové kontexty. Napríklad v druhom dejstve vytvára z ritornelu a zo striedavých kombinácií troch pastierov a jednej nymfy akýsi druh súvislého madrigalu. (Druhý pastier – tenor – sa svojím významom najviac približuje k Orfeovi, Prvý pastier je altista, falzeturajúci mužský alt, Tretí pastier je barytón alebo hlboký tenor, Nymfa je soprán.) Druhý pastier uvádza rondovú formu svojou výzvou na obetu v chráme boha svadby Imenea: slávnosť sobáša má byť posvätená. Nasleduje ritornel a po ňom dueto Druhého a Tretieho pastiera, teda tenoru a barytónu, resp. vysokého a hlbokého tenoru. Po opakovaní ritornelu už počujeme iba terceto Nymfy, Prvého a Druhého pastiera, potom sa ritornel zopakuje po tretí raz. Ako ďalšia kombinácia nasleduje dueto altus – tenor. Namiesto ritornelu, ktorý by sme potom očakávali, však prekvapujúco nasleduje záverečný zbor všetkých pastierov a nýmf.

Vo výstupe posolkyne nešťastia – Messaggiery, oznamujúcej smrť Eurydyky – dochádza k zmene scény z najvyššieho šťastia na hlboký žiaľ, ktorý zasiahne Orfea a svet pastierov. Na tomto mieste sa celé dielo zvráti do tragickej; tempo je odrazu dvojnásobne pomalé. Dielo sa stáva temným, tklivým a tento charakter je prerušený iba na dvoch miestach – keď sa Orfeus domnieva, že Eurydiku povedie späť do pozemského sveta a keď pastiersky ritornel na začiatku piateho dejstva opäť znázorňuje sviežu trácku krajinu.

Monteverdi z hľadiska zvuku i tempa veľmi starostlivo od seba oddeluje obe oblasti – svet pastierov, slnko a šťastie na jednej strane a podsvetie s jeho strastiplnými tieňmi na strane druhej. Práve preto je nesprávne, ak nezávisle od celkových súvislostí hľadáme pre každú skladbu osobitné, jej primerané tempo. Keď totiž tú istú skladbu – napríklad ritornel pastierskeho sveta – zahráme podľa konkrétnej situácie v rozdielnych tempách, ako sa to často stáva, potom sa táto skladba prehodnotí aj hudobne, až ju takmer nespoznáme, stráca totiž charakter signálu určitej situácie.

Výsledok mojich úvah o tempe v opere *Orfeus* je takýto: celým dielom sa vinie jedno tempo, tvoriace bázu pre jednoduché relácie, ktoré zodpovedajú rôznym situáciám a afektom. S tempom prvej skladby je takpovediac zafixovaný tempový priebeh celého diela. I keď sú tieto pomery pri počúvaní sotva badateľné, vnímame prirodzenú súvislosť, ktorá dielu dodáva presvedčivú jednotu.

ORFEUS – INŠTRUMENTÁCIA A ÚPRAVA

Orfeus sa zachoval v partitúre vytlačenej pod Monteverdiho dozorom. Recitatívy sú zapísané v dvoch riadkoch, tak, ako to bolo obvyklé ešte aj neskôr, madrigalové zbyry v päť- alebo šesťhlasnej zborovej partitúre, krátke inštrumentálne medzihry taktiež v päť- alebo šesťhlasnej partitúre. Na začiatku partitúry uvádza Monteverdi zoznam tridsiatich siedmich nástrojov, ale iba na niekoľkých miestach partitúry konkretizuje, ktoré nástroje a kde majú hrať. V inštrumentálnom ritorneli, ktorým sa opera začína, niet odkazu na nástroje, rovnako ani v prologu. V prvom dejstve je pri prvom zbere poznámka „*tutti stromenti*“ – ale na začiatku tretieho dejstva sa dočítame: „*Tu začínajú* trombóny, cornettá a regál“; musíme teda predpokladať, že tieto nástroje v „*tutti stromenti*“ prvého dejstva neboli obsiahnuté. (Je predsa veľký rozdiel, či sa v pastierskom zbere trombóny a cornettá použijú, alebo nepoužívajú.) Len v niekoľkých častiach *Orfea* je teda presne určené, ako ich treba interpretovať – všetko ostatné zostáva otvorené. Niektoré nástroje, uvedené v spomínanom zozname, sa v partitúre menovite už nikdy viac neobjavia, no tam sa zas vyskytnú nástroje, ktoré na začiatku spomenuté neboli.

V Monteverdiho *Mariánskych nešporoch* z roku 1610 je interpret konfrontovaný s podobnými problémami. V priebehu diela sa uvádza veľký počet nástrojov, no chýbajú údaje o tom, kde a ako ich treba použiť. Platí to aj v niektorých madrigalloch: priležitostne sú v nich vypísané dva huslové hlyasy, ale v titule či v predstole čítame napríklad: „Tento madrigal treba hrať so šiestimi nástrojmi.“ Nájdú sa aj údaje pre tutti, bez označenia sóla. Z týchto detailov je zrejmé, že interpretácia môže byť veľmi individuálna aj vtedy, keď rešpektujeme všetky skladateľove údaje. Myslím si dokonca, že i pre realizáciu tých diel, ktoré z hľadiska upravovateľa možno označiť ako jednoduché, existuje veľmi veľa štýlisticky správnych možností, a tie nie sú v rozpore s tým, čo Monteverdi mal na mysli.

Monteverdiho inštrumentácia je sice v porovnaní s neskororomantickým orchestrom veľmi spartánská, no aj z nemnohých údajov možno vyčítať významotvorný a dramaticky účinný plán, vysvetliteľný zvukovou symbolikou doby okolo roku 1600. Päť dejstiev opery *Orfeus* sa odohráva na dvoch dejiskách: prvé, druhé a piate dejstvo v pastierskej krajine Trácie, tretie a štvrté dejstvo v podsvetí. Týmto dvom sféram opery priľehuje Monteverdi rôzne hudobné telesá: sláčikové nástroje a flauty, lutny, čembalá a organ patria do sféry pastierskej, kým cornettá, trombóny a regál symbolizujú a znázorňujú podsvetie. Trúbky sa objavujú len vo vstupnej toccate – v tom čase asociovali vždy kniežatá a bohov a v nijakom prípade sa do orchestra nezaradovali len pre svoju zvukovú farbu. (Trubkári nepatrili k hudobníkom, ale k dôstojníkom.) Monteverdi píše: „Táto toccata sa má zahrať trikrát pred zdvihnutím opony, so všetkými nástrojmi. Ak chceme, aby trúbky hrali so sordinami, treba hrať o tón vyššie.“ Dôvod tohto pokynu tkvie v tom, že vtedajšie trúbkové sordiny zároveň transponovali nástroj o tón vyššie. Je veľmi pravdepodobné, že Monteverdi oproti verzii v C dur uprednostnil verziu v D dur (so sordinami) kvôli nadväznému prvému ritornelu, ktorý sa začína v d mol. Sordinované prirodzené trúbky znejú oveľa tichšie ako otvorené nástroje; štyria dvorní trubkári pravdepodobne stáli pred ešte stiahnutou oponou, orchester bol za ňou. Kvôli zvukovej rovnováhe a pravdepodobne aj preto, aby sa celkom blízko sediaci poslucháči príliš nevylakali, mali byť trúbky sordinované. Všetky tri opakovania, pravda, treba hrať buď so sordinami, alebo bez nich, účinok kontrastu napríklad pri

opakovaní by bol štýlisticky nesprávny a kvôli transpozičnému efektu sordina sa dobovými nástrojmi ani nedá realizovať. Táto toccata sa často označuje ako prvá operná predohra, no s operou vlastne nemá nič do činenia – je to ozajstná fansára, „gonzagovská“ fansára. Vojvodovia z Mantovy mali – podobne ako všetky kniežatá doby – právo na vlastných trubkárov a zároveň mali (taktiež ako všetky kniežatá) kváziznejúci erb – zvučku. Tá znala na začiatku, počas príchodu poslucháčov do sály. Mimochodom, tú istú fansáru včlenil Monteverdi roku 1610 do svojich Mariánskych nešporov, venovaných pápežovi, azda aby dokumentoval, že toto dielo pochádza z mantovského dvora. Nesprávne posúdenie tejto skladby ako ouvertúry viedlo k nesprávnym realizáciám rôznych upravovateľov. Napríklad trúbkovú toccatu spojili so skutočným vstupným ritornelom do veľkej ouvertúry. (Pritom sa k jednoduchým trúbkovým partom pripisovali viaceré ďalšie hlasy.) Nuž, takéto zlúčenie, nech je akékoľvek pôsobivé, je z viacerých hľadísk nesprávne, lebo aj ritornel, ktorý sa v takom prípade používa ako diel B ouvertúry, má v Monteverdiho hudobnodramaturgickom pláne určitý význam. Má symbolizovať pozemský život, pastiersku sféru; takpovediac ako znejúca javisková scenéria. Tento ritornel zaznieva na začiatku a na konci pastierskej krajiny v prvom a druhom dejstve a na začiatku pastierskej krajiny v poslednom dejstve. Kedže znázorňuje krajinu, nemožno ho aspektovo spájať s dejom, to znamená, že v poslednom, smutnom, dejstve musí znieť rovnako ako znel v prvom, radostnom! Krajina sa predsa nemení, menia sa iba ľudské osudy a iba v súvislosti s ľudskými osudmi sa mohla zmeniť aj hudba. Stretnutie pastierskeho sveta s podsvetím, teda záver druhého a začiatok tretieho dejstva, sa zreteľne zvýrazní prudkou zmenu inštrumentácie. Význam „znejúcej javiskovej scenérie“ je tu jednoznačne jasný.

Monteverdi používa v *Orfeovi* zbor častejšie ako v neskorých operách – a to v pastierskych scénach, kde spievajú tancujúci pastieri a Nymfa, rovnako ako v podsvetí, kde bezpohlavný zbor duchov komentuje dianie. Aj tu realizoval skladateľ rozdiel medzi dvoma sférami mimoriadne dôsledne. Päťhlásné pastierske zbyty majú spievať ženy a muži: dva sopránové hlasy spievajú ženy, alt, tenor a bas muži. Taktiež päťhlásné zbyty duchov v tretom a štvrtom dejstve sú však komponované *len* pre mužské hlasys – v Monteverdiho dobe bol alt ešte vysokým mužským hlasom – dva alty, tenor a dva basy. Obe sféry sú teda zreteľne odlišené nielen z hľadiska inštrumentára, ale aj vokálnym zvukom. Je samozrejmé, že zbyty podsvetia musia byť sprevádzané nástrojmi podsvetia, cornettami a trombónmi, nie sláčikovými nástrojmi a flautami pastierskych scén. Toto jemné diferencovanie sa vo väčšine úprav stiera bez toho, aby sa namiesto neho ponúkli nové viditeľné diferenciácie.

Sláčikový súbor je v *Orfeovi* bohatší ako kedykoľvek predtým alebo potom v Monteverdiho tvorbe: violini piccoli (ladené o terciu alebo kvartu vyššie ako normálne husle a znejúce o oktávu vyššie ako sú zapísané), obyčajné husle, violy, violončelá (Monteverdi nazýva violončelo viola da brazzo, aby podčiarkol príslušnosť k rodine huslí, na rozdiel od gámb), gamby a violone. Pravda, gamby v Monteverdiho dobe majú máločo spoločné s gambami neskorého baroka. Ojedinele zachované nástroje z doby okolo roku 1600 sú nezvyčajne veľké a majú takmer dvojnásobne široké luby oproti ich neskorším podobám, ich tón je hlboký, neuveriteľne temný – akoby zneli o oktávu nižšie – a silný. (Teda priam protikladne k jemným, nazáľne znejúcim gambám o sto rokov neskôr.) Veľmi dobre sa hodia k trombónom. Monteverdi ich výslovne požaduje v zboroch podsvetia.

V priebehu bohatého praktického muzicírovania sa ukázalo, že celý inštrumentár jednej epochy (tu: Monteverdiho doby) tvorí napriek rozmanitosti a pestrosti jednotu a že je nemôžne doplniť ho o nástroje iných epoch či inej zvukovej koncepcie. Napríklad ani jedna moderná harfa, nech je rozozvučaná akokoľvek citlivou, sa vôbec nehodí do rámcu ranobarokového zvuku; jej dozvuk je pridlhý, zvuk príliš temný a chmúrný. Oproti tomu má baroková harfa vďaka svojej malej rezonančnej skrini i preto, že nie je zaťažená nijakou mechanikou, vzdúšný, svetlý zvuk, ktorý sa od ďalších brnkacích nástrojov, lutien a čembál, zreteľne, no predsa nie príliš extrémne, odlišuje. Monteverdi chce mať v *Orfeovi* dvojitú harfu – arpa doppia. V prvom a druhom dejstve partitúry však nenájdeme ani jeden harfový tón, zato pred tretím

dejstvom okrem iného stojí: „Teraz harfa mlčí.“ Musela teda dovtedy hrať. Harfista Monteverdiho doby zjavne vedel aj bez nôt, čo má hrať. V treťom dejstve sa potom nachádza čosi ako harfové sólo, ktoré je v dôsledku tónov v ňom obsiahnutých na modernej harfe nehrateľné! Určite teda išlo o chromatickú harfu s veľmi komplikovaným, skrízeným ostrunením.

Rad continuových nástrojov rozozvučaných brnkaním strún ako farebná paleta siaha od veľkého talianskeho čembala s ostrým, brillantným zvukom cez jasne kresliaci virginal (priečne ostrunené malé čembalo s iba jedným 8-stopovým registrom), chitarrone, podľa Praetoria opatrené kovovými strunami (uprednostňovaný nástroj na sprevádzanie spevákov v novom monodickom štýle), mäkko a senzitívne znejúcu lutnu (potiahnutú črevovými strunami) až po harfu. Teda od zvukov najostrejších po najmäkkie. Okrem toho si Monteverdi želá organo di legno, jemne znejúci organ, postavený výlučne z drevených pŕštal. Jeho zvuk často tvorí podklad pre harfu, lutnu alebo chitarrone; spája celkový zvuk do tutti, no sám zvukovo zostáva v úzadí. Vrčivý regál, ktorý je súčasťou inštrumentára v dvoch dejstvách odohrávajúcich sa v podsvetí, stavia ich aj z hľadiska zvuku do veľmi ostrého kontrastu k pastierskym scénam. Tento extrémne znejúci klávesový nástroj Monteverdi výslovne žiada pre scénu podsvetia opery *Orfeus*. Praetorius roku 1619 napísal, že regál je jedným z najvhodnejších nástrojov na rôzne druhy continua, a že je najmä ideálnym continuovým nástrojom plechových dychových nástrojov. Na tomto nástroji zistíme, že „krásu“ zvuku je takmer nedefinovateľná. Najlepšie regály vynikajú nádherne agresívou „škaredosťou“ – no predsa vnímame ich zvuk ako krásny, pretože bezohľadne slúži pravdivému výrazu. Táto umelecká pravda bola Monteverdiho hlavným deklarovaným krédrom.

Rozdelenie fundamentových nástrojov, ktorým prináleží realizácia a harmonizácia basového hlasu ako sprievodu rôznych postáv opery, prenecháva skladateľ – iba s niekolkými výnimkami – interpretom. Na dôležitú otázku, aké akordy sa majú hrať nad basom, jednoznačne neopovedá ani Monteverdi. Napríklad harmónie sólovej verzie *Lamento d'Arianna* a jeho neskoršej päťhlasnej verzie sú celkom odlišné. Keď porovnáme ritornely *Poppey* z benátskeho a neapolského rukopisu, zistíme, že *ten istý bas* bol zakaždým ináč harmonizovaný. Ide teda o rôzne správne verzie tých istých skladieb; Monteverdi sám pravdepodobne napísal len bas. Z viacerých podobných prípadov môžeme usúdiť, že nie je iba jedna správna realizácia continua, ale že je ich viac. Samozrejme, existuje veľa pravidiel, napríklad že na konci skladby treba zahrať durový akord, že každý zvýšený basový tón si žiada sextakord a pod. No stále zistujeme, že Monteverdi si aj pre celkom rovnaké basové postupy, niekedy dokonca pre tú istú sadzbu vonkajších hlasov, želá rôzne harmonické riešenia.

Už z niekolkých príkladov vidíme, k akým rozličným výsledkom môže v moderných úpravách viest ten istý prameň, Monteverdiho prvotlač z roku 1609.

K prvému pastierskemu zboru a tanцу Monteverdi píše: „Tento balet sa má spievať ku zvuku piatich huslí, troch chitarron, dvoch čembál, jednej harfy, jedného kontrabasu a jednej piccolo zobcovej flauty.“ Tento pokyn mnohé úpravy nerešpektujú. Existuje verzia s brnkajúcim sláčikovým orchestrom a (neoktávujúcimi) veľkými flautami, ktoré navyše v inštrumentálnom tanci pauzujú. Iná verzia používa sláčikové nástroje a hoboje – tu upravovateľ dokončoval inštrumentálne hľasy.

Jedným z prvých vrcholov diela je slnko oslavujúci spev šťastného Orfea. Chýba tu akýkoľvek Monteverdiho pokyn pre sprievod; pravdepodobne mal Orfeus svoj spev na lyre sprevádzať sám; na to sa v prvom rade ponúkajú harfa alebo lutna. Tieto nástroje umožňujú aj flexibilný sprievod, pretože spevák by mal spievať – v súlade so starými pokynmi – voľne, bez prísneho zachovávania taktu, zato podľa rytmu reči. Takýto voľný *sprechgesang* môže byť sprevádzaný jedným nástrojom, no sotva celým orchestrom. Keď sa teda, proti predstavám skladateľa, takýto recitatív upraví pre orchestra, nezmení sa iba zvukový obraz, ale v dôsledku nevyhnutného rytmizovania aj umelecká substancia kompozície. Nenadarmo upozorňujú viacerí skladatelia Monteverdiho doby na to, že *sprechgesang* sa má spievať vo voľnom tempe, kopírujúcim prirodzenú reč.

Na Orfeov oslavný spev odpovedá celkom jednoducho, dievčensky, dojemne prosto mladá Eurydika. Bez akéhokolvek pátosu vraví o svojom štasi, o tom, ako nesmierne miluje svojho Orfea. Ani tu Monteverdi neurčil sprievodný nástroj, aj tu mohol však mať na mysli iba jemne znejúci continuový nástroj. A aj tu sa niekedy použije úprava pre orchester. Napríklad vysoko znejúce husle a flauty majú produkovat svetlú, mladistvú náladu. Otázka opäť znie: je takáto inštrumentácia potrebná, pomôže nám lepšie sprostredkovať skladateľom zamýšľanú náladu, ním určenú charakterizáciu osôb? Ak áno, potom treba súhlasiť; ak nie, potom treba predsa len uprednostniť originálnu verziu.

Kriklavé príklady toho, ako veľmi sa od originálu vzdialia moderné, alebo lepšie povedané neskororomantické výklady, poskytuje slávny Orfeov nárek nad Eurydikinou smrťou. Monteverdi nechá zapôsobiť poézii – spev sleduje bolestivú melódiu reči, ktorá celkom prirodzene vyjadruje túto dojímavú lamentáciu. Napriek tomu niektorí upravovatelia považovali za potrebné doplniť plnú orchestrálnu inštrumentáciu. Podla mňa sa takto odvádzia pozornosť od toho hlavného – od slova. Povrchnými zvukovými efektmi sa tento účinok sotva môže zosilniť. Skladateľ tu navrhuje iba minimálne continuo, pre sprievod žiada *un organo di legno et un chitarrone*.

Ďalšia otázka sa týka veľkosti zboru. Monteverdi napísal svoje zbyty v Orfeovi len pre celkom malý madrigalový súbor, najviac po troch spevákoch pre jeden hlas. Väčší súbor by sa do malej sály v Mantove, kde bola premiéra, nijako nebol v mestil. Okrem toho sú tieto zbyty z hľadiska sadzby typickými madrigalmi, teda aj hudobnohistoricky je nevyhnutné čo najmenšie obsadenie. Dnes, samozrejme, treba obsadenie prispôsobiť priestoru a čo je primeraňé malému priestoru, môže byť vo veľkej sieni – nech je to akékoľvek autentické – nezmyslom.

Aj mimo zborov Monteverdi presne udal, ktoré vokálne hľasy majú byť spievané mužmi a ktoré ženami. V tomto veľmi dôležitom bode sa moderní upravovatelia tiež domnievajú, že môžu, či dokonca musia skladateľa opraviť. Veľmi príznačným príkladom je záverečné dueto, v ktorom si po Orfeu príde jeho otec Apolón, aby ho vyniesol do neba. V origináli je Apolón tenorom, rovnako ako Orfeus, je akoby božským nad-Orfeom. Tento prienik oboch charakterov, hraničiaci s identifikáciou, je dôležitý pre záverečnú apoteózu speváka. Ak Apolóna necháme spievať o oktávu vyššie, ženským hlasom alebo kontratenorom, stráca sa *tento* zmysel scény. Okrem toho je nevierohodné, keď akurát Orfeovho otca Apolóna spieva soprán. Predovšetkým však vznikajú hudobne neakceptovateľné križenia hlasov, napríklad keď sa zo spodnej tercie premiestnením do inej oktavy stáva vrchná sexta.

Jedným z mála miest, kde si Monteverdi želá celkom konkrétnu zvukovú farbu, je sprievod chladného strážcu podsvetia Chárona. Má spievať „ku zvuku regála“. Toto miesto si moderní upravovatelia, pravdaže, nedali ujsť. *Muselo* toho byť viac: trombóny a tuba dodávajú subalternému Cháronovi majestát kniežaťa podsvetia. Ako plasticky a jednoducho podfarbuje oproti tomu túto osobu i scénu jačiaci regál.

Orfeus má v tejto opere aj veľký spev, takmer áriu: keď so všetkými prostriedkami, aké má k dispozícii, chce učariť bohom podsvetia, aby mu vydali Eurydiku. Monteverdi tu v obližátnych sólových partoch prideľuje priestor najdôležitejším nástrojom, akýmsi hudobným emblémom, zástupcom troch najdôležitejších spôsobov vyludzovania tónu – trenia (husle), fíkania (cornetto), brnkania (harfa). Aj v tomto centrálnom mieste opery urobili mnohí upravovatelia závažné retuše: skladateľom predpísané, ale celkom voľné sóla cornettov, huslí a harfy pridelili iným nástrojom a ustlali im bohaté orchestrálne lôžko.

Je zaujímavé, že máloktoľorý upravovateľ prenáša dielo do súčasnosti jeho radikálnou modernizačiou, a väčšina ho ponúka v dnes už viac ako storočnom „novom“ obale, totiž v štýle a zvuku minulého storočia, doby Wagnerovej. Pri takejto konfrontácii, pravda, nie som objektívny, ale kto sa touto témou zaoberá, mimovoľne zaujme pozíciu na niektoraj strane, sám je stranou. Napriek tomu vyzývam poslucháča, aby počúval kriticky, nielen pôžitkársky. Nech si zvolí, čo ho viac presvedčí, aj on má zaujať pozíciu, sám sebe zdôvodniť, prečo s jedným súhlasí a druhé odmieta.

ODYSSEOV NÁVRAT DO VLASTI

Z Monteverdiho pera sa zachovali tri opery: *Orfeus (L'Orfeo)*, *Odysseov návrat do vlasti (Il ritorno d'Ulisse in patria)* a *Korunovácia Poppey (L'incoronazione di Poppea)*. Prvú z nich napísal roku 1607 v Mantove, obe posledné po roku 1640 v Benátkach. V tridsaťročnom medziobdobí došlo k historickému a hudobnohistorickému prechodu od renesancie k baroku. Nečudo teda, ak sú rozdiely medzi Monteverdiho prvou a ďalšími dvoma operami extrémne veľké – sú naozaj oveľa väčšie, než by sme to očakávali v dielach rovnakého žánru a od toho istého skladateľa.

Žiaľ, nezachovali sa dramatické diela, ktoré Monteverdi napísal medzi operami *Orfeus* a *Odysseov návrat do vlasti*; iba *Lamento d'Arianna* (krátka operná scéna, ktorú uverejnili v dvoch rôznych zbierkach madrigalov) a krátke *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (*Súboj Tankréda s Klorindou*) nám umožnia tušiť vývoj Monteverdiho dramatického štýlu v tomto období. Kým v *Orfeovi* spočívali hudobné tažiská ešte na madrigaloch, zatiaľ v *Odysseovi* a v *Korunovácii* túto funkciu madrigaly už definitívne stratili – lepšie povedané, tažiská sa presunuli. Monteverdiho hlavným cieľom je vždy optimálny účinok slova; hudba nikdy nesmie od neho odviesť pozornosť, nikdy nesmie byť samoučelná, ale musí vysvetlujúco a strhujúco podfarbiť a zintenzívniť význam slova, takže poslucháča, bez toho, aby si to uvedomil, zasiahne akoby droma anténami. V týchto operách, samozrejme, nemôžu byť árie, ani akékoľvek iné uzavreté hudobné skladby, ktoré by narušili hlavný účel – optimálny účinok básnickej predlohy.

Odysseov návrat do vlasti je teda dielo veľmi vzdialené od hudobne bohatej madrigalovej opery *Orfeus*; originálne podtituly oboch diel presne vystihujú jadro rozdielu. Podtitul k *Orfeovi* zníe *favola in musica*, k *Odysseovi* – *dramma in musica*. Rovnaká vzdialenosť ako od *Orfea* oddeluje našu „hudobnú drámu“ aj od vlastnej barokovej opery, ktorá čoskoro mala prísť do módy. V nej bol spevák atrakciou i kľúčovým momentom naraz; slovo a dramatický dej sa pritom stávali čoraz menej dôležitými. O niekoľko desaťročí neskôr sa z tohto druhu barokovej opery s uzavretými hudobnými číslami a áriami stala potom hudobná revue, volajúca po reforme.

Odysseov návrat do vlasti teda ani z formálneho, ani z hudobnodramatického hľadiska nie je tým, čo dnes chápeme pod pojmom barokovej opery. Ešte nieto árií, ani uzavretých čísel; kvázirecitatívy a *ariosa* prechádzajú plynulo jeden do druhého. Určujúce je slovo, text – aj pre hudobný priebeh. Podkladom dejovej osnovy je trinásť až dvadsaťtretí spev *Odyssey* – nijaka klasická hrdinská dráma alebo starorímska téma, ako to miloval barok. Básnik i skladateľ sa s priam pedantnou presnosťou pridržiavajú originálnej Homérovej básne. Minuciózne prevzali osobné charakteristiky pytačov i všetkých vedľajších postáv. Keďže vzdelané publikum doby práve toto hlavné dielo gréckej literatúry poznalo až do najmenšeho detailu, mohli sa Giacomo Badoaro a Monteverdi zrieť dramatického rozvíjania napäťia a uvoľnenia. Všeobecne známe dianie ilustrovali akoby na spôsob sledu obrazov a nemuseli dôkladne načrtnú každú postavu podľa pravidiel drámy; niekedy stačilo, keď ich autori len krátko nechali prejsť sa po scéne, lebo všetky postavy boli poslucháčom už predtým dôverne známe.

Podľa vtedajších zvyklosťí autori začali dielo symbolickým prologom. Človek je krehkou hračkou v rukách troch osudných mocností – času, náhody a lásky. Týmto mocnostiam sú podriadení aj bohovia. Sama dráma teda ukazuje človeka, ktorý je vydaný napospas bohom,

no tí sami nie sú ničím iným ako nesmrteľnými nadľudmi, vydanými na milosť a nemilosť silám osudu.

Dej sa odohráva na troch rovinách. Prvá rovina – to sú sily osudu v prologu; druhá rovina patrí bohom v božských scénach prvého a posledného dejstva, v ktorých sa dej priam zosnuje (v prvom dejstve chce Neptún znemožniť Odysseov návrat do vlasti z trestu za to, že oslebil jeho syna Polyfóma; v poslednom dejstve ďalší bohovia utíšia Neptúnov hnev, Odysseus sa konečne môže upokojiť a Penelopa ho môže spoznať); na tretej rovine sa rozvíja vlastný dej.

Okrem zreteľne vymedzených scén všetkých troch rovín sú ešte tri miesta, na ktorých dochádza k dotyku bohov a ľudí: keď Minerva utešuje Odyssea a dáva mu rady; keď na svojom oblačnom voze privezie Telemaca zo Sparty; keď povzbudzuje Odyssea pri jeho návrate domov a napokon mu poskytne pomoc v boji proti pytačom.

Rukopis Monteverdiho diela *Odysseov návrat do vlasti*, uložený vo viedenskej Nationalbibliothek, pochádza z cisárskeho inventára. Nevedno, ako sa dostal do Viedne, no Monteverdiho úzke vzťahy k Habsburgovcom sú známe. Kniežacia rodina Gonzagovcov s nimi bola sôbäťmi mnohonásobne prepojená a Monteverdi tieto staré vzäzky pestoval aj po svojom odchode z Mantovy. Rukopis *Odyssea* možno vznikol ešte za Monteverdiho života v Benátkach a potom sa nejakým spôsobom dostal do Viedne. V prvých desaťročiach po vzniku diela bol v centrách, kde sa osobitne venovali tomuto žánru – najmä vo Viedni – živý dopyt po príslušnom repertoári, preto sa tam určite veľmi intenzívne zaujímal o majstrovské diela slávneho Claudio Monteverdiho. Podľa kvality rukopisu *Odyssea* usudzujeme, že ho napísal hodnoverný odborník. Niektoré miesta sú gumované, no nie kvôli korekciám chýb, ale v snahe pozmeniť, skrásliť. O Monteverdiho autorstve tejto opery sa veľa diskutovalo a diskutovalo sa aj o tom, či viedenský rukopis je Monteverdiho autogramom. Kým odpoveď na prvú otázku je jasná a jednoznačne pozitívna, pripisuje sa rukopis skôr dobovému odpisovačovi. Hodnotenie sa zakladá výlučne na porovnávaní písma; z hudobných príčin – práve pre tieto vylepšujúce zásahy – sa prikláňam k tomu, že ide o autograf kompetentného Monteverdiho spolupracovníka. Rukopis je takmer dokonalý, sotva sa v ňom nájdú chyby.

Podľa vtedajších zvyklostí predstavuje originálna partitura skôr akýsi druh riadiaceho partu ako regulárnu partitúru. Zapísané sú iba bas a vokálne hlasy, ako aj inštrumentálne predohry a medzihry. Z tých posledných sú niektoré plne vykomponované, so strednými hlasmi, z niektorých je zapísaný len bas, z ďalších bas a vrchný hlas. Je teda zrejmé, že všeličo treba doplniť. Miera tohto dopĺňania je sporná a už nikdy nebude možné stanoviť ju záväzne. Úprava je teda nevyhnutná a musí sa sústrediť do troch bodov. Po prvý: rozdelenie bassa continua do rôznych nástrojov, aby sa zdôraznil charakter hudby a dramatických postáv. Po druhý: vypracovanie prídavných inštrumentálnych partov tam, kde sa to pravdepodobne očakávalo. Po treti: inštrumentácia. Kým prvý bod je sotva problematický, pokiaľ sa používajú nástroje, ktoré Monteverdi príležitostne sám predpisuje vo svojich dielach (čembalo, virginal, organ, regál, harfa, chitarrone), zatial pri dopĺňaní inštrumentálnych partov veľmi ľahko možno naraziť na protirečenia. Požiadavka na takéto party je z rukopisu jednoznačná na tých miestach, kde sa napríklad áriový úsek končí niekoľkými taktmi bez spevu, pričom je nad basom napísané „ritornello“; je však nemožné, aby nástroje nastúpili tu, v týchto posledných taktoch – museli hrať teda už predtým. Aj keď sú v ritornelle zapísané len vrchný hlas a bas, nevyhnutne treba doplniť stredné hlasy. Našim učitelom aj tu môže a musí byť sám Monteverdi, ktorý nám v *Orfeovi* alebo aj vo veľmi operných *Mariánskych nešporoch* zanechal obsiahle návody a modely. Popri týchto výrazných pokynoch možno aj v samotných dielach nájsť veľmi zreteľné náznaky formového členenia; neustále striedanie výrazne od seba sa odlišujúceho recitatívneho a ariónneho štýlu potrebuje aj zvukové rozloženie. Tieto dva štýly nám načrtávajú (popri jednotlivých poznámkach v notových rukopisoch a nezaplnených riadkoch v iných operných partitúrach, riadiacich sa tými istými princípmi) formovú schému, podľa

ktorej treba realizovať inštrumentáciu. Zvlášť pekný príklad tohto striedania arióznych a recitatívnych častí nám v *Odysseovom návrate* ponúka Penelopin prvý monológ. V ňom sa tri razy opakované „torna, torna, deh torna Ulisse“ a „torna il tranquillo al mare“ ariázne vyníma z veľkého recitatívneho úseku. Toto skladateľovo pravdepodobne úmyselné odlišenie priebežného recitatívu od ariosa musí byť aj sluchovo nejakо diferencované. Nebude ho počuť, keď operu od začiatku do konca bude sprevádzať čembalo, alebo keď ariosa od začiatku do konca bude sprevádzať zvuk sláčikových nástrojov. Bude ho však počuť, keď recitatív bude sprevádzaný čembalom a v ariosach použijeme na sprived bohatšiu inštrumentáciu. Túto možnosť doboví skladatelia hojne využívali. Napríklad Monteverdiho žiak Pier Francesco Cavalli ponechal na niektorých ariáznych miestach svojich opier medzi spevným hlasom a basom prázdne riadky, alebo zapísal prvé dva-tri takty nejakého inštrumentálneho hlasu, ktoré interpretujúci hudobník potom doplnil.

Uvedomujeme si, že v realizácii týchto stredných hlasov možno zájsť ešte oveľa ďalej bez štýlového zlomu, no bolo by nezodpovedné celkom sa ich zrieť. Protikladným extrémom príliš veľkorysých upravovateľov sú superpuristi, ktorí chcú realizovať naozaj len zapísanú kostru diela a odmietať akékoľvek doplnky. Tento druh vernosti dielu neslúži skladateľovej vôle, pretože neguje ním predpokladané podmienky. Je teda rovnako nesprávne ukázať iba Monteverdim zapísanú „kostru“, ako ju obaliť nevhodným „mäsom“ oveľa neskoršej epochy – čo sa veľmi často stáva.

K tretiemu bodu – inštrumentácii – možno povedať len veľmi málo. V rukopise sa len raz, akoby náhodne, spomínajú *violini* a *viole* alebo *con tutti gli stromenti*. Inštrumentácia sa v mojej realizácii zakladá na skupine sláčikových nástrojov s huslami, violami, gambami a violonami, ktoré sú niekedy zosilnené a obohatené rôznymi dychovými nástrojmi. Na vhodných miestach sa pridajú akoby improvizované ozdoby jednotlivých nástrojov. Okrem sláčikových nástrojov sú tu ešte zobcové flauty (renesančné zobcové flauty so širokou menzúrou, stavané z jedného kusa) pre ľubezné a brilantné scény; piffari (diskantové šalmaje, na ktorých možno hrať len určitý rad tónov), a dulcian, predchodca fagotu, pre pastorálne a komické scény; Neptúna a miesta vyžadujúce si dôstojnosť sprevádzajú trombóny a výstupy bohov vtedy obligátne trúbky. K týmto melodickým nástrojom, ktoré na niektorých miestach majú aj sólistické úlohy, pristupuje množstvo continuových nástrojov – veľké talianske čembalo ako hlavný nástroj, malý virginal na sprevádzanie recitatívov Melanty, Eurimaca a Pisandra, ďalej lutny a chitarrone pre continuo Melantínch, Eurimacových a Anfinomových piesní, okrem toho v kombinácii s organom a čembalom pre recitatívy Odyssea, Telemaca a Ercleia, harfa najmä na sprevádzanie Penelopy a príležitostne aj Odyssea; organ pre scény bohov, regál pre Neptúna, Antinoia a komické scény Ira. Táto inštrumentácia vôbec nemá mať charakter definitívnosti, ale – tak ako každá realizácia podobného diela – chce byť jednou z mnohých možností, pričom som hlavný dôraz kládol na to, aby technicky aj štýlovo zodpovedala možnostiam Monteverdiho doby. Dôvody tohto obmedzenia na prostriedky doby vzniku diela vôbec nie sú historizujúce – podľa mňa je takáto realizácia aj dnes opäť optimálna.

Na zvýšenie svojej účinnosti nepotrebuje Monteverdiho hudba efekty neskoršej inštrumentácie a harmonizácie; natoliko tvorí jednotu s textom a je tak presvedčivo divadelná a dramatická, že v konečnom dôsledku musí dnešného poslucháča najsilnejšie osloviť v originálnom zvukovom šate. Raná opera je predovšetkým divadlom. Hudba má iba podčiarknuť dôraz na slovo, zintenzívniť výraz, dovest obecenstvo k tomu, aby naplno sledovalo priebeh drámy. Pre netalianskeho poslucháča je to veľmi tažké, keďže hlavná zložka – slovo – je preňho nezrozumiteľná. Preklad týchto diel je však práve pre úzke spojenie slova a hudby nemožný.

KORUNOVÁCIA POPPEY

Opera ako žáner bola „vynájdená“ okolo roku 1600 vo Florencii; dvory v Mantove a Padove, horlivé vo veciach umenia, sa jej ujali, obohatili a rozvíjali ju. Roku 1607 vznikol *Orfeus*, 1608 vznikla *Arianna*, 1617 *La favola di Peleo e di Tetide*, 1627 *La finta pazza Licori*, aby sme menovali len niektoré Monteverdiho diela. Monteverdi, ktorý sa dobre poznal s priekopníkmi florentskej opery Caccinim, Perim a Gaglianom, naplnil ich dogmatické idey živou umeleckou silou. Ešte aj ako kapelník Chrámu sv. Marka v Benátkach (od roku 1613) dodával niektorým dvorom ako aj benátskej šľachte svoje hudobnodramatické diela.

Roku 1620 sa však predsa priznal, že ho operná práca vzhľadom na úlohy vyplývajúce z funkcie cirkevného hudobníka zaujíma už len okrajovo. Operná vlna v tom čase zachvátila Rím, kde kardinál Rospigliosi (neskorší pápež Klement IX.) založil priam rímsku opernú školu. Napokon, roku 1637, sa opera opäť dostáva do severného Talianska, tentoraz v novej funkcií: v Benátkach otvárajú prvé operné divadlo na svete, do ktorého za vstupné môže prísť každý jednoduchý občan. Na otváracej premiére hral rímsky súbor *Andromedu*, operu Monteverdiho žiaka Francesca Manelliho. V nasledujúcich rokoch otvorili v Benátkach ešte rad ďalších divadiel, ktoré všetky boli riadené ako samostatne hospodáriace spoločnosti financované zo vstupného. Tieto divadlá boli teda odkázané na ekonomický úspech. A teraz sa aj Claudio Monteverdi opäť začal zaoberať operou. Po znovuvedení *Arianny* roku 1639 po viac ako tridsiatich rokoch (pravdepodobne v novej verzii v Teatro S. Moisé), skomponoval roku 1641 *Odyseov návrat* (S. Cassiano) a roku 1642 *Korunováciu Poppey* (SS. Giovanni e Paolo). V týchto dielach siahol po inováciách svojich mladých konkurentov (tí boli aj jeho žiakmi) a doviadol k novému vrcholu žáner, ktorému pred viac ako tridsiatimi rokmi zabezpečil prvý veľký úspech. Táto okluka (cez Rím) vysvetluje obrovský štýlový rozdiel medzi operou *Orfeus* a oboma neskorými operami. Nepochopiteľná je však duševná sviežosť, s akou vo veku sedemdesiatich štyroch rokov, dva roky pred smrťou, prekonal svojich žiakov v najmodernejšom štýle a zaviedol meradlá, ktoré pre hudobné divadlo nastávajúcich storočí zostali záväzné. (Sme presvedčení o tom, že *Korunovácia Poppey* je jedným z najvýznamnejších diel opernej literatúry, porovnatelné s majstrovskými dielami Mozarta a Verdiho.)

Vo svojich posledných dielach dospel Monteverdi po celoživotných experimentoch k celkom novému hudobnodramatickému štýlu, ktorý sa sice podriaďuje textu, zároveň ho však interpretuje a dramatizuje. Aj v minulosti mu vždy išlo o optimálne „napodobňovanie prírody“ a v *Poppee* konečne našiel hudobný jazyk, ktorý znázorňuje celé prirodzené bohatstvo ľudských charakterov, ľudských prejavov, dramatických pohybov. Monteverdi vždy veľmi starostlivo vyberal svoje libretá. Riadil sa jednak krásou literárneho jazyka, jednak afektmi a kontrastmi, ktoré chcel hudbou znázorniť. V predslove svojho *Combattimento* (1624) hovorí, že Tassov text si zvolil preto, že „prirodzené... vyjadruje požadované citové pohnútky...“, i preto, že v ňom nachádza „kontrasty, ktoré sa mi zdajú vhodné na prenesenie do hudby“, „totiž bojovú náladu, modlitbu, smrť“. S exaktným odôvodnením odmietal libretá, ktoré považoval za nepoužiteľné. Roku 1616 napísal Alessandrovi Striggiovi, po tom, čo od neho dostal text: „Neviem napodobniť jazyk vetrov, lebo nerozprávajú; akože potom mám vzbudiť súcit? Arianna dojala poslucháčov, lebo bola ženou; rovnako Orfeus, pretože bol človekom a nie vetrom...“

K svojmu výkladu textu dospel po prenikavých dramaturgických a psychologických analýzach, ako sa dozvedáme z Monteverdiho korešpondencie z roku 1627 (o opere *La finta pazza Licori*). Môžeme byť presvedčení o tom, že *historické* libreto *Poppey* (opery spravidla museli spracovať mytologické témy) si Monteverdi vybral s mimoriadnou starostlivosťou a že plne zodpovedalo jeho predstavám.

Monteverdi ani Mozart sa nevyjadrujú k morálnym otázkam vysloveným v ich operách. Podľa mňa je záver v *Korunovácií Poppey* (podobne ako v Mozartových operách, ktoré vznikli v spolupráci s Da Pontem) zúfalý, nie šťastný. Platí to aj pre druhú porovnateľnú Monteverdiho operu, *Odisseus*. Oficiálne sa obe diela končia „šťastným“ záverečným duetom. Skutočný záver *Odissea*, to, čo sa skrýva pod radostným povrchom (*lieto fine*), je beznádej: dva ľudia, dvadsať rokov odlúčení, sa vzájomne odcudzili, nemôžu nadviazať tam, kde ich od seba odtrhli, nemôžu k sebe opäť nájsť cestu. Počas odlúčenia sa tak veľmi zmenili, že jeden v druhom nijako nemôže spoznať toho, ktorého vo lakedy miloval. Z hladiska tejto nemohúcnosti, ktorá Penelope a Odysseovi bráni nájsť sa, sa Monteverdi rozhodne pre jedinú vtedy možnú cestu k predsa len šťastnému koncu: v oblakoch sa zjaví Jupiter a umožní Penelope, aby spoznala svojho manžela. V podstate to teda vôbec nie je šťastný koniec. Monteverdi potom dáva Penelope do úst priam prostučkú melódiu „si si, si si, ti riconosco“ (áno áno, spoznávam ťa) – asi preto, že touto primitívnu formuláciu chce vyjadriť nereálnosť situácie. Každý, kto vidí tento záver, bude ho vlastne vnímať ako smutný. Všetci vieme, že tento Jupiter, ktorý sa zjaví a jedným gestom všetko na dobré obráti, neexistuje. Veľmi podobný smútok počujem aj v závere *Poppey*. Pravda, mohli by sme zaujať diabolský postoj a povedať: výborne, ako to Amor všetko rozhádže, ako strháva ľudom masky z tvári. No v podstate nejde o *lieto fine*, ak sa v dôsledku Amorovej veľkej moci zničí všetko jestvujúce. Nech je záverečné dueto *Poppey* a Neróna zdanivo akékoľvek šťastné, v poslucháčovi zreteľne utkvie pocit, že cena za toto domnelé šťastie je privielká. Nepoznáme dôvody, prečo Monteverdi skomponoval také nemorálne libreto ako *Korunovácia Poppey*, operu, v ktorej z hladiska morálky nezostáva kameň na kameni. Pravda, musíme si uvedomiť, že túto tému nespracoval pre nás, ale pre obecenstvo, ktorého spoločenské a morálne predpoklady sa od našich veľmi odlišovali.

Základnou tému *Poppey* je ničivá, aj spoločnosť rozkladajúca moc Amora. Amor ukazuje, ako sa v dôsledku jeho rozmaru zmení svet, ako takýto rozmar stačí na úplné demaskovanie všetkých ľudí. Cisár veľkého impéria sa stáva bábkou obyčajnej pobehlice, ktorá nechce vlastniť iba jeho, ale vynúti si aj úplný zvrat morálnych základov, až sa konečne dokonca rímsky senát, najvyššia autorita vtedajšieho sveta, poníži na smiešnu skupinu pritakávajúcich bábok. Tie korunujú pobehlicu za cisárovnu, zároveň jej kladú k noham všetky rímske provincie a navyše ju chvália ako najcnotnejšiu spomedzi všetkých žien. Ja osobne však v tejto hre nevidím vzburu alebo úplnú negáciu všetkých morálnych hodnôt. Ide skôr o znázornenie moci Amora rúcajúcej všetky hranice. Monteverdi chce ukázať, čo všetko sa stane, keď Amor vládne neobmedzene; nehovorí však, že takto vznikajúci stav totalnej anarchie je želateľný. Určite to neboli cynizmus, ak skomponoval až také amorálne libreto; možno ho lákali komplexné charaktere, stále sa striedajúce psychologické problémy a situácie. Pravdepodobne však chcel absolútnym víťazstvom bezohľadnosti a nemorálnosti poslucháčom otriasť, vziať mu pôdu pod nohami a umožniť jemu samému vidieť, *bez toho, aby mu to ukázal*, kam viedie absencia lásky, súcitu a poriadku. Vela nám prezradí vlastne už samotný titul: kurtizánu korunujú za cisárovnu, legitimita, dôstojnosť senátu a ľudu Ríma utrpia urážku – nemožné je možné, iba kvôli obyčajnému rozmaru Amora (Prológ).

Negatívne stránky všetkých hlavných postáv zdôrazní Monteverdi hudobnou charakteristikou; je pozoruhodné a spôsobom stvárvania ohromujúce, že *ani jedna* z postáv tejto väčnej drámy nie je znázornená pozitívne, sympaticky. Ottaviu, dnes stvárvnenú zväčša ako

tragickú hrdinku, charakterizujú Nero, Seneca a jej pestúnska ako bezcitnú postavu. Svoj pravý charakter protivnej vydieračky prejaví v scéne s Ottom; nielenže ho chce prinútiť, aby zabil svoju milenkú Poppeu, ale pre prípad, že ju neposlúchne, sa mu vyhráža ohováraním, útrapami a smrťou. Tu sa ukazuje aj spôsob Monteverdiho úpravy dramatického textu opakováním a výmenou slov a realistickou hudobnogestickou dikciou. Opakovania slov („dammi aita / col sangue / vuò che l'uccida“ atď.) nikdy nie sú hudobne opodstatnené, ich zdroj vždy spočíva v prirodzenej psychickej situácii; po čoraz intenzívnejšom naliehaní o pomoc nasleduje váhanie a zároveň silnejúca zúrivosť pred hroznou výpovedou („voglio...“). Pauzy sú vždy rovnako dôležité ako noty, aj v reakcii ohromeného Ottoneho. Každá blesková zmena myšlienok a afektu je prenesená do hudby. Ak porovnávame formu Busanellovej dramatickej básne s Monteverdiho realizáciou, pochopíme, ako veľmi sa priblížil k svojmu cielu nápodoby prírody: Monteverdi vsúva zlostný text Ottavie „precipita gli indugi“, pripravujúci jej vyhrážku, doprostred Ottonových veršov za „Dammi tempo“. Toto realistické skákanie do reči nachádzame aj na mnohých ďalších miestach.

Ešte príkrajšie zaobchádza Monteverdi s druhou „čestnou“ postavou opery, so Senecom. Ak ho už mienka ľudu (vojaci, Valletto) označuje ako neobľúbeného a nesympatického, potom Monteverdi podčiarkuje jeho pyšné a naduté mentorovanie („la cote non percossa non può mandar faville“) v obyčajných sekvenciách a niekedy nezrozumiteľných prázdnych koloratúrach. Mentorský charakter jeho odpovedí a výpovedí je zvýraznený strnulou hudobnou formou.

Na psychologickú drobnokresbu Neróna a Poppey použil Monteverdi všetky v tom čase dostupné prostriedky, pričom mu Neronova rozorvanosť a labilnosť, ako aj Poppeina vypočítavá rafinovanosť ponúkali všetky možnosti rýchleho striedania afektov. Nero je rovnako imperátor, čo sa prejavuje v každej jeho mocenskej fráze, ako aj rozmaznaný, hlúpy a nezreľý plejboj, ktorému sa okamžite splnia všetky želania a vrtochy. V scéne so Senecom sa po prvý raz vzoprie svojmu mentorovi, šedej eminencii na cisárskom dvore. Tu Monteverdi použije *concitato genere*, ktoré vymyslel sám pre afekt hnevu: rýchle šestnáštinky spievané na jednom tóne (Monteverdi opisuje realizáciu a účinok tohto štýlu v predstove k svojej *VIII. knihe madrigalov*). Po Senecovej smrti opisuje so svojím básnickým priateľom Lucanom (Nero totiž sám seba považuje za básnika a hudobníka) krásy Poppey, pričom sa natoľko rozohní, až sa Lucano začína obávať, že príde o rozum.

Poppein charakter sa zo všetkých strán ukazuje hned v prvej rozlúčkovej scéne. Rafinovanú, zmyselnú moc, ktorou očarí Neróna a ktorou ho zavázuje vrátiť sa („Tornerai?“), hrá Poppea ako pravá kurtizána; sotva Nero odišiel (štvrta scéna), zajasá („Speranza...“), vie, že dosiahne svoj ciel – stať sa oficiálne korunovanou rímskou cisárovou. Poppea je kedykolvek ochotná striedať príliš „pravý“ cit s rafinovaným chladom. Len si všimnime erotickú desiatu scénu prvého dejstva, v ktorej Poppea odrazu využije Nerónovu extrémnu zaľúbenosť a uprostred najsladších tónov očierni Senecu. Takéto extrémne hudobné charakteristiky boli pravdepodobne príčinou Monteverdiho nadšenia pre túto operu. Mohol v nej naplno rozvinúť svoj jedinečný hudobnodramatický talent.

Oproti bohatstvu premenlivých charakterov, z ktorých každý stelesňuje celú paletu afektov, stojí skupina komických postáv, komentujúcich zároveň abstraktný a konštruovaný, ako aj sklučujúco naturalistický dej. Iba tieto postavy z nízkej sféry vzbudzujú náš súcit či porozumenie; oboma nohami stoja na zemi. Tiež nie sú vždy sympatické, no možno dôverovať ich citom – tie sú pravé: vojaci, Arnalta, Nutrice, Valletto a Damigella, ale aj Senecovi traja priatelia (Monteverdi sa pridŕža Tacita a píše pre tri osoby, nie pre zbor), ktorí viac komickým ako radostným pritakávaním životu chcú Senecu odvrátiť od smrti, a konečne konzuli a tribúni, ktorí v strnulo smiešnej scéne uskutočnia oficiálnu korunováciu kurtizány a prejavia sa tak

ako cisárove kreatúry. Pre komické postavy a scény nachádza Monteverdi veľmi pôvabný madrigalovo-folklórny hudobný jazyk, ktorý sa páatosu vážnych postáv dotýka len parodicky.

Libreto

Porovnanie zhudobnejšej opery a textovej predlohy ukazuje, že Monteverdi na mnohých miestach dramaturgicky zasiahol do libreta. V opere nájdeme miesta, ktoré v librete vôbec nie sú, aj krátenia a zmeny, ktoré zreteľne dokazujú Monteverdiho účasť na texte. Monteverdi ani Mozart (počnúc *Idomeneom*) nikdy nezhudobnili text, za ktorý by nenesli podstatnú spoluzádovednosť; vypĺýva to z Mozartových i Monteverdiho listov. Monteverdiho libretista Busenello čerpal historický náčrt svojho vynikajúceho libreta zo XIV. knihy Tacitových *Letopisov*. Monteverdiho dielo je dôkladne premyslenou interpretáciou tohto libreta. Niektoré scény a postavy škrtol: štvrtú scénu druhého dejstva (apoteóza Senecu); šiestu scénu druhého dejstva redukoval na dueto Nerona a Lucana a škrtol dvoranov Petronia a Tigellina. Ďalšíu (siedmu) scénu Neróna s Poppeou tiež škrtol. V poslednej scéne škrtol dialóg Amora s Venusou (z benátskeho rukopisu) a zbor amorettov (z neapolského rukopisu) – podľa mňa tu ide o skladateľovu veľmi významnú koncentráciu: po Amorovom zásahu v scéne vraždy je *Deus ex machina* už nepotrebný, osud sa napĺňa na čisto ľudskej rovine, ktorú by opäťovné prerušenie mohlo len znova spochybniť. Amor splnil svoje vyhlásenie z prologu; dej smeruje k pozemskému erotickému záverečnému duetu. Je tu mnoho malých škrtov a zmien v Busenellovom texte, svedčiacich o Monteverdiho zásahoch. Napríklad: prvá a druhá scéna sú navzájom naturalisticky prepojené, lebo Prvý vojak začína už pred Ottovým posledným riadkom a Druhý vojak ospalo opakuje slová Prvého vojaka „chi parla“ uprostred posledného Ottovovho riadku. Aj potom spievajú obe prvé strofy dialógovo, jeden cez druhého. V tretej scéne spieva Nero svoj prvý riadok už po Poppeinom piatom riadku, ona začne opäť od začiatku a pokračuje v šestom riadku. Dialóg sa tým oživí. Výpoved' Neróna o Ottavii vedie k Poppeiným dvom vzrušeným opakovaniam. Poppea tu až trikrát vstupuje so svojím „Tornerai?“ do Nerónovej poslednej strofy. Vo štvrtej scéne Poppea viac ráz zopakuje dva posledné riadky prvej strofy medzi strofami Arnaltovými. V desiatej scéne Poppea podpichovačne viackrát zopakuje svoje a Nerónove slová o Senecovi a tým dosiahne jeho okamžitý ortiel smrti. O deviatej scéne druhého dejstva sme už hovorili (scéna vydierania medzi Ottaviou a Ottonom).

Úprava

Situáciu, s ktorou je hudobník konfrontovaný pri predvedení Monteverdiho opery, sme už podrobne opísali. V prípade opery *Korunovácia Poppey* sa moja úprava opiera o oba rukopisy diela zachované v Benátkach a v Neapole, ako aj o tlačené libreto. Oba rukopisy, vyhotovené v čase Monteverdiho života, sú opismi neznámych pisárov, v ktorých sú vypísané len vokálne party a sprevádzajúci bas, takmer bez číslovania, ako aj niekoľko krátkych inštrumentálnych skladieb. Takmer nie údajov o inštrumentácii, nič konkrétnie o harmóniách a tempách. Zatiaľ sa ešte nepodarilo zistit vztah týchto dvoch verzií k nezvestnému autografu. Zdá sa, že neapolský rukopis vychádza zo skoršieho štátia diela ako rukopis benátsky. V niektorých korektúrach tejto verzie jednoznačne spoznávame autorstvo Monteverdiho žiaka a konkurenta Cavallihu – zrejme bol „dielňový“ prístup vtedy ešte taký silný, že Monteverdi niektoré svoje diela vypracoval spoločne so svojimi spolupracovníkmi. (Monteverdi už predtým často spolupracoval s inými skladateľmi: *Arianna* vznikla možno spoločne s Jacopo Perim, *Maddalena* so Salomonem Rossim a Muziom Effremom, *Adone* s Francescom Manellim.)

K vokálnemu obsadeniu

V našej interpretácii *Poppey* sme všetky roly obsadili v originálnej hlasovej polohe. Ottona je alt, v dôsledku čoho je jeho slabošský charakter v porovnaní s ostatnými osobami veľmi

dobre znázornený aj hlasovou polohou. Nero je sopránový part písaný pre kastráta. Uvádza tým vývoj záväzný pre obsadzovanie neskoršej barokovej opery: prvému „hrdinovi“ – *primo uomo* – nech je akýkoľvek nemužný v tomto prípade – patrí najvyššia hlasová poloha. Pre veľký hudobný význam hlasovej polohy práve v tejto role (duety s Poppeou, v ktorých sa hľasy vzájomne priam preplietajú, dialóg so Senecom, dueto s Lucanom) a psychickú extrémnosť tejto postavy sa nám toto hudobne optimálne riešenie zdá aj dramaticky primerané, tým skôr, že v tomto diele sa nachádzajú aj ďalšie transvestitické roly a scény: Valletto je pravá nohavicová rola, Arnalta, „komická starena“, je pravá mužská rola – v Benátkach bolo zvykom, že tento typ bol zverený tenoristovi. V scénickom predvedení sme sa však rozhodli pre transpozíciu Nerónovej roly do tenorovej polohy, k čomu nás viedli dôvody dramaturgickej vieročnosti.

V tomto diele je to prijateľné aj z hľadiska hudobného, pretože inštrumentálne hľasy bolo treba dopĺňať – originálna „partitura“ predsa obsahuje len vokálne hľasy a bas. V Mozartovej opere oproti tomu by si prepis vysokého hlasu do tenoru vyžadoval podstatné zásahy do partitúry. Presvedčivým dôkazom toho je Mozartov postup pri úprave *Idomenea* pre vieneskú koncertnú verziu. Zmeny a zásahy, ktoré tu skladateľ musel urobiť, ďaleko presahujú číru transpozíciu vokálnej polohy.

MARIÁNSKE NEŠPORY

(VESPRO DELLA BEATA VERGINE)

Umelecké diela na počesť Márie

Umelecké diela na počesť Matky Božej mali odjakživa výnimočné postavenie. V religióznej malbe, najmä s mariánskou tematikou, sa zobrazovali anjeli hrajúci na hudobných nástrojoch už v čase, keď tie ešte zdaleka nemali prístup do kostolov. Mnohé z týchto obrazov však zjavne nie sú znázornením reálne možných „chrámových koncertov“, ale boli zamýšľané ako alegórie; veľmi často na týchto obrazoch vidíme nástrojové kombinácie najpoužívanejšie vo svetskej hudbe. Pravou paralelou k maľovanej „mariánskej hudbe“ sú kompozície na počesť Márie, zhudobnenia textov zo Šalamúnovej *Velpiesne* a podobné diela, ktoré boli oddávna „svetskéjšie“ a v danej dobe „modernejšie“ koncipované ako ostatná, takmer vždy konzervatívna cirkevná hudba. Palestrina, ktorý jednu generáciu pred Monteverdim ustanovil kritériá pre štýlovo prísnu a predpismi riadenú cirkevnú hudbu, povedal v predslove svojej zbierky motet: „Svoju múzu som tu zameral na poéziu venovanú chvále Svätej Panny, na Šalamúnovu *Velpieseň*. Použil som pritom väšnivejší štýl ako vo svojich ďalších cirkevných hudobných dieľach – zdalo sa mi, že táto poézia si to vyžaduje...“ Preto nie je náhoda, že to boli práve *Mariánske nešpory*, kde sa po prvý raz v dejinách hudby v každom čo len mysliteľnom smere prelomil štýlový rámec toho bežného. V tomto revolučnom diele sa po prvý raz v rozsiahлом duchovnom vokálnom diele použili novinky modernej benátskej inštrumentálnej hudby a len niekoľko rokov starého operného štýlu, na ktorého formovaní mal Monteverdi sám rozhodujúci podiel.

Monteverdiho nešpory

Monteverdi bol, samozrejme, dôverne oboznámený so všetkými cirkevnohudobnými novinkami svojich kolegov v blízkych Benátkach. Od roku 1591 bol ako *suonatore di vivuola* zamestnaný u Vincenza I. Gonzagu v Mantove a s kniežacou kapelou sa zúčastnil na početných cestách. Mal možnosť osobne zvedieť, ako sa inde muzicíruje, porovnať to a inšpirovať sa tým. Jeho *Scherzi musicali* z roku 1607 sú inšpirované francúzskym štýlom; s tromi vokálnymi hlasmi tu kombinuje tri nástroje (dvoje huslí a jeden akordický nástroj), ktoré nemajú hrať len ritornely medzi strofami, ale aj obligátne vstupy počas spevu. Vo svojej prvej opere *Orfeus* z roku 1607 používa trblietavú paletu benátskeho canzonového orchestra: ku continuovej skupine organa di legno, čembala, regála, lutny (chitarrone), harfy a hlbokých sláčikových nástrojov pristupujú husle, violy, cornettá a trombóny. V tejto súvislosti je zaujímavé, že Monteverdi – azda preto, že sám bol huslistom – sa po prvý raz zriekol v tomto ranobarokovom orchestri nadvlády dychových nástrojov v prospech nástrojov sláčikových.

Práve tento orchester použil aj vo svojich *Mariánskych nešporoch*, ba k úvodnému zboru „Domine ad adjuvandum me festina“ napísal pre hudobné nástroje takmer tú istú samostatnú sonátu, alebo, ako ju tu pomenoval, toccatu, akú mal na začiatku *Orfea*. Táto paralela medzi operou a cirkevným dielom teda prekračuje hranice štýlu a zvuku – v *Nešporoch* Mon-

teverdi po prvý raz nielenže vnáša operný štýl do kostola, ale aj operný *orchester* sa tu prezentuje v celej nádhere, a to hned v prvej skladbe s týmto priamym citátom z *Orfea!* Podľa zvyklostí doby ani tu nepredkladá skladateľ interpretovi partitúru pripravenú na okamžité predvedenie – ani to nemôže a nechce, protože by tým obmedzil mnohorakosť možností. V dôsledku toho malo každé predvedenie veľkého diela vtedy celkom osobitnú tvár.

Zvukový obraz a inštrumentácia

Zvukový obraz Monteverdiho *Mariánskych nešporov* a úlohy, ktoré kladú svojim realizátorom, sú pochopiteľné a riešiteľné len pri zohľadnení historickej súvislosti diela. Východiskom musia byť Monteverdiho údaje vo vstupnom zbere, v *Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis*, a v *Magnificare*, ako aj dva priestorovo oddelené zbyty, ktoré v niektorých úsekoch diela zrejme požaduje. Dobové dokumenty nám okrem toho poskytujú presné informácie o tom, ako sa takéto diela vtedy obsadzovali a predvádzali, pričom práve v tejto „teatrálnej“ cirkevnej hudbe sa pripisoval veľký význam aj priestorovému rozmiestneniu interpretov.

V spomínaných troch častiach *Nešporov* skladateľ vyslovene požaduje tieto nástroje: dve violini da brazzo (husle), štyri viuole da brazzo (hromadný pojem pre rôzne sláčikové nástroje od rozmerov asi dnešnej violy až po nástroj podobný violončelu), contrabasso da gamba (violone), tri cornettá (cinky), dve flauti (zobcové flauby), dve piffari (diskantové šalmaje), tri trombóny, organ. Tento inštrumentár pravdepodobne mal byť doplnený aj niekoľkými continuovými nástrojmi – čembalom, virginalom, lutnou alebo dulcianom. V originálnej tlači nie sú osobitne spomenuté, ale je známe, že pri takých veľkých dielach, najmä keď boli koncipované viacchórovo, museli byť použité najrôznejšie continuové nástroje, jednak preto, aby sa každému chórui ušiel fundamentový nástroj, jednak na zabezpečenie potrebného zvukového kontrastu. Mnohé sóla monodického charakteru požadujú primeraný sprievod; tu sa ponúka lutna ako nástroj, na ktorom sa sólisti doby sprevádzali sami, čo vzhľadom na rubatový štýl monódii bolo takmer nevyhnutné. O skutočnosti, že vo veľkom obsadení s dychmi sa k basu s organom a čembalom museli pridať aj vhodné dychové nástroje (aj v prípade, keď ich skladateľ osobitne nepožadoval), svedčí aj Michael Praetorius vo svojej práci *Syntagma musicum* z roku 1619, ktorá je takmer celá venovaná interpretačnej praxi vtedy modernej talianskej hudby: „Osobitne si treba uvedomiť... že je veľmi dobré, ba priam potrebné, tvoriť tento generálny bas s jedným basovým nástrojom, napríklad fagotom, dulcianom alebo trombónom, alebo, čo je najlepšie, s kontrabasom... ktorý... vynikajúco skrášli a zosilní fundament.“

Originálna partitúra Monteverdiho *Mariánskych nešporov* nejestvuje. Dielo sa zachovalo v tlačených partoch, ktoré vznikli pod skladateľovým dozorom. Kedže inštrumentálne hly tam, kde sa od vokálnych hlasov odkláňajú, sú osobitne vytlačené v partoch vokálnych hlasov, možno predpokladať, že tí istí hudobníci hrali aj vokálne hly, keď si to kapelník konkrétneho predvedenia želal. Dokazujú to viaceré miesta, ako napríklad náhle nadpočetné nástroje v ritorneloch z „Dixit Dominus“. Väčšina zborov v *Nešporoch* je koncipovaná dvojchórovo; pre orchester to znamená, že základné rozostavenie musí podporiť dvojchórovosť bez presunu hudobníkov. Praetorius presne udáva, ako si vtedy predstavovali rozmiestnenie a realizáciu týchto viacchórových diel: „Keď v jednom concerte je jeden chór obsadený cornettami, druhý huslami, tretí trombónmi, fagotmi, flautami a podobnými nástrojmi...“, ďalej považuje za potrebné, aby sa „.... pre jeden versiculu [verš] použili violy, pre druhý trombóny, pre tretí flauby a fagoty.“ O rozmiestnení hovorí, že podľa neho je „aj ex observatione lepšie, ak sa capella alebo chorum fidicinium (skupina sláčikových nástrojov) umiestnia trošku oddelene od organa a od tých, čo hrajú concertat hly, a keď sa nariadi, aby nástroje neprehlušili a nezastrelí spevákov, ale aby sa všetko dalo diferencovane počuť a vnímať... Treba dbať na to, aby chlapci a iní concertores (ktorí hrajú, resp. spievajú concertat hly a vokálne hly), rozdelení do chó-

rov, boli od seba oddelení a ak to je možné, aby ku každému chlapcovi alebo chóru pristavili fundamentový nástroj:... capellu fidicinu však treba postaviť na také miesto, odkiaľ môže podporiť všetkých chlapcov a chóry ...“ V Praetoriovej knihe nájdeme nielen najpresnejší možný opis dobového spôsobu muzicirovania, ale autor sa vo svojich inštrumentačných pokynoch dokonca aj výslovne odvoláva na Monteverdiho *Nešpory*!

V slávnostných homofónnych úsekoch, ako napríklad v „et spiritui sancto“ v časti „Laetatus sum“ alebo vo veľkolepých záveroch častí „Dixit Dominus“, „Laetatus sum“ a *Magnificatu* musí, samozrejme, lesk a nádheru zabezpečiť zvuk plného sláčikového a dychového orchestra. Tento plný zvuk celého zboru a orchestra porovnáva Praetorius s organovým plénom: „.... keď hrá celá kapela akoby sa zapojil plný stroj. Hudbe to dodá slávnosť, nádheru a žiaru... Táto harmónia sa ešte viac naplní a rozvinie do ešte väčšej nádhery, keď sa k strednému a vysokému hlasom pridajú veľký basový bomhart, dvojitý fagot alebo veľký kontrabas (po taliansky – violone), ako aj ďalšie nástroje, pokiaľ sú k dispozícii.“ Radosť z nádhery sa v rodiacom sa baroku stávala určujúcim faktorom. Známe sú opisy zvukových kombinácií sólových nástrojov s vokálnymi hlasmi alebo rôznymi nástrojov navzájom, aj v oktávach, ktoré sľubujú mimoriadne efekty. Doba objavila zvukovosť ako výrazový prostriedok, ktorý však zatiaľ primárne nepoužívali skladatelia, ale výkonné hudobníci.

Takéto kombinácie si zvolíme aj pre predvedenie rôznych sól a sólistických miest *Nešpory*, kde sláčikové nástroje alebo flauty alebo obidvoje spolu postupujú so sólistami – napríklad v druhom zbere („Dixit Dominus“) pri „virgam virtutis“ či „juravit Dominus“ alebo v „plena est omnis terra“ v časti „Duo seraphim“. Obzvlášť jasný je význam kváziregistrovej inštrumentácie v časti „Laetatus sum“. V tejto skladbe sa päť ráz opakuje osemtaktová figúra v štvrtových notách, písaná „na telo“ dulciana, akoby chcela zvýrazniť stálosť putovania do Jeruzalema; takéto figúry sa neskôr nazývali andante-basmi.

Dvojhórové časti sú inštrumentačne jednoduchšie. Napríklad desaťhlasné „Nisi Dominus“. Priradenie tmavých sláčikových nástrojov k 1. chóru a svetlých fláut, trombónov a dulcianu k 2. chóru zaručuje zreteľnosť aj tam, kde oba zbyty znejú súčasne, rytmicky sa vzájomne prekrižujú. Alebo osemhlasná časť „Ave Maris stella“, v ktorej sláčikové nástroje môžu sprevádzat 1. zbor a piffaro, zobcová flauta a tri trombóny sprevádzajú 2. zbor. Tento princíp by sa mal zachovať aj v ritorneloch; teda prvý ritornel, patriaci 1. zboru, sa má hrať sláčikovými nástrojmi, druhý, spojený s 2. zborom, kvartetom zobcových fláut s dulcianovým basom. K tejto kombinácii hovorí Praetorius: „Keď teda chceme použiť flautový chór spoločne alebo popri nástrojoch chóru iného obsadenia, je podľa mňa lepšie, ak sa pridá kvartový trombón, alebo, ešte príjemnejšie – fagot (dulcian).“ Tretie opakovanie ritornelu patrí 1. zboru, teda znova hrajú sláčikové nástroje, prípadne ozdobované.

Celkom osobitné postavenie majú v rámci diela – aj z hľadiska inštrumentácie – *Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis* a sólové úseky z *Magnificatu*. Inštrumentálna časť je tu aj z hľadiska kompozičného mimoriadne dôležitá a vycibrená; Monteverdi tieto skladby inštrumentoval sám, a to tak presne, že okrem dychového nástroja podporujúceho cantus firmus netreba nič pridať. Je jasné, že v týchto skladbách bez výnimky ide o sóla, ktoré v nijakom prípade neslobodno zdvojoval – ako sa to dnes, žiaľ, často stáva. Nezmysel zdvojovania napríklad huslových hlasov v *Sonate* si okamžite uvedomíme, ak zvážime, že oba huslové hlasy a oba cornettové hlasysa navzájom dopĺňajú a aj vo veľkých sólach párovo striedajú – zdvojovanie huslí by túto polaritu narušilo. Dnes sme si sice zvykli počuť v modernom orchestri sólistické dychové nástroje oproti veľkému chóru sláčikových nástrojov, no táto relácia bola vo vtedajšej praxi ešte celkom neznáma a je aj neprirozená, lebo sólam môžu zodpovedať len sóla, alebo by muselo ísť o pravý efekt sólo-tutti – o to však v tomto prípade nejde. Zaujímavá je virtuozita očakávaná od dnes takých neohybných nástrojov, ako sú trombóny. *Sonata* je pravý inštrumentálny tanec (intrada a galliarda) pre sólové husle, cornettá, trombóny a bas, ku ktorému

sa nezávisle spieva cantus firmus „*Sancta Maria ora pro nobis*“, čo znamená, že táto *Sonata* by bola kompletnej hudobnou skladbou aj bez neho. V súlových častiach *Magnificatu* musí trombón alebo iný dychový nástroj – tak ako vo všetkých zboroch stavaných na cante firme – hrať chorálový cantus firmus spolu so zboristami, kym vokálni a inštrumentálni sólisti k tomu spievajú alebo hrajú svoje virtuózne party. Pritom sa neustále striedajú skladby bud' s vokálnou, alebo inštrumentálnou dominanciou. Tutty aj sóla sa zreteľne od seba líšia, a to vo vokálnej aj inštrumentálnej časti a ich sled sa riadi podľa veľkolepého plánu, ktorého priebeh určuje interpretácia textu a zvukovo-dramatický kontrast. Toto Monteverdiho dielo je totiž neslychané teatrálne, a to rovnako v dôsledku rafinovanej zvukovej rézie, ako aj pravých teatrálnych efektov, ako sú napríklad ozveny v časti „*Audi coelum*“, ktoré sú hudobne i textovo využité až do posledných možností (*gaudio – audio; benedicam – dicam; vita – ita*).

Inštrumentár

Hudobné nástroje onej doby sa vo všeobecnosti dnes už nepoužívajú. Považujem preto za potrebné ich rad-radom stručne vysvetliť a zohľadniť pritom aj názor dobového odborníka (*Praetoria*), ktorý považoval Monteverdiho *Nešporu* za exemplárne dielo.

Husle – Monteverdi ich nazýva *violino da brazzo* – sa vyvinuli v priebehu 16. storočia a boli vyskúšané v ľudovej hudbe. Práve sa začala ich grandiózna kariéra ako vedúceho súlového nástroja baroka a ako základu sláčikového orchestra. Navonok boli rovnaké ako dnešné husle – vedľajšie aj v modernom koncertnom živote sa hrá na husliach tej doby –, ale veľmi odlišná vnútorná stavba, basový trámeč, poloha krku, kobylka, ostrunenie i sláčik spôsobili zásadne iný zvuk. „... Diskantové husle, talianske *violino*, chcú mať krásne *passaggi*, rozmanité a dlhé *scherzi*, *ripostine*, skvelé fúgy, ktoré sa na rôznych miestach repetujú a opakujú, pôvabné akcenty, tiché dlhé smyky, *gruppi*, *trilli* atď.“ Všetko to je v Monteverdiho *Nešporoch* bohaté zastúpené.

Viola je v 17. storočí súhrnný názov pre veľký počet nástrojov medzi violou a violončelom; *viuola da brazzo* je Monteverdiho súhrnný názov pre túto skupinu. Pre stavbu týchto nástrojov platí to isté ako pre husle. Kedže z tejto skupiny zostala dnes už len viola, rád by som poukázal na to, že v Monteverdiho dobe jestvovali rôzne druhy viol, ktoré boli rôzne ladené a ktorých rozmery boli oveľa väčšie ako rozmery najväčších dnes používaných viol. Držať ich a hrať na nich sa vôbec dalo iba tak, že si hráč oprel nástroj o pravé plece a držať ho krížom pred hrudníkom smerom doľava. Väčšie nástroje sa *da brazzo* (teda „na ramene“) už nedali zvládnúť: museli sa vkliniť medzi kolenná ako violončelo. Aj takéto nástroje sa stavali v rôznych veľkostiah. Sláčikový orchester bol teda práve v stredných hlasoch veľmi mnohoraký a vynikal bohatstvom rozmanitého zvuku.

Violončelo, nástrój všeobecne predurčený pre bas, sa vtedy tiež nazývalo *viola da brazzo*. Tento trocha zavádzajúci názov ho mal odlišiť od *violy da gamba* a dokumentovať jeho príslušnosť k rodine huslí a viol.

Violone, náš dnešný kontrabas, bol už vtedy ladený v kvartách. Kvôli zreteľnosti technických pasáží mal – podobne ako *viola da gamba* – prâžce. „... Veľký kontrabas, talianske *violone*, postupuje veľmi dôstojne, ako sa na hluboké hľasy patrí, svojou pôvabnou rezonanciou osvetli harmóniu ďalších hlasov...“

Cink, v Taliansku nazývaný *cornetto*, je drevený dychový nástrój, na ktorom sa hrá na spôsob zobcovej flauty a fúka sa doň podobne ako do trúbky, ale s oveľa menším náustkom. Je jedným z najpoužívanejších dychových nástrojov 16. a 17. storočia. „... A najmä cinky sa nemajú vimeať do tichej, dobrej a pôvabnej hudby, ale majú sa používať len vo veľkej a zvučnej hudbe.“ V *Nešporoch* sú tieto nástroje potrebné vo zvučnom *tutti*, ako aj v delikátnych sólach, a musíme predpokladať, že Monteverdi napísal tieto party pre veľmi dobrých sólistov. *Praetorius* zdôrazňuje, že týmto nástrojom možno dať aj veľmi náročné úlohy: „Kto však na

svojich cinkoch a podobných nástrojoch dobre ovláda výšky i dynamiku a je majstrom svojho nástroja, ...“.

Trombón tej doby sa od nástroja používaného dnes výrazne odlišuje: mal oveľa užšiu menzúru a ozvučník bol oveľa menší. V dôsledku toho bol tón na jednej strane štíhly a vynikajúco sa miešal s vtedajšími jemnými sláčikovými nástrojmi, na strane druhej však bol aj veľmi pohyblivý, takže bolo možné požadovať od neho komplikované koloratúry. „Niektorí (medzi inými slávny majster z Mníchova Phileno) sa mnohým cvičením na tomto nástroji dostali tak ďaleko, že bez zvláštnych ťažkostí a námahy zahrajú dole D a hore v diskante c" d" e". Okrem toho som počul ďalšieho v Drážďanoch, Erharda Borussuma, ktorý sa teraz vraj zdržuje v Poľsku; ten tak ovládal tento nástroj, že na ňom dosiahol takmer výšku cinka, totiž najvyššie g" sol re ut; aj v hlbke kvartového trombónu, teda na A', zahral rýchle koloratúry a skoky rovnako ako na viole de bastarda alebo na cornette.“ Asi pre takýchto hudobníkov písal Monteverdi svoju *Sonatu*.

Zobcová flauta 17. storočia bola stavaná z jedného kusa a jej vrt bol v porovnaní s dnes znáomou barokovou zobcovou flautou dvojnásobne široký. Zvuk tohto nástroja je plný a zamatový, v hlbke ľubezný, no vo výške veľmi prierazný.

Dulcian je priamym predchodom fagotu, jeho zvuk je mäkký a prispôsobivý. Dulcian, ako aj fagoty, má tichú a jemnú rezonanciu....: asi pre ľubeznosť sa dulciany volajú aj dulcisonantes.“

Piffaro bol názov diskantového šalmaja; na tomto nástroji, predchodcovi hoboja, možno hrať len jeden rad tónov, to znamená, že niektoré poltony na ňom nemožno zahrať. Podľa Praetoria jeho tón pripomína husí gagot.

Ako continuové nástroje, alebo podľa vtedajšej terminológie „fundamentové nástroje“, by sa mali asi používať len nástroje talianskej stavby a tým aj talianskeho timbru. O spôsobe hry continuistu píše Praetorius: „.... z generálneho basu alebo partitúry má hrať veľmi jednoducho a prosto, ale čisto a podľa možnosti presne podľa nót a nemá hrať veľa behov a koloratúr v ľavej ruke, kde vedie fundament. Ak však v pravej ruke chce použiť nejaké rýchle pohyby, napríklad v pôvabných kadenciách alebo klauzulách, musí to robiť s osobitným citom pre mieru a so skromnosťou, aby to *concentores* [sólistom] neprekážalo a nemiatlo ich, alebo aby to ich hlas nezastrelo a nepotláčalo.“

Popri klávesových nástrojoch je pre hudbu veľmi dôležitá **lutna** ako continuový nástroj. Je určená jedine pre to (kedže pre jej veľkosť a široký hmat na nej nemožno hrať koloratúry a diminúcie a len ako-tak na nej možno správne hrať), aby k nej *viva voce* spieval diskant alebo tenor, podobne ako k viole de bastarda. Okrem toho ju možno veľmi dobre použiť a veľmi príjemne sa počúva, keď hrá spolu s inými nástrojmi v celom concerte, alebo s basom či namiesto basu.“

Všetky tieto nástroje, špecializovaní hudobníci, všetka presnosť v štýlových otázkach však nemajú nijakú hodnotu, ak sa na ne hľadí ako na samoučel a nie ako na – neslýchane dôležitosť – pomoc pri znovuoživení tejto hudby v celej jej vitalite a žiare. Jedine to môže byť konečnou úlohou a zmyslom všetkých snáh pri pokuse opäťovne rozozvučať hudbu jedného z najväčších géniov uplynulých storočí tak, aby sme pritom pocítili aspoň niečo z dychu jeho doby.

JOHANN SEBASTIAN BACH

Úvahy o dielach

BRANDENBURSKÉ KONCERTY

Brandenburgské koncerty majú menej spoločných čŕt ako ktorákoľvek mne známa zbierka inštrumentálnych diel. Čo ich však napriek tomu spája do súborného diela, je práve – nech to znie akokoľvek zvláštne – ich rozmanitosť. Každý koncert je napísaný pre principiálne iné obsadenie a rozdiel je z hľadiska formy rovnako extrémny ako v inštrumentálnom obsadení alebo v štýle. Koncertovanie sólistu alebo skupiny sólistov – dialóg či súperenie s ripienovou skupinou, napríklad s malým sláčikovým orchestrom – je tu niekedy dokonca zredukované na čisto formálnu, už len hudobne postrehnuteľnú ideu (napríklad v pomalej časti 5. koncertu alebo v celom 3. a v 6. koncerte).

Svojím exemplárom, venovaným markgrófovi z Brandenburgu, Bach odovzdal stáby vzorový katalóg svojho kompozično-inštrumentačného rozpätia, pričom sa usiloval práve o čo najväčšiu rozmanitosť. To vysvetluje pozoruhodnú skutočnosť, že jedinými spoločnými znakmi týchto koncertov sú mená ich skladateľa a adresáta venovania.

Šesť *Brandenburgských koncertov* teda zo všetkých hľadísk reprezentuje vysokú mieru rozdielnosti, variácie. Odlišnosť je tu priam spojovacou myšlienkovou, vysoko prevyšuje to, čo ich zjednocuje.

Brandenburgský koncert č. 1 je jedným z najranejších diel dejín hudby, v ktorom sa prirodzený roh uplatňuje sólisticky, s využitím všetkých jeho možností. Vstup tohto nástroja do intímnej sféry umeleckej hudby musel byť senzáciou. Lovecký roh (corno di caccia) slúžil totiž predovšetkým poľovníckej praxi, kde svojimi signálmi oboznamoval ďaleko roztrúsené skupiny s aktuálnym stavom priebehu poľovačky. Na tomto skutočne „prirodzenom“ nástroji hrali predovšetkým poľovníci a poľovnícky personál. Aj prvými hráčmi Bachovho koncertu mohli byť cestujúci poľovnícki virtuózi; v každom prípade to veľmi zreteľne dokumentuje ich nástup v prvom tutti s typickou loveckou fanfárou, v ktorej sú osminové noty prispôsobené loveckému triolovému rytmu. Zvyšok orchestra hrá, zrejme nedotknutý rytmicky a figuračne takými cudzími signálmi rohu, celkom „normálne“ bachovské orkestrálne tutti. Koncertujúci dialóg je tu už naznačený v striedaní chóru hobojov a sláčikových nástrojov (takty 6 a 7); počnúc taktom 9 nastupujú rohy ako plnohodnotní koncertní partneri, pričom Bach od samého začiatku používa aj intonačne extrémne alikvotné tóny *f*, *fis* a *a* (11. a 13. alikvotný tón). Kedže sa v tejto časti zoskupenia tónov alebo „figúry“ zhodujú so všeobecne známymi podobami, mohol Bach prenechať nevyhnutne potrebnú artikuláciu na hudobníkov; nenapísal tu teda artikulačné oblúčiky.

V prvej časti sa medzi opravdivými tutti blokmi uplatňuje koncertovanie troch skupín najmä proti sebe (asi tak ako vo väšnivom dialógu) – rohy – drevené dychové nástroje – sláčikové nástroje.

V druhej časti sa na rafinovane impresionistico-zvukovej báze navzájom imitujú sólový hoboj, *violino piccolo* (špicato a cudzo znejúce malé husle, naladené o malú terciu vyššie) a basová skupina. Skladateľ tu predpisuje veľmi nezvyčajnú artikuláciu. Prvé štyri takty patria sólovému hoboju, ktorého harmonicky definované tóny sú zosilňované 2. a 3. hobojom a basmi. Sláčikové nástroje k tomu hrajú sláčikovým vibratom, ktoré bolo v tom čase na citovo vypä-

tých miestach veľmi oblúbené; tieto štyri takty zopakuje violino piccolo v hornej kvinte a zároveň sa vystriedajú roly dychového a sláčikového chóru (namiesto sláčikového vibrata je tu teraz *fremissement* [chvenie] dychových nástrojov). Tým je daná substancia pre rozvedenie. V trojnásobnej sekvencii sa teraz motív najprv ocitne v base, sláčikové nástroje a chór dychových nástrojov k tomu prinášajú v strette niečo ako sprievodný motív; po nich preberajú v strette motív sólový hoboj a violino piccolo a nasleduje trojtaktový prechod. Tento priebeh sa ešte dva razy zopakuje – vzniká dojem, že by sa mohol opakovať donekonečna –, aby sa pri druhom opakovaní po basovom motíve náhle prerušil – začiatok očakávanej stretty sa vlastne zmení na hobojuvú kadenciu a v neočakávanom závere sa striedavými akordmi ešte raz zdôrazní trojchórovosť: bas – hoboje – sláčikové nástroje.

Tretia časť je pravou concerto časťou so šiestimi stáby rondovými tutti blokmi. Hlavným sólistom je violino piccolo, podporené 1. rohom a 1. hobojom. Druhé tutti sa v pianissime stáva zvukovou senzáciou (v častiach tohto druhu očakávame každý tutti nástup vo forte); je preniknuté nezvyčajnými hobojovými a huslovými sólami. Štvrté sólo (violino piccolo a 1. ripienové husle) sa zlomí na adagiovom akorde; zdanlivým nástupom ronda sa opäť oživí, skutočný nástup tutti nasleduje o štyri takty neskôr. Hoci táto časť má finálový charakter, nasleduje po nej ešte menuet s najrozmanitejšími triovými kombináciami. Na začiatku 18. storočia bolo obvyklé (napríklad v Händelových concerti grossi) ukončiť vzrušujúce *concerti* upokojujúcim menuetom – vari aby poslucháč mohol odísť uvoľnený.

Brandenburgský koncert č. 2 má veľmi bohatý rétorický koncept. Javí sa ako komplikovaný hudobný dialóg, v ktorom sa používajú aj obraty a iné umelecké postupy. Opakovane dochádza k výmene vonkajších hlasov. V dôsledku idiomatiky nástrojov (obsadenie rovnocenného sólového kvarteta je extrémne: vysoká prirodzená trúbka, zobcová flauta, hoboj a husle – je to akoby repertoár možností tvorby zvuku) pôsobí prenos špecifických inštrumentálnych figúr na iné nástroje dojmom imitácie.

V prvej časti je rad čisto tutti-motívov a niekoľko ďalších motívov, objavujúcich sa len v sólach. Už aj preto tu vzniká dialóg. Bach neudáva dynamiku, čo znamená, že očakával dynamickú reláciu v tom období obvyklú, tá je však našej dnešnej protichodná: sóla sa hrali piano, tutti spravidla forte. Sólista nemusel zápasíť proti tutti, pretože ním neboli sprevádzané, ale bol s ním skôr v dialógovom vzťahu. Na výzvu prvého tutti nasledujú námietky jednotlivých sólových nástrojov a po nich reakcia tutti. Pri týchto rôznych výpovediach je dôležité, aby sa v hlasoch aj súčasne rozmanite artikulovalo. Rozmanitou artikuláciou v rôznych hlasoch sa zdôrazní individualita jednotlivých nástrojov, celkový zvuk bude pestrejší. Rôzlosť artikulácie Bach zrejme očakáva aj tam, keď sa určitá figúra objavuje viac ráz, lebo v rétorickom kontexte tak zakaždým dostáva zmenený význam. Analógia v dnes obvyklom zmysle, že rovnaké miesto sa pri opakovaní má zahrať rovnako, nebola v baroku zvykom. Vzhľadom na príbuznosť s rečou sa skôr hľadali a znázorňovali rozmanitosti interpretačných možností.

Druhá časť má dvojaký afekt: jeden vychádzajúci z basu, druhý zo sólových nástrojov. Označenie Andante sa vzťahuje v prvom rade na bas postupujúci v nepretržitých osminových notách, ktoré sa majú hrať rovnomerne. Protiváhou tejto ostinatnej rovnomernosti je silná expresivita troch vrchných hlasov.

Tretia časť sa začína trubkovým sólom, čo sa prieči tradícii barokovej koncertnej časti i barokovej rétorike, pretože výpoved, ktorou sa takáto časť začína, za normálnych okolností vyslovuje tutti a sólo ju spochybňuje. V tomto prípade predchádzajúca časť vedie priamo k tomuto sólu, ktoré sa takto stáva odpovedou na poslednú figúru druhej časti; preto medzi oboma časťami nemôže byť pauza. Tutti hrá v tretej časti iba orchestrálné continuo, sprievod; motivické dianie rozvíjajú výlučne sólista a bas. V súvislosti s dramaturgiou skladby to znamená, že celá záverečná časť je súhrnným súhlasmom k výzve prvej časti.

Ak v 1., 2., 4. a 5. koncerte Bach uplatnil s mnohorakostou, pre jeho dobu priam bizarou a fantastickou, najrozmanitejšie kombinácie plechových a drevených dychových nástrojov, sláčikových nástrojov a čembala, potom 3. a 6. koncert sú písané výlučne pre sláčikové nástroje. V *Brandenburgskom koncerte č. 3* nám skladateľ takpovediac predstavuje celú rodinu huslí. Nepoznám ďalšie dielo hudobných dejín, ktoré by s rovnakou rigoróznosťou realizovalo tento princíp prezentácie jedného inštrumentálneho typu: troje huslí, tri violy a tri violončelá – kombinácia, ktorá je pochopitelná asi len z hľadiska dôslednosti priam posadnejšími (tutti úseky sú zásadne *trojhlasné*, každý hlas je *trojnásobne delený*) – koncertujú k sprevádzajúcemu basso continuo vo violone (kontrabase) a čembale.

Skladateľ v tomto koncerte využíva a znázorňuje všetky mysliteľné možnosti princípu sóla a tutti: od skutočného sóla jednotlivého nástroja cez sprevádzané sólo, koncertujúci dialóg rôznych inštrumentálnych skupín až po trojhlasné tutti, v ktorom tri nástroje každej z troch skupín hrajú priam v orkestrálnom súzvuku. V prvom tutti (po takt 8) začína každá skupina iným motívom. Tieto tri motívy tvoria spolu s neskôr pridaným novým motívom (1. husle, takty 78/79) materiál figúr, ktorý výmenou hlasov, mnohorakým členením a varírovaním dodáva tejto časti veľké harmonické a rétorické bohatstvo. Každý z týchto motívov je viacnásobne členený; podobne ako v jazyku, hlavné a vedľajšie vety sú vzájomne ohraničené interpunkčnými znamienkami. Takéto ohraničenia nájdeme napríklad uprostred druhého taktu, na začiatku štvrtého taktu a tak ďalej. Už v prvých ôsmich taktoch si všimneme viacnásobné streďanie staccata a legata, pretože výpovede príslušných úsekov požadujú rôzne stupne tvrdosti a mäkkosti. Túto učebnicovú požiadavku 18. storočia vždy znova potvrdzujú komplexe zložené témy veľkých kompozícii. Prvé sólo (od predtaktia k taktu 9 po takt 12) prináša sólisticky harmonizovanú verziu prvého huslového motív, ktorý tu, rozčlenený na najmenšie diely, prechádza cez všetky tri nástrojové skupiny; druhá až piata osminová nota desiateho taktu je tutti vstupom, na ktorý reagujú husle sólisticky novým stupnicovým motívom (takty 10 stred, až 12), kým violončelá a violy sprevádzajú s varírovanou a harmonizovanou podobou druhého úseku pôvodného basového motív (takty 2-stred až 4). Na túto sólovú epizódu odpovedá druhá polovica (takty 4 – 8) vstupného tutti (takty 12 – 15). Nasleduje druhé sólo (takty 15-stred až 19), stvárnené podobne ako prvé sólo; aj tu je dianie v druhom až piatom osminovom tóne taktu 17 prerušené vstupom tutti, pričom však tu i pri nasledujúcom stupnicovom motíve hrajú violy huslový part prvého sólo, kým husle a violončelá hrajú ako sprievod variant harmonizovaného basového motív. V nasledujúcom tutti (takty 19 a 20) sa vymenia hlasys začiatčinných taktov: huslový motív hrajú teraz violy; violový motív hrajú husle – violončelá najprv hrajú ešte svoj vlastný motív.

Týmto stručným opisom som chcel upozorniť na málokedy zohľadňovaný aspekt stavby 3. koncertu, ktorý podľa mňa veľmi výrazne poukazuje na porovnávajúce konfrontovanie troch rôznych podôb „husl“. Okrem toho sa ozrejmí Bachovo umenie zreteľne od seba odlišiť sólo a tutti v diele, kde každý hlas je obsadený jedným nástrojom, hoci vždy hrajú všetky nástroje – robí to teda výlučne hudobnými prostriedkami.

Bach sa v tomto koncerte zrieka dlhej pomalej časti a ako spojivo dvoch allegrových častí napíše dva akordy, medzi ktorými asi má byť improvizovaná malá kadencia, ktorú v tomto čisto sláčikovom koncerte môže zahrať iba jeden alebo viacerí sláčikári-sólisti.

V druhom Allegre prakticky niet nijakého dialógu, čo je v barokovom koncerte veľmi zriedkavé. Harmónie sa posúvajú kaleidoskopicky v poltaktovom odstupe alebo po štvrtových notách (12/8 takt treba chápať ako triolový 4/4 takt), pričom miavé stupnice (v šestnásťtinových notách), repeticie pripomínajúce zvonenie (v osminových notách) a komplikované popresúvané spiccato trojzvuky (v šestnásťtinových notách) poskakujú medzi jednotlivými hlasmi a hlasovými skupinami. Pravé koncertantné sólo nachádzame len v druhom diele (takty 15 – 17) v 1. husliach a (takty 35 – 37) vo viole.

Brandenburgský koncert č. 4 sa začína záhadne – označením *flauti d'echo*. Niekedy sa to riešilo použitím oktávových flút, ich účinok je však oveľa hlasnejší ako pri normálnych zobcových flautách, takže prakticky by orchester bol potom ozvenou. Bach mal na mysli určite zobcové flauty. V prvej časti sú úlohy concertina a sólovej skupiny rozdelené celkom jednoznačne: hlavným sólistom sú husle, podporené dvojicou zobcových flút, ktorú neskôr zdôrazní lyrická sólová skupina (takty 157 – 185 a 285 – 311). Echový efekt v druhej časti bol pre Bacha pravdepodobne taký dôležitý, že ho vyznačil aj v titule concerta. Myšlienka ozveny sa realizuje opakoványm prerušením melódie, ktorá by bez týchto echových vsuviek prebiehala kontinuálne. Ozveny sú na tých miestach, kde by mala byť čiarka, čím si vynucujú zvýšenú pozornosť. Bachom zrejme vedome zamýšľaný účinok možno dosiahnuť len vtedy, keď flauty naozaj hrajú z diaľky alebo z vedľajšej miestnosti. Na miestach, kde hrajú samostatne, ako v takte 40, treba zvuk vyrovnať tichšou hrou orchestra. V druhej časti sa označenie *Andante* zrejme vzťahuje na tempo a nie azda na charakter *andante*. Pomalá časť má byť teda trocha zrýchlená, párové osminové tóny sa hrajú nepravidelne. Podstatou časti je symetrické zadelenie, ktoré zodpovedá azda architektúre barokového paláca a ktoré Bach často uplatňuje aj vo svojich veľkých dielach. Okolo jadra (takty 28 – 45) sa grupujú štyri rámcové vonkajšie úseky, z ktorých len prvý a posledný sa od seba odlišujú výmenou vonkajších hlasov. Druhý a štvrtý úsek sa tiež dopĺňajú, s tým rozdielom, že ozveny v štvrtom úseku pôsobia komprimované. Stredný úsek prináša nový materiál a nový dialóg ako dôsledok sólových vstupov zobcových flút. V piatom úseku je téma v base, no chýbajú ozveny zo symetricky zodpovedajúceho prvého úseku – v opakovani by nemali zmysel, lebo účinok by už nebol nový. Pre interpretáciu je veľmi dôležité poznať túto symetriu: skladbu hráme ináč, ako keby jej úseky boli len jednoducho k sebe priradené.

Hoci tretia časť musí na predchádzajúco bezprostredne nadvázovať, hráči na zobcových flautách majú dosť času vrátiť sa na svoje miesta, nastupujú totiž až v takte 23. V tejto časti je celý motivický materiál odvodený z prvých štyroch taktov.

Brandenburgský koncert č. 5 je z hľadiska použitých nástrojov i formy spomedzi šiestich koncertov najmodernejší. Je to prvý „klavírny“ koncert v dejinách hudby (ak klavírom správne chápeme klávesový nástroj – s *klaviatúrou*). Oba ďalšie sólové nástroje, hierarchicky podriadené čembalu, sú husle – exemplárny sólový nástroj od samého začiatku svojho vývoja – a priečna flauta, ktorá práve vtedy začala vytláčať brilantnú zobcovú flautu; dôvodom toho bol asi nástup „galantného“ a „sentimentálneho“ vkusu. Priečna flauta bola teda ako sólový nástroj celkom moderná, jej trošku zastretný tón s bohatými možnosťami zvukového a dynamického tieňovania sa ideálne hodil pre nový smer; jej možnosti neboli dovtedy celkom známe, ani využité. V priebehu 18. storočia sa flauta stala najobľúbenejším spomedzi všetkých sólových nástrojov.

Ak si uvedomíme funkciu pridelenú čembalu začiatkom 18. storočia, pochopíme, ako senzačne muselo na dobového poslucháča zapôsobiť jeho použitie v *Brandenburgskom koncerte č. 5* a aká tvorivá odvaha priviedla Bacha na túto myšlienku. Čembalo sa vtedy používalo pre sólovú hudbu, podobne ako organ, s ktorým bolo aj do značnej miery zameniteľné. (Pritom išlo prevažne o viachlasnú hudbu komponovanú v prísnej sadzbe; za „melodický“ sa klávesový nástroj v tom čase ešte nemohol považovať.) Okrem toho sa čembalo používalo v komornej a orchestránej hudbe, i v opere v hre bassa continua, to znamená, že malo hrať každý basový hlas a sadzbu harmonicky dopĺňať i vyklaňať. Ako dopĺňujúci vitaný efekt z toho vyplynul – na základe zvuku tvoreného brnkaním kovu – rytmicky štruktúrujúci prvok, ktorý pre veľkú časť hudby 17. a 18. storočia bol potrebný. Z tohto zvuku, ktorý v súbore dobre vynikal, vyplynuli pravidlá continuovej hry; sprievod mal úlohu výplne, nikdy však nemal byť nápadný – ani zručnosťou hry, či dokonca bohatými pasážami; fantáziu bolo treba prejaviť v spôsobe hry, v legate, v arpeggiu. Tomuto nástroju a, prirodzene, aj sebe samému ako hrá-

Úvahy o dielach

čovi venoval teda Bach svoj prvý „pokus“ konfrontovať koncertujúce i sprevádzajúce čembalo s malým orchestrom a s dvoma ďalšími sólistami. Našiel priam idiomatický jazyk práve pre tento nástroj, kym husliam a flaute pridelil rovnaký motivický materiál a rovnaké hudobné figúry, čím vysunul do popredia *zvukový* rozdiel medzi nimi.

V zásade je ripienu (orchester) a sólam pridelený odlišný motivický materiál. Prvé osem-taktové tutti je vystavané ako bohatu členená rétorická výpoved:

Výpoved: a) dvojitá výpoved^a; b¹) súhrnné odôvodnenie
Allegro 1 2 1. 2. 3.
(legato)
c¹) resumé ! spoj b²) ďalšie odôvodnenia
4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
(legato)
c²) obmenené resumé d) záverečná reakcia

Pre lepšie pochopenie uvediem jazykové porovnanie:

a) záhrada je pekná¹⁾ a veľká²⁾;

b¹⁾) (lebo) tam rastú stromy, kvety ... (1, 2 atď.)

c¹⁾) teda je vydarená!

b²⁾) Okrem toho sa tu nachádzajú aj srny, vtáci atď. (7, 8)

c²⁾) to je dobré

d) tešíme sa, že máme takú záhradu.

Aj krátke tutti-vstupy sú odvodené z časti prvého tutti:

a) takt 10, 13, 19, 35 – 37, 44, 49, 101 – 102, 109 – 110, 112 – 115;

b^{1, 2)}) takty 29 – 30, 40 – 41, 58, 59;

c) takty 31, 41 a 60;

pritom je prvý diel tutti motívu dvakrát prerušený vstupom sóla (takty 12 a 113). Sólové nástroje reagujú novými, veľmi spevnými motívmi, v čembale však idiomaticky rozdrobenými do malých notových hodnôt. Až od taktu 21 hrajú husle a flauta zjednodušený motív vzdychu z b) vstupného tutti; od taktu 61 je aj d) z tutti (trocha pozmenene) prijaté do sólového vokabulára. Od taktu 71 sa dialóg mení na hru zvukov, pre ktorú Bach od ripienových huslí a od violy požaduje ním samým tak často uplatňované sláčikové vibrato, zatiaľ čo flauta a sólové husle hrajú celkom krátky statický motív nad pravidelne postupujúcim basom a akordickými arpeggiami čembala. Zdá sa, že vlnová línia zapísaná vo flaute a husliach ku koncu tejto kaleidoskopickej zvukovej hry je vari požiadavkou skôr pre vibrujúce glissando – azda spojené s dvojprstovým vibratom (čo zodpovedá asi štvrttónovému trilku) – ako pre regulárny triolk. (Bach píše toto označenie podľa mojich vedomostí *len* nad chromatické postupy, čo je azda nepriamy dôkaz pre glissando; francúzski súčasníci ho používali pre veľmi široké vibrato.) V každom prípade je tento chromatický krok tu zdôraznený veľmi vzrušujúcim spôsobom, v pianissime!

Aj pomalá časť je komponovaná podľa prísnej koncertnej schémy, pričom jej osobitným čarom je nemenné triové osadenie: sólo a tutti sa navzájom odlišujú použitými motívmi, rôznoou dynamikou a rôzny spôsobom hry. V tutti úsekokach hrá čembalo continuovú sadzbu v tradičnom zmysle, čo Bach požaduje označením *accomp.* a číslami. Pri povrchnom pohľade stojia oproti piatim tutti úsekom štyri sólové úseky. V skutočnosti je však aj sólových úsekov päť, pretože štvrté sólo tvoria dva bezprostredne za sebou idúce sólové úseky: po štvrtom sólovom úseku, končiacom sa v takte 39, märne očakávame nástup tutti; poslucháč je teda vyrušený zo svojho očakávania a pripravený na bezprostredne nasledujúce finále.

Záverečné Allegro charakterizujú rytmus giguy a lovecké motívy. Tento základný rytmus sa v priebehu 18. storčia stal veľmi moderným v symfonickom finále. Bach píše tento 6/8 rytmus v 2/4 takte s triolami  , pričom bodkované osminové noty a šestnástinové noty  treba s triolami vyrovnáť. Túto notáciu odôvodňujú v tom čase všeobecne platné pravidlá akcentovania.  by sa malo hrať s dvoma rôzne silnými akcentmi,  má jednu akcentovanú a jednu neakcentovanú taktovú časť. To má, pravda, vplyv aj na tempo. V tejto časti je tematický materiál v tutti a v sólach rovnaký. Veľmi zaujímavé je miesto (po takte 79), kde jeden zo sólových nástrojov (najprv flauta, od taktu 89 sólové husle, od taktu 99 čembalo) a neskôr (od taktu 148) ripienové husle a viola hrajú kantabilnú melódiu vytvorenú z hlavy témy, sólisticky sprevádzanú rozloženými akordmi dvoch alebo troch nástrojov. Aj tu teda sa ripienisti zúčastňujú na sólovom dianí. Táto časť je stavaná ako *aria da capo*: od taktu 233 sa opakuje od začiatku, záverečná koruna stojí v takte 78.

Rovnako jedinečný a principiálny v obsadení a v štýle ako 3. koncert je *Brandenburgský koncert č. 6*: v rozpore s akoukolvek barokovou tradíciou je napísaný výlučne pre hlboké nástroje; sólovými nástrojmi sú dve violy – proti nim stojia, prevažne v tutti, dve gamby. Violy a gamby majú viac-menej rovnaký rozsah. Bach ich teda postavil proti sebe ako exponentov oboch konkurujúcich nástrojových rodín (huslová rodina – gambová rodina). Ba viac: gamba bola od polovice 17. storčia vedľa huslí najvznešenejším sólovým nástrojom (jej zvuk porovnávali s „nazálnym hlasom diplomata“, nikdy sa nepoužívala v orchestri a aj Bach sám písal pre gambu okrem *Brandenburgského koncertu č. 6* len sóla). Túto aristokratickú sólovú gambu tu na plebejský tutti-nástroj degraduje akurát viola – pravý a čistokrvný orchestrálny nástroj, pre ktorý doteraz nik nenapísal sólo a ktorý ako virtuózny nástroj (ako v prvej a tretej časti) alebo ako expresívny melodický nástroj (ako v druhej časti) bol celkom neznámy. V prvej polovici 18. storčia sa rivalita medzi vznešenou gamboú – ktorú v salóne jemne a nazálnie rozozvučali pre vyberaný kruh poslucháčov – a huslami alebo violončelom – na ktorých sa hralo so silným, extrovertným zvukom vo veľkých sálach alebo dokonca vo voľnej prírode – vnímalala veľmi intenzívne. Veľmi často sa písalo (Hubert Le Blanc: *Défense de la base de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel*, Amsterdam, 1740, *Obrana violy da gamba*) o tom, ako sú gamby vytláčané brutálne-vulgárnymi huslami, potiahnutými hrubými strunami. A teraz Bach ilustruje víťazstvo huslovej rodiny týmto koncertom, v ktorom gambu zbabujú trónu ani nie husle, ale najnižší nástroj tejto rodiny – viola.

Aj v tomto koncerte dosahuje Bach členenie na sóla a tutti predovšetkým hudobnými a dynamickými prostriedkami, a nie vlastnou sólovou hrou. Prvé tutti pozostáva prakticky z nemilosrdne, takmer brutálne vedeného zápasu oboch viol o správne metrum: oba hľasy sa za sebou naháňajú iba v odstupe osminovej noty, pričom vzniká dojem, akoby každý z nich chcel prvú dobu, teda tažisko taktu, svojhľavo fixovať. Ostatné nástroje hrajú tvrdý, celkom neutrálne sprived v rovnometerných dupajúcich osminových notách (iba Bach si mohol dovoliť tento odsúdeniahodný spôsob písania), nedávajúc, takpovediac, za pravdu ani jednej z dvoch viol. Na tomto princípe je postavených všetkých šesť tutti-úsekov tejto časti. V prvom sóle, ktoré sa začína v takte 17 vo violončele, rozhodujú imitujuče gamby o elegancii a intenzite zvuku; tu teda sú zapojené

do sólového diania, ktoré si v ďalšom priebehu vybavia medzi sebou violy a violončelo. Druhé sólo sa končí (takty 40 – 46) novým výkladom prvého sólového motív:



Septimovým predtaktím (namiesto kvartového skoku), zrieknutím sa panimitácie ďalších hlasov a mäkkým akordickým sprievodom dosahovaným sláčikovým vibratom v piane sa tento motív stáva teraz skutočným sólom s vysoko expresívnym kantabilným charakterom, ktorý sa takto dostáva do extrémneho kontrastu s nasledujúcim tutti. Je pozoruhodné, akými prostriedkami si Bach vynucuje najväčšie možné kontrasty od tohto, a priori zvlášť na kontrasty chudobného súboru. Posledné tutti na spôsob da capo zopakuje prvé tutti, ale posunuté o jeden takt. Tento posun, ktorý sa u Bacha vyskytuje pomerne často (no ešte aj v symfonických častiach viedenského klasicizmu), ukazuje, že takt nezávisí bezpodmienečne od taktovej čiary. Taktové akcenty musia byť v prvom a poslednom tutti totožné; Bach sa iba, azda z ortografických dôvodov, zriekol vsunutia 2/4 taktu pred posledným tutti (takt 114-stred).

Druhá časť je konkurenčným dvojspevom dvoch viol nad zaujímavou rozštiepeným bassom continuom: violone (kontrabas) a čembalo (toto azda aj o oktávu nižšie) hrajú bas koncipovaný ako protihlas, ktorý je vo violončele diminuovaný do štvrtových nôt v andante, čím na jednej strane vznikajú napínavé priechodné disonancie, na strane druhej dostáva časť prísný rytmický „chod“. Nakoniec (od taktu 40) preberajú tému basy, na čo violy reagujú takpovediac prekvapenou zmätenosťou; konečne violončelo preberá, ba možno povedať, usurpuje si pomocou klamného záveru ešte kadenciu (takty 54/55) a, doznievajúc, vedie záver časti hladko do finálneho Allegra. Tu sa už v prvom tutti, podobne ako v prvej časti, veľmi tvrdo vymedia takt a metrum, ktoré sa zároveň spochybňia: časť sa sice začína skokovým predtaktím, to sa však v treťom take už synkopicky pripojí k nasledujúcej prvej dobe, takže vzniká dojem, že violy začínajú takt na poslednej osminovej note. Výsledkom akordov všetkých ostatných nástrojov, akordov, hraných tvrdo proti violám na prvej dobe, je – podobne ako v prvej časti – zápas o „správny“ takt. V tejto časti sú gamby celkom vylúčené zo sólovej sféry, ktorú si nárokuju predovšetkým violy, ale aj violončelo.

Záverom ešte niekoľko slov o violone: v 18. storočí bolo označenie kontrabas veľmi zriedkavé, bežne sa najväčší nástroj huslovej a gambovej rodiny nazýval violone; často ním pomenúvali aj violončelo. Aby zmätk bol dokonalý, označujú niektoré nemecké prameňe zo 17. storočia ako violone len šesťstrunovú kontrabasovú gambu – a toto veľmi špeciálne názvoslovie, žiaľ, prevzali mnohí dnešní autori. Jasno v tom (pri danej situácii prameňov z Bachovej doby) bude až vtedy, ak vôbec, ked' budeme vychádzať iba z nôt, teda z hudby, a nie z názvu. Najdôležitejšou otázkou je, pravda, či sa hlas violone má hrať *loco* ako hlas violončela, alebo v oktávovej transpozícii ako kontrabas. V *Brandenburgských koncertoch* sa táto otázka stále znova objavuje vo všetkých podobách, najmä preto, že Bach v nich s hlasom violone nezaobchádzal vôbec jednotne. V *Brandenburgskom koncerte č. 1* napríklad sa tento part nazýva violono grosso a je vždy notovaný v rovnakej polohe ako violončelo a fagot. Bach na to používa najspodnejší riadok partitúry a nechá hrať ten istý hlas v 8' aj v continuu – teda pravdepodobne v čembale. V *Brandenburgskom koncerte č. 2* sa nástroj volá violone ripieno, teda orchestrálny bas. Tento hlas je zapísaný v predposlednom riadku, lebo posledný je určený pre čembalo a violončelo; tu je totiž niekoľko sólových sprievodov, pre ktoré Bach zrejme nechcel mať violone. Myslím

si, že Bach si vo všetkých šiestich koncertoch želal skutočné *kontrabasy*, čo pôvodne museli byť iné alebo aspoň inak ladené nástroje. Violone hlasy sú notované totiž veľmi diferencovane: v 1., 2. a 3. koncerte mal Bach kontrabas s hlbokým *C'*; v 4. a 5. koncerte bolo najhlbším tónom nástroja pravdepodobne *D'*, čo zistujeme podľa toho, že niektoré miesta sú preložené nahor; v 6. koncerte požaduje Bach dokonca hlboké *B''* (v poslednej časti, takt 45) – v tejto časti alebo dokonca v celom koncerte, sa pravdepodobne musela *C'* struna prelaďiť smerom dole.

Kedže kontrabasový hlas sa obvykle nediferencovane odvodzuje od všeobecného basového hlasu (violončelo, fagot, čembalo), je v *Brandenburgských koncertoch* výnimcočne osobitne zapísaný hlas zvlášť mnohovravný. Na niektorých miestach (napríklad v taktoch 25/26 a iné v 2. koncerte) Bach zapisuje violončelo a bas v oktávach, takže v dôsledku kontrabasu tu vznikajú dvojité oktavy (čo si dnes normálne ani nevšimneme, lebo väčšina kontrabasov siha iba po *E'* a hudobníci pod ním ležiace tóny v tichosti hrajú oktávu vyššie). Tento dôležitý a veľmi silný efekt sa vyskytuje aj v 4. koncerte (takty 29/30); takty 154 – 156), v 5. koncerte (na mnohých miestach) a v 6. koncerte. V oboch posledných koncertoch sa dokonca vyskytujú aj trojnásobné oktavy (v 5. koncerte takt 154; v 6. koncerte takt 65 a d.). Niekoľko je continuový basový hlas notovaný vo vrchnej oktave, v dôsledku čoho vzniká unisono, niekoľko dokonca o dve oktavy vyššie, takže kontrabas znie o oktávu vyššie ako violončelo. Práve v tejto partitúre teda vidíme, aké nástroje mal Bach k dispozícii alebo aké si želal (boli zrejme rôzne) a ako diferencovane zaobchádzal s registráciou (či 8' loco, 4' vrchná oktava, 16' spodná oktava alebo 32' o dve oktavy nižšie ako hlas violončela).

JÁNOVE PAŠIE

Už od pradávna, asi 4. storočím počnúc, bolo v kresťanskej cirkvi zvykom na Kvetnú nedele a vo Veľkom týždni čítať, presnejšie deklamovaným spevom prednášať, historiu Kristovho utrpenia s rozdelenými rolami. Zväčša to boli štyria duchovní – jeden z nich spieval rolu rozpávača, druhý Kristove slová, tretí výroky rôznych osôb (Piláta, Petra, Veľkňaza, Slúžky a tak ďalej) a štvrtý zvolania ľudu. Počnúc 9. storočím nachádzame už čosi ako prednesové poznámky v podobe písmen: u Evanjelistu *c – celeriter*, teda zrýchlene, pri Kristových slovách *t – tenere*, zdržanivo, u ďalších osôb *s – sursum*, nahor (to znamená, že tieto miesta sa mali spievať vo vyšej polohe). Neskôr sa ich počet zvýšil o ďalšie diferencujúce znaky. Podobným spôsobom sa spievali pašie ešte aj po reformácii v luteránskych kostoloch. Čoskoro sa objavili nemecké pašiové kompozície, v ktorých sa striedali jednohlasné a viachlasné časti, spievané pastorom a zborom. Formy boli čoraz rozmanitejšie; viachlasne zhudobňované boli aj volné úpravy pašiového diania. Príležitostne sa kombinovali texty všetkých štyroch evanjelií.

Nemecké pašiové kompozície písali takmer všetci významní skladatelia 16. a 17. storočia. Do priebehu paší sa vsívalo čoraz viac piesní (chorálov), ktoré často spievali veriaci. V druhej polovici 17. storočia začali skladatelia aj v pašiových kompozíciiach používať nové, z Talianska dovezené barokové hudobnodramatické formy. Biblické texty sa často dopĺňali lyickými básňami a kontemplatívnymi piesňami. Niekoľko sa dokonca volne poetizovali niektoré časti biblického textu; nakoniec, asi od roku 1700, sa celé pašiové dianie básnicky upravilo na spôsob libreta (Menantes: *Der blutende und sterbende Jesus*, B. H. Brockes: *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus*), pričom sa vďaka afektmi naplnenému jazyku a dramatickému stvárňovaniu otvorili veľmi široké možnosti hudobného výkladu. Popri tom, samozrejme, nadálej pretrvávala čisto biblická pašiová kompozícia ako jediná použiteľná v liturgii.

Vedúce postavenie v tomto vývoji zaujalo mesto Hamburg, kde pôsobili Georg Philipp Telemann, Johann Mattheson, Reinhard Keiser, Georg Friedrich Händel (pred svojím vystáhovaním do Anglicka), ktorí všetkým oblastiam hudobného života (koncert, opera, slávnostná hudba) dodali silné impulzy. V Lipsku bola situácia celkom iná. Kantor Tomášskej školy tu bol zároveň hudobným riaditeľom mesta, ktorý mal v zhode s mestskou radou zabezpečiť hudbu v štyroch kostoloch a okrem toho mal vystrojiť oficiálne mestské slávnosti reprezentatívnej hudbou; opera tu nebola. Štruktúra hudobného života bola konzervatívna – napríklad až roku 1721, za čias Bachovho predchodcu Johanna Kuhnaua, tu po prvý raz predviedli moderné pašie s figurálnou hudbou. Dovtedy boli v Lipsku známe len tradičné chorálové pašiové predvedenia.

Jánove pašie sú prvým rozsiahlym dielom, ktoré Bach napísal pre svoje nové pôsobisko v Lipsku. Zatiaľ nie je celkom jasné, či ich skomponoval už v Köthene a uviedol na Veľký piatok roku 1723, ešte pred svojím služobným nástupom v Lipsku, alebo až o rok neskôr. Je však isté, že dielo je z duchovného i formálneho hľadiska plodom köthenskej tvorby: Bach v ňom po prvý raz v rámci cirkevného diela použil jemnosti koncertujúceho štýlu a inštrumentácie, ktoré vyvinul a vyskúšal v mnohých svojich koncertoch, suitách a sonátach.

Kedže dielo bolo určené na liturgiu Veľkého piatka (na nešporovú bohoslužbu slova), tvoril chrbovú košť textu biblický pašiový text – 18. a 19. kapitola *Jánovho evanjelia* –, ktorý musel byť použitý kompletne. Bach ho doplnil len na dvoch miestach z *Matúšovho evanjelia*: 26,75 „Da gedachte Petrus an die Worte Jesu...“ a 27,51 „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß...“. Vsunutím kontemplatívnych textov a piesní si Bach otvoril možnosť nanoovo rozvrhnúť hudobnoformálne akcenty, ktoré boli rozdelením rolí z biblického textu do značnej miery už vopred dané. Kedže vtedy nespolupracoval so žiadnym básnikom, čerpal tieto texty z rôznych pašiových básni, ktoré sám prebásňoval, až pokým nezodpovedali jeho predstavám. Podstatný bol pre neho predovšetkým kontemplatívny charakter týchto skladieb, preto príliš osobné formulácie zovšeobecnil a extrémne obrazné výrazy sa snažil zmierniť. Ako hlavné pramene mu slúžili básne hamburského radcu Bartholda Heinricha Brockesa: *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus, aus den vier Evangelien in gebundener Rede vorgestelllet a Jánove pašie* Christiana Heinricha Postela. Brockesovo dielo bolo všeobecne známe prostredníctvom zhudobnení Keisera, Telemanna, Händela a Matthesona; Postelove *Jánove pašie* skomponoval Händel roku 1704 a dnes vieme, že Bach sa v Köthene týmto dielom zaoberal. Texty árií „Von den Stricken meiner Sünden“, „Eilt ihr angefochtenen Seelen“, „Mein theurer Heiland“, „Mein Herz, in dem die ganze Welt“, „Zerfließe, mein Herze in Fluten der Zähren“ a záverečný zbor „Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine“ vznikli úpravou Brockesových textov. Ako Bach takúto úpravu realizoval, to nám ukáže konfrontácia jedného z áriových textov:

Brockes:

Sind meiner Seele tiefe Wunden
Durch deine Wunden nun verbunden?
Kann ich durch deine Qual und Sterben
Nunmehr das Paradies Erwerben?
Ist aller Welt Erlösung nah?
Dies sind der Tochter Zions Fragen
Weil Jesus nun nichts kann vor Schmerzen sagen
So neiget er sein Haupt und winket, Ja.

Bach:

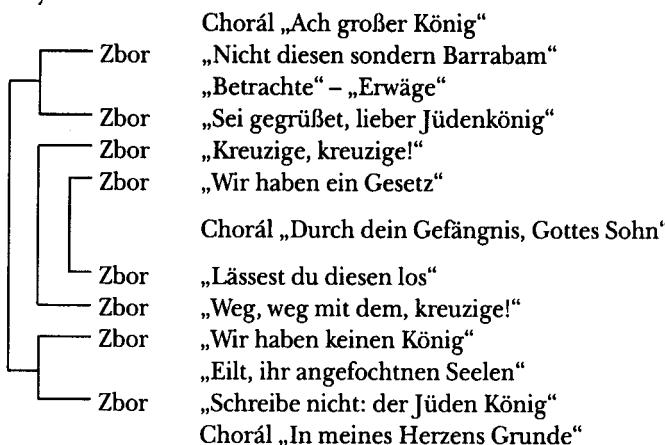
Mein theurer Heiland laß dich fragen
Da du nunmehr ans Kreuz geschlagen
Und selbst gesagt: Es ist vollbracht!
Bin ich vom Sterben freigmacht?
Kann ich durch deine Pein und Sterben
Das Himmelreich ererben?
Ist aller Welt Erlösung nah?
Du kannst vor Schmerzen zwar nichts sagen.
Doch neigst du dein Haupt
Und sprichtst stillschweigend Ja.

Preklad pozri s. 158

Text chorálu „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn“ pochádza z Postelsových paší, kde je textom árie. Bach v ňom zmenil len jedno slovo v druhom riadku, čím zmenil jeho zmysel: namiesto *muß* napísal „*ist* uns die Freiheit kommen“.

Hudobná stavba *Jánových paší* je realizáciou geniálnej formovej koncepcie, čo ako prvý presvedčivo vysvetlil už Friedrich Smend (*Die Johannes-Passion von Bach: auf ihren Aufbau untersucht*, 1926). Chorál „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn, ist uns die Freiheit kommen“ je stredobodom jadra celého diela. Okolo tohto chorálu, ktorý ako lapidárna kázeň má vysvetliť

zmysel celého pašiového diania, sa symetricky, sfáby krídla barokového paláca, grupujú hudočne rovnako alebo veľmi podobne stvárnené zby. Každá z dvoch lyrických častí „*Betrachte*“ – „*Erwäge*“ a „*Eilt, ihr angefochtnen Seeelen*“ – je spojená dvoma postrannými zbormi do vzájomne presne korešpondujúceho sledu častí. Začiatok a koniec tohto jadra tvoria chorály:



Symetria častí pred týmto stredným dielom a po ňom už nie je, pravda, tak absolútne dôsledná, no zreteľne spoznávame korešpondencie, ktoré podčiarkujú charakter veľkolepého rámca: začiatočný zbor a záverečný zbor (posledný chorál v tomto zmysle sem nepatrí; jeho úlohou je vyjadriť myšlienky kresťanov po zážitku z čítania pašii); zborová dvojica „*Wäre dieser nicht ein Übeltäter*“ – „*Wir dürfen niemand töten*“ stojí na konci predného rámcového dielu, ktorému zodpovedá zbor „*Lasset uns den nicht zerteilen*“ na začiatku zadného rámca. Hromadenie árií v začiatočnom a záverečnom diele je tým zrozumiteľne vysvetlené. Touto mohutnou, architektonicky veľkolepo členenou stavbou svojho prvého pašiového diela Bach vysoko prevyšuje svojich predchodcov i súčasníkov, ktorí neprekonali jednoduché priradovanie jednotlivých čísel. Biblický pašiový text sa k významotvornému hudobnému formovaniu správa nanajvýš nepoddajne, pretože práve ľudové zby, ktoré sú obzvlášť dôležité pre zreteľné členenie diela, vôbec nie sú zoradené podľa hudobnoformálnych kritérií. Napriek týmto mimoriadne ťažkým podmienkam vytvoril Bach dielo, ktoré vyniká nielen veľmi hlubokou hudobnou výpovedou v detailoch, ale aj presvedčivou monumentalitou celkovej výstavby.

Jánove pašie uviedol Bach v priebehu svojho lipského pôsobenia asi štyri razy. Pri každom predvedení v nich niečo zmenil. Pritom často vylepšoval, niekedy sa aj iba prispôsoboval novým danostiam. Tieto zmeny sú zaznamenané v rôznych partoch, ktoré sa nám z Bachových predvedení zachovali. Poskytujú nám dosť jasnú predstavu o tom, ako svoje želania prispôsoboval praktickým možnostiam. Konečnú verziu svojho diela zapísal v partitúre, ktorá vznikla v posledných rokoch jeho života. Prvých dvadsať strán napísal sám, všetky ostatné jeden z jeho žiakov; v tejto časti je veľa Bachových vlastnoručných korektúr.

Vzhľadom na to, že časť orchestra, ktorý mal Bach k dispozícii, tvorili študenti, v dôsledku čoho sa jeho zloženie neustále menilo, musel inštrumentáciu vždy prispôsobiť novým podmienkam: namiesto hobojov da caccia raz použil hoboje d'amore, namiesto viol d'amore sordinované husle, namiesto lutny raz čembalo, inokedy organ. To, pravda, boli núdzové riešenia, aby dielo vôbec mohlo zaznieť; vždy ich zase odvolał, keď už neboli potrebne. Okrem toho však Bach uplatnil niekoľko skutočných zdokonalení: vo všetkých zboroch a v niektorých áriách pridal k violončelu fagot, k tenorovej árii „*Ach mein Sinn*“, ktorú spočiatku sprevádzali sláčikové nástroje (zväčša to robia, podivuhodne, aj dnes), napísal *tutti li strumenti*,

čo znamená, že všetky nástroje majú hrať, no, súdiac podľa zachovaného fagotového partu, asi len úvod, medzi hry a dohru. Veľmi presné vyznačenie forte a piano v tejto árii možno chápať (ako v tej dobe veľmi často) iba v zmysle tutti (s dychovými nástrojmi) a sólo (len so sláčikovými nástrojmi). V zboroch „Sei gegrüßet, lieber Jüdenkönig“ a „Schreibe nicht: der Jüden König“ zosilnil Bach flauty a hoboje – ktoré mali znázorňovať hulákanie ľudu, no v tej dobe v náročnej tónine (B dur) neboli dosť hlasné – niekoľkými „nie všetkými“ huslami.

Za posledných sto rokov sa veľa uvažovalo o tom, do akej miery sa pre continuo používal a má používať organ alebo čembalo. I keď sa táto diskusia asi nikdy neskončí, dnes s dostačou istotou predpokladáme, že Bach vo svojich cirkevných dielach zásadne uprednostnil organ, aj v recitativoch (čembalo ako „svetský“ nástroj sa používalo predovšetkým v opere a v komornej hudbe), že však v núdzových prípadoch, keď jeho organ vypadol (pri zopakovaní *Matúšových pašii*), alebo keď nemal lutnu (pri druhom a treťom predvedení *Jánových pašii*), použil čembalo, ktoré v lipských kostoloch aj tak bolo k dispozícii.

Horúce diskusie viedla muzikológia aj o otázke, či sa v choráloch pridala ku spevu aj náboženská obec, alebo či ich interpretoval len sám zbor s orchestrom. Konečné rozhodnutie bolo v tejto veci veľmi ľahké vzhľadom na to, že – ako dnes vieme – na niektorých miestach, napríklad v Hamburgu, sa k chorálom (ktorých sadzba bola tu pritom nápadne jednoduchá), pridali veriaci. Je nepredstaviteľné, že by Bachove chorály spievala aj náboženská obec. Tlačené libretá paší ich ani neobsahovali. Veriaci ich ani nemohli spievať, lebo tónový rozsah chorálov je príliš rozmanitý a niektoré sú pre ľudový spev privysoké. Okrem toho veriaci nemohli spievať ani rafinované Bachove ozdoby, odlišné v každom choráli. Pre hudobne vzdelaného človeka je nemysliteľné, že by neuveriteľne delikátna a často nesmierne komplikovaná harmonická a rytmická štruktúra bachovských chorálov bola odsúdená na zaplavenie a znehodnotenie spevom náboženskej obce. Uvážme, aké chybné a nevhodné harmónie by v týchto úžasných kompozíciah vznikali spievaním v oktávach (v speve veriacich spievajú muži melódiu o oktávu nižšie, niekedy dokonca poklesnú pod bas!)! Tieto chorály nikdy neboli spevom veriacich, no v celku pašiového diela ich symbolizovali. V opise, ktorý uviedol pastor Christian Gerber vo svojej práci *Historie der Kirchen Zäremonenien in Sachsen*, uviedené roku 1732, sa často hľadala súvislosť s Bachovými pašiami – isto neprávom. Gerber tam píše: „Históriu paší, ktorú dovedy tak dobre, úprimne a zretelne, jednoducho a nábožne spievali, začali odvtedy veľmi umelecky hrať na rozmanitých nástrojoch a občas vmiešali strofu z jednej pašiovej piesne, ktorú spievali všetci veriaci, a potom zase hromadne nasledovali nástroje. Keď túto pašiovú hudbu po prvý raz uviedli vo významnom meste [asi v Drážďanoch] s dvanásťimi huslami, s mnohými hobojmi, fagotmi a inými nástrojmi, mnohí sa čudovali a nevedeli si s tým poradiť. V urodzenom kostole boli mnohí vzácní ministri a urodzené dámy, ktorí zo svojich kníh zaspievali prvú pašiovú pieseň s veľkou pokorou; keď sa začala táto teatrálna hudba, boli tieto osoby veľmi prekvapené ...“ Bachovu hudbu neskôr sotva považovali za teatrálnu alebo opernú, zato za veľmi náročnú; on sám by v kostole nikdy nebol toleroval „teatrálnu“ hudbu. Okrem toho bol zmluvne vyslovene povinný „hudbu upraviť tak, aby nepôsobila operne, ale aby poslucháčov povzbudila do nábožnosti“. „Urodzené dámy“ v Drážďanoch šokovala asi celkom iná hudba.

Pre predvedenia svojich diel mal Bach v Lipsku pomerne pestro zozbieraný súbor. Pašie uvádzal so zborom s maximálne dvadsiatimi štyrmi spevákmami, chlapcami a mladíkmi, medzi ktorými boli aj sólisti. Tento zbor neustále menil svoje zloženie, ako to v chlapčenských zboroch býva. Altista alebo sopranista môže až do mutovania spievať najviac tri-štyri roky, keď predtým potrebuje dôkladné školenie.

Môžeme predpokladať, že Bach skupinu tomášskych chlapcov spievajúcich veľké a náročné diela sformoval do prvotriedneho nástroja, ktorý do značnej miery bol schopný realizovať jeho zámery. Kedže vtedajšie zby zpievali výlučne hudbu svojej doby, sotva pre nich

existovali štýlové problémy. Neprestajné spievanie komplikovaných dvojzborových motet, čo zabralo veľkú časť ich služieb, bolo vynikajúcim precvičovaním virtuózneho polyfónneho zborového spevu. Koloratúry, ktoré dnes vnímame ako zvlášť náročné, boli pre vtedajších školených chlapcov-zboristov asi celkom bežné.

Inštrumentálny súbor sa skladal z mestských trubačov (oficiálnych hudobníkov Lipskej rady), starších tomášskych žiakov a univerzitných študentov. Keďže Bach mnoho rokov viedol Collegium musicum založené Telemannom, mohol si z tejto skupiny vybrať najlepších hudobníkov na zosilnenie interpretačného aparátu. No boli aj časy, keď – pravdepodobne z nedostatku peňazí – nemal dosť dobrých hudobníkov. Bachovou stážnosťou na takéto pomery je jeho spis *Kurtzer, jedoch höchst nöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchenmusik*. Jasne v ňom sformuloval svoje požiadavky v súvislosti s obsadením. Opísané ideálne obsadenie troch 1. a troch 2. huslí (Bachov predchodca Kuhnau mal priležitosťne štyri), dve violy, dve violončelá, jeden kontrabas, tri hoboje, fagot a podľa potreby flauty, trúbky a tympany nám pripadá malé (mimochodom, svojimi proporciami presne zodpovedá Quantzom roku 1752 požadovanému zloženiu „... k ôsmim husliam patria dve violy, dve violončelá, jeden kontraviolon, dva hoboje, dve flauty...“), no musíme uvážiť, že aj zbor bol v porovnaní s dnešnými oratórnymi zborami malý, že na kostolných chóroch bolo veľmi málo miesta, predovšetkým však to, že zvukovú jednotu zborov, árií a recitatívov, ktorá bola pre Bacha veľmi dôležitá, by veľké obsadenie bolo značne skresilo. Okrem toho akustika kostola zosilňovala zvuk a spôsobila jeho splývanie. V mnohých opisoch sa dočítame, aký význam pripisovali skladatelia tejto doby zladeniu svojich diel a ich obsadenia s priestorom. Bachov jemný cit pre akustiku priestoru bol povestný; jeho prvý životopisec Johann Nikolaus Forkel dostał nasledujúcu informáciu od Philippa Emanuela Bacha: „Ostrému pohľadu jeho ducha vôbec nič neuniklo, čo akokoľvek súviselo s jeho umením a čo sa mohlo využiť na nové objavy v prospech umenia. Jeho starostlivosť pri výbere veľkých skladieb pre miesta s rôznymi podmienkami, jeho skúsený sluch, s ktorým si aj v mnohohlasnej a plne obsadenej hudbe všimol aj najmenšiu chybíčku...“

Tento Bachov delikátny zmysel pre zvuk je aj dôvodom jeho subtílnej a pestrej inštrumentácie. V každej árii *Jánovych pašij* účinkujú iné nástroje. Rafinované zvukové kombinácie, ako lutny a violy d'amour alebo priečna flauta a hoboj da caccia, podčiarkujú afekt príslušných árií. Afekt – hudobno-rozprávajúci výraz – bol totiž hlavným stvárňujúcim princípom barokovej hudby a predmetom komplikovanej náuky. Bachov hudobný výklad textov siaha od rétoricky prenikavej kázne celých častí (tenorová ária „Ach mein Sinn“) až po izolovanú malbu jednotlivých slov; zahrňa však aj celý jazyk dobových symbolov: hudobno-obrazné symboly, ak hudobná fráza má vzbudit obraznú predstavu – stúpanie alebo klesanie, vlnenie vody, údery bičom; symboly, ktoré vychádzajú z notového obrazu, ako napríklad v notách znázornená dúha v árii č. 23,



alebo aj číselné symboly najrôznejšieho významu. Bachove diela sú manifestáciou priam nepochopiteľnej rozmanitosti.

Johann Matthias Gesner, v rokoch 1730 až 1734 rektor lipskej Tomášskej školy, nám zanechal živý opis skúšky k veľkému dielu: „To všetko by si považoval za nepodstatné, keby si mohol vidieť Bacha – hovorím o ňom, lebo nie tak dávno bol mojím kolegom v lipskej Tomášskej škole; ako napríklad oboma rukami a všetkými prstami hrá na našom klavíri, ... alebo ako raz oboma rukami, inokedy rýchlymi nohami behá po klávesoch pri hre na základnom nástroji, ktorého nespočetné pŕštaly sa nadúvajú mechmi... ale všetkých naraz si všíma

a z 30 alebo 40 hudobníkov jedného upozorňuje kývnutím hlavy, ďalšieho dupnutím nohy, tretieho výhražným prstom nabáda do rytmu a taktu... ako si aj pri veľmi hlasnej hre, napriek tomu, že sám hrá ten najťažší part, predsa hneď všimne, keď niečo nie je v poriadku; ako všetkých drží pohromadé...; ako cíti takt vo všetkých údoch, ostrým uchom skúma všetky harmónie, sám všetky hľasy zaspieva svojím obmedzeným hrdlom... myslím si, že Bach sám... viac ráz ... prekonáva Orfea.“ Bachov syn Philipp Emanuel a jeho žiak Johann Friedrich Agricola napísali: „V dirigovaní bol veľmi presný a v tempe, ktoré spravidla bral veľmi živo, bol nadovšetko spoľahlivý.“ Roku 1758 napísal Jacob Adlung: „Zdá sa, že majú pravdu tí, čo počuli mnohých umelcov, no predsa priznávajú, že svet mal iba jedného Bacha.“

MATÚŠOVE PAŠIE

Bezprostredne po dokončení svojho prvého veľkého pašiového oratória, *Jánových paší*, začal Bach pracovať na *Matúšových pašiach*. Táto práca trvala niekoľko rokov a nebola ukončená ešte ani pri premiére diela na Veľký piatok roku 1729. Partitura ani hlasy sa z tohto predvedenia sice nezachovali, no mnohé neprehliadnuteľné indície poukazujú na to, že dielo tak, ako ho poznáme, ako sa nám zachovalo v nádherne rozvrhnutej partitúre autografu a v kompletnom, zväčša autografovom súbore hlasov, dostalo svoju definitívnu podobu až po rade prepracovaní a zmien. Kedže znalosť architektúry diela prispieva k jeho lepšiemu pochopeniu, stručne opíšem jeho výstavbu v rôznych fázach vzniku. (V zásade sa pridržiam presvedčivého výkladu Friedricha Smenda v jeho práci *Bachs Matthäus-Passion*, 1928.)

Jánove pašie sú postavené, podobne ako mnohé Bachove inštrumentálne diela z köthen-ského obdobia, symetricky okolo jedného stredobodu. Najprv bolo logické použiť aj v novom diele tento úspešný princíp, ktorý *Jánovym pašiam* dodal uzavretosť a prehľadnosť architektúru. Prvé skladby skomponované pre nové dielo Bach naozaj zoradil v tomto zmysle. Textovým podkladom madrigalových častí sa stala Picanderova zbierka *Erbauliche Gedancken auf den Grünen Donnerstag und Carfreitag... 1725*. Bach však tieto texty na mnohých miestach zmenil.

Na určenie symetrály, tažiska diela, sa ponúkalo jediné miesto v Matúšovom pašiovom príbehu, ktoré sa doslova zopakuje: zvolanie ľudu „Laß ihn kreuzigen“. Architektonický stredobod v tomto prvom koncepte diela sa nachádza naozaj uprostred medzi týmito dvoma zvolaniami:

Zbor I., II.: „Laß ihn kreuzigen“

Chorál: „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe“

Evanjelista: „Der Landpfleger sagte“

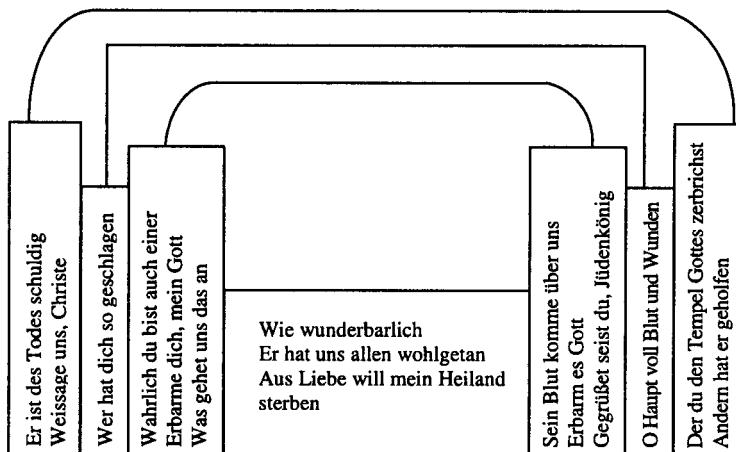
Pilát: „Was hat er denn Übels getan?“

Soprán: „Er hat uns allen wohlgetan“

Aus Liebe will mein Heiland sterben.“

Zbor I., II.: „Laß ihn kreuzigen“

Tieto skladby sa z celku diela vynímajú zo všetkých hľadísk – textovo (tu sa prezentuje zmysel Ježišovho nevinného utrpenia) i hudobne (inštrumentáciou výlučne v altovej a sopránovej polohe dychových nástrojov, čoho výsledkom je celkom zasnená nálada). Okrem toho je nápadné, že tento centrálny bod spočíva v oboch pašiach obsahovo na tom istom mieste, totiž pri zmene Pilátovho zmýšľania. Okolo tohto stredobodu sú spôsobom podobným *Jánovym pašiam* vybudované zbyty a árie, vo veľkej miere hudobne navzájom zladené, takže vznikol prehľadný stavebný rámc.



Medzi týmto časťami sa nachádzajú ďalšie skladby („Gebt mir meinen Jesum wieder“, „Befiehl du deine Wege“, „Können Tränen meiner Wangen“, „Ja, freilich will in uns das Fleisch und Blut“, „Komm, süßes Kreuz“), no tie v prvom koncepte diela ešte neboli obsiahnuté. Aj rámec celého diela, časti pred týmto symetrickým stredným blokom a po ňom, bol stvárený podobne ako v *Jánových pašiach*.

Je pravdepodobné, že potom Bach prácu na *Matúšových pašiach* na niekoľko rokov preruší. Keď sa do nej znova pustil, mal už celkom inú koncepciu. Picander doplnil, asi v spolupráci s Bachom, svoju predlohu o mnohé árie a z nich niektoré skladateľ vložil medzi už hotové časti, čím porušil pôvodnú symetriu – zrejme bola už nepodstatná. Doplnil štyri ďalšie chorálové strofy podľa melódie „Herzlich tut mich freuen“ („O Haupt voll Blut und Wunden“ bola dovtedy jediná strofa), každú o tón nižšie, až po Kristovu smrť – terajší centrálny bod, ku ktorému celé dielo smeruje. „Erkenne mich, mein Hüter“ v E dur, „Ich will hier bei dir stehen“ v Es dur, „Befiehl du deine Wege“ v D dur a „Wenn ich einmal soll scheiden“ v C dur. Do tohto posledného chorálu ukladá Bach všetky hlboko osobné city i dojatie z Kristovej smrti. Nikdy predtým sa chorálový text hudobne nevykladal tak emocionálne nabitymi harmóniami. Tento chorál a slová ľudí okolo kapitána – „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“, ktoré tu a v tomto zhudobnení majú objasniť začiatok a zmysel kresťanskej viery ako výsledok pašiového diania – sa stali jadrom diela.

Záverečný zbor prvého dielu, chorálovú fantáziu „O Mensch bewein dein Sünde groß“, skomponoval Bach pôvodne ako úvodný zbor *Jánových paši*. Po definitívnom prepracovaní tohto diela ho však nahradil zborom „Herr unser Herrscher“. Chorálovú fantáziu začlenil Bach do *Matúšových paši* pravdepodobne preto, lebo táto skvelá časť by sa ako torzo bola stratila; tu však je na správnom mieste.

Dvojchórovosť

Najnápadnejším znakom *Matúšových paši* je dvojchórovosť. Ak si uvedomíme enormné ťažkosti, ktoré musel Bach prekonáť, keď chcel predviesť svoje veľké diela, vieme si predstaviť, aká dôležitá pre neho bola dvojchórovosť, keď ju napriek tomu do diela vkomponoval. V Lipsku bolo už dosť ťažké dať dohromady orchestrálne obsadenie napríklad s tromi 1. a tromi 2. huslami a s potrebnými dychovými nástrojmi, tu však musel mať všetko v dvojnásobnom počte. Nemenej ťažké museli byť aj problémy so zborom a so sólistami. Bach sa neustále usiloval zváčsiť výkonnú časť svojho zboru, aby mohol použiť aspoň dvoch alebo troch dobrých spevákov v každom hlase. Prečo si tu narobil také problémy?

K tomu niekoľko slov o dvojchórovosti. Už starý liturgický antifonálny spev medzi predspevákmami a chorálovou scholou, alebo aj medzi viacerími skupinami, či medzi klerikmi a ľuďom je v podstate dvojchórový – striedavo spievajú viaceré, na rôznych miestach kostola rozmiestnené zbyry alebo sólisti. Tento spôsob spievania, keď napríklad slová predspeváka zopakuje veľká skupina, alebo keď spievali viaceré skupiny akoby v obrovskom vzájomnom dialógu, je mimoriadne pôsobivý. Cirkevnému ľudu sa týmto spôsobom spevu umožnila živá účasť na dianí v liturgii. Nečudo, že po tomto veľmi slávnostnom a naliehavom spôsobe spievania siahla aj umelecká hudba. Okolo roku 1550 napísal Nizozemčan Adrian Willaert v Benátkach pre Chrám sv. Marka svoje slávne *Salmi spezzati* – žalmové kompozície rozpisane pre dva zbyry. Tento prvý veľký a systematický pokus s dvojchórovosťou sa stal základom veľkého rozkvetu tohto spôsobu komponovania pre nasledujúce storočné obdobie v Benátkach. Úlohu tu určite zohral aj Chrám sv. Marka so svojím krížovým pôdorysom a oproti sebe postavenými emporami. Hlavným zmyslom dvojchórovosti, alebo lepšie, viacchórovosti (čoskoro sa na rôzne miesta v kostoloch umiestňovali čoraz početnejšie súbory), bola pravdepodobne neslychaná slávnosť, ktorá celý priestor rozozvučala zo všetkých smerov, veľkolepý dialóg ako pravá baroková idea. Tento spôsob kompozície sa veľmi rýchlo rozšíril a vznikol priam osobitný štýl viacchórovej kompozície, nielen pre vokálnu, ale aj pre inštrumentálnu hudbu. Pritom sa často proti menším skupinám, ba aj jednotlivým sólistom postavili veľké orchestre alebo spevácke zbyry. Barokové concerto, muzicírovanie sólistov a tutti skupín spoločne i proti sebe, má tu svoje najdôležitejšie korene. Jedným z najroziahlejších diel tohto žánru bola slávna *Salzburská slávnostná omša*, ktorú dlho pripisovali Oraziovi Benevolimu (na posvätenie salzburského dómu roku 1628), ktorá však vznikla len asi okolo roku 1670 z pera salzburského skladateľa [hudobnohistorický výskum potvrdil autorstvo Heinricha Ignaza Franza Bibera, pozn. prekl.]. Jej päťdesiattri hlasov je rozdelených do dvanásťich rôznych zborov. V 17. storočí sa všade, aj mimo Taliansku, komponovali viacchórové diela – v Anglicku, Francúzsku, Rakúsku, Nemecku. Ich hlavným cieľom bolo fantasticky zmnohonásobene, s barokovou nádherou a teatrálnosťou znázorniť dialógovosť v hudbe.

Keď Bach komponoval svoje *Matúšove pašie*, móda viacchórovosti už bola na ústupe a jej efekty boli vytláčané inými hudobnými kvalitami. Bach sám sice skomponoval niekoľko dvojzborových motet, zväčša pre slávnostné smútočné kázne pri príležitosti úmrtia lipských osobností, no dvojzborovosť pritom slúžila výlučne zvukovému rozvíjaniu a obohateniu – mala teda podčiarknuť slávnostný charakter.

V *Matúšových pašiach* bolo od samého začiatku smerodajné opäť čosi celkom iné: dialógový charakter. Ten je aj základom Picanderovho textu. Samozrejme, aj v tomto veľkodimenzionálnom diele je hlavným dôvodom tohto spôsobu komponovania rozvíjanie čo najbohatších hudobných prostriedkov. Dvojchórovosť sa však neuplatňuje len ako skvelá hra so zvukom, ale jej úlohou je aj hudobno-rétoricky stváriť pašiový text a kontemplatívnu dialógovú poéziu ako veľkolepý hudobný rozhovor. Picanderov text o pašiovej príhode podľa Matúša je kontemplatívnym rozhovorom medzi dcérou Sion a veriacimi. Dcéru Sion, personifikáciu Jeruzalema v Starej zmluve (u Izajáša), považujú kresťania za symbol cirkvi, za nevestu Pána. Pôvodne Bach dal spievať asi všetky texty „dcéry Sion“ sólisticky, napríklad aj 1. zbor vstupného zboru. Neskôr viac zdôraznil všeobecnosť tejto postavy, ktorá prestala byť hmatateľnou osobnosťou. Preto mohol jej slová spievať ktorýkoľvek sólista, ba aj zbor.

V rôznych štádiach diela poznáme, že dvojchórovosť, ktorá bola spočiatku menej zastúpená, sa postupne dostávala čoraz viac do popredia, stávala sa čoraz dôležitejšou. Pôvodne, pravdepodobne aj na prvom predvedení v Tomášskom kostole roku 1729, stáli asi oba zbyry vpravo a vľavo na empore, takže ich mohol sprevádzať jeden organ. Huslového sólistu jedného orchestra sprevádzali v častiach „Erbarme dich“ a „Gebt mir meinem Jesum wieder“ riemenisti druhého orchestra, čo bolo možné iba tak, že orchestre neboli umiestnené veľmi

ďaleko od seba. Aj vokálni sólisti boli pravdepodobne spoloční pre oba zby, boli teda len štyria. V priebehu práce sa rozdelenie zborov vykryštalizovalo čoraz radikálnejšie. Pri druhom predvedení roku 1736 sa podľa správy kostolníka Rosta hralo „na oboch organoch sv. Tomáša“, čo znamená, že oba zby so svojimi orchestrami stáli oproti sebe na východnom a západnom konci kostola. Pritom bolo nevyhnutné potrebné, aby každý orchester dostał vlastný continuový nástroj. Aj huslové sóla sa pričlenili zakaždým jednému orchestru a najdôležitejším a posledným krokom bolo osobitné kompletné sólistické kvarteto ku každému zboru. Pri rozdelení na dva zby zveril Bach slová dcéry Sion zásadne 1. zboru, slová veriacich 2. zboru, Evanjelista a Kristus patria k 1. zboru. Aj v jednohórových áriách a zboroch zostáva tento princíp zachovaný. Árie a recitatívy 1. chóru taktiež spieva dcéra Sion („Du lieber Heiland du – Buß und Reu“, „Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt – Ich will dir mein Herze schenken“, „Erbarme dich“, „Er hat uns allen wohlgetan – Aus Liebe will mein Heiland sterben“, „Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut – Komm, süßes Kreuz“, „Mache dich mein Herze rein“). Árie 2. chóru spievajú rôzne personifikácie veriacich („Blute nur, du liebes Herz“, „Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder – Gerne will ich mich bequemen“, „Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille – Geduld“, „Gebt mir meinen Jesum wieder“, „Erbarm es Gott – Können Tränen meiner Wangen“). Bach nikdy neurčil árie konkrétnym osobám, napríklad Petrovi „Erbarme dich“ alebo Judášovi „Gebt mir meinen Jesum wieder“. Takýto postoj by celé dielo zdivadelnil. Nositelom dejá je výlučne text Evanjelistu, všetky madrigalové časti sú všeobecne platnými úvahami vychádzajúcimi z ducha situácie. Bach dokonca vyniechal miesta, kde v predlohe text árie hovorí biblická postava, alebo ich prebásnil.

Dvojhórovosť je teda v madrigalovej časti *Matúšových paší* podstatnou súčasťou hudobného a básnického konceptu. Ako sa tomuto plánu prispôsobujú biblické texty? Táto otázka sa týka najmä zborov apoštолов, židov a veľkňazov, keďže im zodpovedajúce osoby sa pridelili 1. zboru – iba dvaja falosní svedkovia spievajú 2. zboru. Rozčúlené, sčasti divoké zby veľkňazov, starších a ľudu sú dvojhórové, bez dialógu; vďaka zvolaniam a výkrikom zo všetkých strán tu vzniká dojem divokej ľudovej masy („Ja nicht auf das Fest / Er ist des Todes schuldig / Weissage / Was gehet uns das an / Laß ihn kreuzigen / Sein Blut komme über uns und unsre Kinder / Gegrüßet seist du / Der du den Tempel Gottes zerbrichst / Andern hat er geholfen / Herr wir haben gedacht“). Tam, kde hovoria malé skupiny, spieva iba jeden zbor; učeníkov znázorňuje zásadne 1. zbor („Wozu dienet dieser Unrat / Wo willst du / Herr, bin ichs“). Malú skupinu vyzývajúci Petra v paláci veľkňaza spieva 2. zbor („Wahrlich, bist du auch einer von denen“). Dva krátke zby sú dramaturgicky rozdelené – niekoľkí (*Elliche*) spievajú 1. zboru: „Der rufet dem Elias“, iní (*Andere*) na to (2. zbor): „Halt, laß sehen“. Všetky časti, vyjadrujúce spoločenstvo všetkých kresťanov, spievajú oba zby spoločne. Tieto časti sú teda naozaj jednozborové. Bach to podčiarkuje svoju notáciou v partitúre: kým všetky dvojité zby, aj také, kde sú oba zby prakticky identické, zapisuje do dvoch oddelených systémov, zatiaľ všetky chorály, chorálové úpravy „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ a „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“ sú zapísané len v jednom systéme.

Vidíme teda, že dvojhórovosť bola pre skladateľa mimoriadne dôležitá, preto neľutoval vziať na seba veľké technické ťažkosti, aby ich mohol dôsledne realizovať. Z notového materiálu napísaného jeho rukou sa dozvedáme aj to, kto mal podľa jeho želania hrať či spievať ten-ktorý part. Bolo by teda bývalo celkom nemožné, aby vokálne sóla 1. a 2. zboru spievali tí istí speváci, pretože sú vždy zapísané v zborových hlasoch. Rovnako by bolo nemožné hrať inštrumentálne sóla – napríklad obe gambové sóla – z jedného miesta alebo zveriť sprievody oboch zborov jednému continuovému hráčovi; v jednotlivých, veľmi starostlivo písaných a očislovaných hlasoch sú pri častiach druhého zboru len pauzy.

Dvojhórovosť je však aj problém akustický. Vieme, že Bach dôverne poznal otázky priestorovej akustiky a v jeho dobe bolo ešte hudobnoremeselnou samozrejmostou prispôsobo-

vať tempo harmonických zmien a modulácií dozvuku priestoru. Toto prispôsobovanie sa priestoru je, pravda, obzvlášť dôležité v dvojchórovom diele s ďaleko od seba rozmiestnenými chórmi, kde priestorová akustika zvlášť výrazne spoluúčinkuje na predvedení. Gotický kostol s veľkým dozvukom teda musí účinok husto harmonizovaného diela zmaríť. Tomášsky kostol v Lipsku má dnes značne veľký dozvuk, čo muzikológovia občas použili ako dôkaz pre veľmi pomalé tempá. V Bachovej dobe však mal drevené obloženie, takže podľa výpočtov mal v prípade niekolkých stoviek prítomných asi taký dozvuk ako veľmi dobrá koncertná sieň. Ideálne teda vyhovovala Bachovým harmonickým komplikovaným dielam, osobitne aj vysokým nárokom jasnosti v *Matúšových pašiach*.

Úplné hudobné rozdelenie zborov má zmysel iba vtedy, keď sú oba zboru aj priestorovo celkom od seba oddelené. Keď sú – ako pri obvyklých pašiových predvedeniach – umiestnené vedľa seba, ba dokonca sa vzájomne prenikajú, potom je nezmyselné aj bachovské rozdelenie sólistov. Ved' aj dnes takmer vždy spieva jedno sólistické kvarteto sóla 1. aj 2. zboru. V takom prípade však nie je podstatné ani rozdelenie na dva orchestre a dva zboru, pretože poslucháč, pokiaľ nesedí v prvom rade, vôbec nemôže vnímať rôznosť smeru, z ktorého zvuk prichádza.

K textu

Keď revidujeme a korigujeme nielen notový, ale aj literárny text pomocou autografov partitúry a hlasov, objavíme početné diferencie v porovnaní s obvykle spievaným textom. Podľa mňa sa má spievať originálny text aj tam, kde sa vyskytujú nezvyčajné, dnes už nepoužívané varianty slov. Ved' dodnes sa celý rad takýchto slov v *Matúšových pašiach* spieval, napríklad „*Ihr wisset, daß nach zween Tagen Ostern wird*“. Zachovanie niekolkých takých podôb a modernizácia iných, ako sa to dnes v praxi robieva, je podľa mňa nedôslednosťou. *Matúšove pašie* sú komponované na tento text v díkcií, výslovnosti a s interpunkciou osobného jazykového úzu a mali by byť aj dnes v tejto podobe predvedené. Najdôležitejší je rozdiel v druhej strofe chorálu „*O Haupt voll Blut und Wunden*“, kde má byť – rovnako ako aj u Bacha: „*das große Weltgewichte wie bist du so bespeit*“. Tento text je správny, „*das große Weltgerichte* (ako sa obvykle ešte stále spieva) je nesprávne a narúša význam originálneho textu. Ani interpunkčné znamienka nezodpovedajú modernej gramatike, ale riadia sa voľnejším úzom 18. storočia. Je to pre predvedenie dôležité, lebo veľmi často je interpunkcia pojatá do kompozície.

Poznámky k jednotlivým časťiam

Dielo sa začína v e mol, v tónine, o ktorej Mattheson – hudobník a hudobný spisovateľ Bachovej doby – hovorí: „.... Je veľmi zádumčivá, hľavá, spôsobuje zármutok a smútok, ale tak, že predsa ešte máme nádej útechy...“ Je zaujímavé, že inšpiráciu pre tému vstupného zboru Bach čerpal zjavne zo smútočnej hudby (*tomeau*) od Marina Maraisa, dvorného gambistu Ľudovíta XIV. – zhoda je zrejmá. Vieme aj to, že mal vysokú mienku o francúzskych skladateľoch a bol vždy informovaný o ich publikáciách. Preto je veľmi pravdepodobné, že si zaobstaral Maraisove tlačené gambové skladby. Aj ďalší dôkaz hovorí o tom, že poznal Maraisove diela: ani jedno z Bachových diel pre gambu nie je z hľadiska techniky hry vlastne napísané gambovo. Gamba mu slúžila v mnohých dielach ako zvláština, jemná a smutná zvuková farba, ktorou možno dosiahnuť zázračné kontrasty k ostatným sláčikovým nástrojom i k dychovým nástrojom, najmä k zobcovým flautám. V gambových áriách *Matúšových paši*, najmä v árii 1. zboru „*Komm süßes Kreuz*“, je nástroj použitý na spôsob pravej francúzskej sólistickej maniery. Bodkovaný rytmus, veľké skoky, rafinované behy, no najmä bohaté akordy sú z gambového hľadiska typicky francúzske. Taktô písali svoje gambové sóla Forqueray a Marais. Bach teda musel poznať ich diela, keď odrazu niečo písal v štýle pre seba tak načisto novom. Chorál 1. zboru „*O Lamm Gottes unschuldig*“ neboli pôvodne spievaný, iba sa hrával na

organe, alebo možno na oboch organoch s výraznejšou registráciou (*zadný pozitív sesquialtera*), v ranej verzii azda aj posilnený dychovými nástrojmi. To vôbec nie je nezvyčajné, pretože melódia bola všeobecne známa a každý poslucháč ju určite vnímal ako symbol textového citátu. V poslednej verzii *Matúšových paší* však Bach tento chorál dal zaspievať pravdepodobne chlapčenskej skupine, ktorá ešte nebola pripravená na figurálny spev. Napísal teda osobitný part *soprano in ripieno*, ktorý obsahuje tento, ako aj ďalší chorál „O Mensch, bewein dein Sünde groß“, z čoho vyplýva, že aj táto chorálová fantázia pôvodne mala zaznieť s podstatne zosilnenou sopránovou skupinou.

Pri vstupných slovách „Trinket alle daraus“, „... des Neuen Testaments“ a „zur Vergebung der Sünden“ hrajú husle charakteristický motív, ktorý azda má znázorniť gesto v podobe kalicha. Tento motív preberajú v nasledujúcej kontemplatívnej árii hoboje d'amore, akoby pozdvihli kalich a ukázali ho veriacim.



V dialógu „Ich will bei meinem Jesu wachen – so schlafen unsre Sünden ein“ sa opäť veľmi pekne prejavuje chápanie starej náuky o tóninách: „c mol je veľmi líbezná, pritom aj smutná tónina... má byť skladbou, ktorá podporí spánok...“, aj v záverečnom zbere (odpoveď 2. zboru) „Ruhe sanfte, sanfte ruh“ je rovnaký efekt vyjadrený v c mol.

Chorály sú, tak ako vždy u Bacha, harmonizované veľmi individuálne, pričom je častý výrazovo-harmonický výklad každého slova. Tento princíp Bach uplatňoval už od svojej mladosti pri sprevádzaní chorálov v kostole – poznáme predsa kritiku jeho organovej hry uverejnenú v Arnstadte roku 1706: „... že v choráloch hral mnohé čudesné variácie, zamiešal do nich mnoho cudzích tónov, takže náboženská obec z toho bola zmätená.“ Táto kritika nám však ukazuje aj to, akí pozorní boli vtedajší poslucháči, ako si všimli všetko, čo sa odklonilo od zaužívaných zvyklostí.

V chorálovej fantázii „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ husle a hoboj vždy znova intonujú motív kríza,



a imaginárny kríž stojí nad celým zborom. Kedže tento zbor bol pôvodne komponovaný ako vstupný zbor *Jánových paší*, mal stať na začiatku diela priam grandiózny obraz kríza. V *Matúšových pašiach* tvorí táto časť súčasne monumentálny záver prvej časti (pred kázňou), no symbolika kríza na tomto mieste nie je taká nevyhnutná. Bach ho transponoval do E dur, „... E dur neporovnatelným spôsobom vyjadruje zúfalý alebo smrteľný smútok...“.

Ária „Ach, nun ist mein Jesus hin“ bola pôvodne určená pre basové sólo, až v poslednej úprave po roku 1741 ju autor pridelil altistovi. Korektúra je v partitúre jasne viditeľná. Text veriacich (2. zbor) v tomto dialógu čerpal Picander zo Šalamúnovej *Velpiesne* (5,17): „Wo ist denn dein Freund hingegangen...“

Zvlášť drasticky sú zobrazení obaja falošní svedkovia. Druhý spieva mechanicky za prvým, akoby musel dávať pozor pri bezmyšlienkovitom opakovaniu predtým do hlavy vtíkaného textu. Zvláštne je rozdelenie textu v Judášovej scéne. Odpoveď veľkňazov a starších spieva dvojzbor „Was gehet uns das an“, slová veľkňazov však len dvaja sólisti.: „Es taugt nicht, dass wir sie in den Gotteskasten legen.“ Podľa Lukášovho evanjelia vtedy boli dvaja veľkňazi – Annás a Kaifás; asi preto ide o dvojhlas. Mimochodom, ich slová sú v Bachovej partitúre naznamenané červenou farbou, tak ako texty všetkých jednotlivých postáv.

Recitatív „Am Abend, da es kühle war“ je v g mol, v Bachovej obľúbenej tónine. „... g mol je takmer najkrajšia tónina, lebo nielen spája veľkú vážnosť so živým pôvabom, ale nesie so sebou aj neuveriteľné čaro a láskavosť.“

Symbolika

Matúšove pašie sú samozrejme – rovnako ako všetky Bachove veľké diela – plné symbolov, zvukomaľby a číselných hádaniek. I keď nám dnes už máločo povedia – všetky druhy symbolických jazykov sú nám už cudzie –, predsa je dôležité vedieť, že tieto šifry nie sú charakteristické len pre Bacha, ale že tiež patrili k samozrejmému myšlienkovému svetu jeho doby. Ľudia vtedy oviera bezprostrednejšie než my dnes vnímali hudbu ako jazyk s nespočetnými možnosťami výrazu. Nás sa tento vokabulár už totva dotýka, lebo ho už nepoznáme, teda ani nie je pre nás prirodzený. Nanajvýš ho môžeme v niektorých prípadoch rekonštruovať. Napriek tomu je azda dobre vedieť, že vnímame len niektoré časti výpovede Bachovej hudby, že mnohé z toho, čo vtedajší poslucháč okamžite pochopil, nás celkom nepovšimnuto minie. Najskôr azda porozumieme zvukomalebným stránkam jeho jazyka. Sláčiková sadzba Kristových recitatívov nepochybne má znázorniť auru, ktorej jas zasvetí vždy krátko pred slovami Krista. Táto figúra napríklad



znázorňuje vzlykanie („von meiner Augen Tränenflüssen“); pláč je velmi realisticky zobrazený aj v árii „Erbarme dich“. Huslové sólo v „Gebt mir meinen Jesum wieder“ maľuje trblietaň peňazí hodených na zem. Podobne by sme v každej skladbe našli mnohé príklady viac alebo menej zreteľnej zvukomalby.

Popri zvukomalbe a tónovej charakteristike ponúkala neskorobaroková náuka o afektoch aj prebohatý vokabulár, ktorý Bach dokonale ovládal. Popri prvoplánovom textovom výklade preto navyše každá časť predstavuje akoby do väčších hĺbok prenikajúcu kázeň v tónoch. Pre dnešného poslucháča, zvyknutého vychutnať estetický komponent hudby, nemajúceho nijakú skúsenosť v pochopení barokovej „zvukovej reči“, by bolo potrebné vysvetliť každý hudobný zvrat. Každá doba má celkom iný spôsob počúvania hudby, takže v takých mnohorvstvových dielach, ako sú Bachove oratóriá, vždy objavíme nové aspekty. Je to, akoby poslucháči v priebehu storočí putovali okolo veľkolepých diel, ustavične nachádzajúc nové stránky, nové, nikdy nepočuté krásy. No nikdy nemôžu získať prehľad o každom detaile diela, ani o jeho celku.

Ešte ľažšie ako spoznanie hudobno-rétorických zámerov skladateľa sú číselné hry, ktoré prenikajú celým dielom. Bachovi nemožno pripisať extrémne postavenie iniciátora tajuplných číselných hier. Dokonca sám zdôrazňoval, že s matematikou nechce mať nič spoločné. Philipp Emanuel Bach píše Forkelovi: „Nebohý neboli, tak ako ani mnohí skutoční hudobníci, milovníkom suchých, matematických záležitostí.“ Na tieto číselné hry nikdy nehľadáme ako na matematiku, ale vždy ako na časť symboliky hudobného jazyka. Niektorí bádatelia našli v posledných rokoch mnohé zašifrované čísla (F. Smend, S. Helms a ďalší). Podaktoré z nich skúsený poslucháč spozná bez problémov, mnohé sú však natoľko súčasťou hudobného tkania, že sa dajú vyčítať len z nót. Židia sa odvolávajú na zákon v desiatich dvojzboroch (štiri zvory rímskych žoldnierov sa, pravda, nepripočítavajú), ktoré znázorňujú desať prikázaní. V otázke zboru učeníkov „Herr, bin ichs“ sa slovo „Herr“ spieva jedenásť ráz, pre každého apoštola okrem Judáša – namiesto jeho „Herr“ zaznie bezprostredne: „Ich bins, ich sollte büßen...“ V duete veľkňazov hrá bas až do konca melizmy na slove „legen“ tridsať tónov – strieborné sa priam akoby vytrávajú, až potom pokračuje spev veľkňazov. Nachádzame však

ešte oveľa komplikovanejšie a skrytejšie čísla, napríklad keď počet tónov alebo výška tónu majú udať citované miesto v Biblia. V recitativé „Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriß...“ sú výsledné čísla dvaatridsatinových nôt continua pod tromi textovými miestami – 1. „Und die Erde erbebete“, 2. „und die Gräber täten sich auf“, 3. „und stunden auf viel Leiber der Heiligen, die da schließen“ – 18, 68 a 104 tónov. V žalmoch 18, 68 a 104 sa opisuje zemetrasenie. Takéto číselné odkazy nachádzame takmer v každej skladbe *Matúšových paší*. Bach pri tom použil najrôznejšie metódy. Zašifroval slová podľa číselnej abecedy a číselné výsledky z toho skryl v ľubovoľnej forme do hudby, podobne ako čísla v texte alebo ako odkazy na miesta v Biblia. Táto stránka Bachovej tvorby je hodná povšimnutia predovšetkým aj preto, lebo nie jediného miesta v hudbe, ktoré by týmto Prokrustovým lôžkom utrpelo ujmu. Natolko dokonale ovládal kompozičnú techniku, že azda priam s rozkošou hľadal takéto prídavné ľažnosti, aby sa sám na nich vyskúšal.

K DEJINÁM INTERPRETÁCIE BACHOVEJ OMŠE H MOL

O Bachových vlastných predvedeniach *Omše h mol* vieme málo. S istotou môžeme predpokladať, že dielo nikdy neuviedol ako celok. S nedávno vyslovenou tézou (Friedrich Smend), že vôbec nejde o súvislé dielo, ale o náhodnú zbierku štyroch kompletných diel pre luteránsku bohoslužbu, ktorú Bach zapísal do jedného zborníka, nemôžem v takejto radikálnej podobe súhlasit. Štvrtý diel – *Osanna, Benedictus, Agnus Dei a Dona nobis pacem* – by v luteránskej bohoslužbe nemal zreteľne vymedzené miesto a ako hudba počas podávania večere Pánovej je podľa mňa pre nákladnosť a slávostnosť inštrumentácie (s dvojzborom, tympanmi a trúbkami) celkom nevhodný. Bach však nepochybne sklíbil jednotlivé časti diela, ktoré vznikali v časovo od seba veľmi vzdialených obdobiach, do jediného celku veľmi neskoro, až v posledných rokoch svojho života. Nemôžem uveriť, že by bolo vecou náhody, že do tejto partitúry „pozbieral“ práve kompletnú latinskú omšu, v správnom poradí a vo veľmi jednotnom obsadení a tónine; nápadné je pritom znovupoužitie „*Gratias*“ z časti *Gloria* v záverečnom zbere *Dona nobis pacem*, ktoré možno vysvetliť hádam iba ako vedomé zomknutie celého diela.

Partitúru *Omše h mol* dokončil Bach v rokoch 1746 až 1748, práve v období, keď písal svoje veľké cyklické diela – *Umenie fúgy a Hudobnú obeť*. Presun už skomponovaných diel (*Sanctus*) do tejto partitúry a doplnenie kompletnej omše adaptáciou iných vhodných kompozícií možno vysvetliť najskôr tak, že Bach chcel popri svojich pašiach a ďalších veľkých cykloch zanechať aj veľkú latinskú omšu. Vari ortodoxný luterán Bach teda vytvoril nadkonfesionálnu alebo dokonca „katolícku“ omšovú kompozíciu? Pre Bacha to vôbec nemuselo byť až také nepredstaviteľné, ako sa to neskôr s obľubou interpretovalo. Veď predsa katolíckemu kráľovi Augustovi III. napísal vo svojom venovaní *Missy*: „... Ponúkam sa s povinnou poslušnosťou splniť zakaždým milostivé želanie Vašej Kráľovskej Výsosti, v komponovaní cirkevnej hudby... dokázať svoju neúnavnú usilovnosť...“ – to znamená, že mu ponúkal komponovanie *katolíckych* cirkevných diel.

Čo sa týka predvedenia omšových častí a ich vzniku, Smendove argumenty sú pre mňa presvedčivé: *Missa*, teda *Kyrie a Gloria*, bola podľa toho po prvý raz predvedená asi 21. apríla 1733 pri priležitosti dedičného holdu nového saského kniežaťa – po smrti Augusta Silného. Bola skomponovaná pre túto priležitosť. *Symbolum Nicenum (Credo)* asi vzniklo k slávostnému znovuvysväteniu prestavanej Tomášskej školy 5. júna 1732, *Sanctus* zaznalo po prvý raz (podľa Georga von Dadelsera) na Vianoce 1724. Ďalšie časti – *Osanna, Benedictus, Agnus Dei a Dona nobis pacem* – sú bez výnimky prepracovanými staršími kompozíciami, ktoré po ich dokončení v posledných rokoch svojho života Bach zapísal spolu so *Sanctus* do spoločného zväzku.

Po Bachovej smrti prešla partitúra do vlastníctva jeho syna Philippa Emanuela. Ten roku 1786, teda asi štyridsať rokov po vzniku diela, predviedol *Credo Omše h mol*, pričom zrejme považoval za nevyhnutné urobiť v nám hlboké zmeny. Je zaujímavé, ako sa už generácia po Bachovi, ba jeho vlastní synovia, odpútala od starého zvuku a priklonila sa k modernému symfonickému zvuku. Všeobecný výkaz sa už natolko vzdialil od neskorobarokových zvukových predstáv, že niektoré charakteristické črty diela sa mohli teraz javiť ako trúfalé. V autografe partitúry *Omše h mol* nachádzame stopy intenzívnych zásahov Philippa Emanuela Bacha. Do

otcovej originálnej partitúry napríklad vpísal nespočetné legato oblúčiky, okrem toho doplnil dynamické znamienka a zmenil dokonca inštrumentáciu. Predovšetkým sa mu zrejme nepáčilo miešanie huslí s hobojom, také dôležité pre barokový orchestrálny zvuk. V duete „Et in unum Dominum“ jednoducho vedľa Violino 1 a 2 vyškrabal predpis *et hautbois* (tento škrt je veľkým zásahom, lebo dôležité koncertantné členenie na sólo a tutti sa zakladá práve na tom, či sa hoboje d'amore pridajú, alebo či mlčia), k niektorým časťiam dokomponoval úvody. V dôsledku všetkých týchto zásahov sa dielo asi tak veľmi zmenilo, že poslucháč roku 1786 ho mohol vnímať ako celkom moderné. „Úprava“ Philippa Emanuela Bacha je však pre nás osobitne zaujímavá aj tým, že aj napriek prispôsobeniu diela zmenenému vkuisu sa zachovala rovnováha medzi zborom a orchestrom a medzi jednotlivými hlasmi zboru a orchestra na vzájom. Philipp Emanuel ani nepomyslel na to, aby zvýšením počtu hudobníkov zosilnil orchester alebo zbor.

Roku 1800 prevzal vedenie berlínskej Singakademie Carl Friedrich Zelter. Ako Faschovmu žiakovi a ctitelovi Philippa Emanuela Bacha mu starostlivosť o „starých majstrov“ veľmi ležala na srdeci. Preto sa Singakademie už od roku 1811 začala v skúškach zaoberať *Omšou h mol*. K predvedeniu predbežne nedošlo, ľažkosti boli priveľké. Konečne, roku 1827, predvedol Zelter v rámci zborového koncertu „Et incarnatus est“, roku 1828 berlínsky operný šef Spontini zasa časti z *Creda*. Po Zelterovej smrti (1832) zbor dielo už natoliko poznal, že jeho nástupca Rungenhagen mohol roku 1834 veľké úseky z *Omše* predviesť. Vo všetkých týchto predvedeniach zaznalo dielo v značne upravenej podobe, s pridanými úvodmi a celkom zmenenou inštrumentáciou. Na rozdiel od Philippa Emanuela Bacha títo upravovatelia už nemali taký blízky vzťah k tejto hudbe, ktorý by im zabraňoval urobiť zásahy do hudobnej substancie diela; preto sa mohli povznieť nad všetky z partitúry vyplývajúce požiadavky týkajúce sa rovnováhy. Zbory obsadili najmenej sto spevákm. Spontini mal orchester s obsadením po dvanašt 1. a 2. huslí, dvanašt viol, dvanašt violončiel a osem kontrabasov, v skupine dychových nástrojov sa objavili klarinet, prirodzené rohy, fagoty, ale nijaké hoboje a trúbky! Podobné obsadenie čo do počtu účinkujúcich (stosedemdesiat až dvesto osôb) aj inštrumentácie nachádzame vo všetkých predvedeniach tejto doby: Bach vo zvukovom šate Carla Mariu von Webera. Ľahko si predstavíme, ako musela znieť táto náročná partitúra vo zvukovo takej tučnej inštrumentácii a obsadení. Mnohé obligátne hlasy sa bud' vôbec nehrali, alebo boli nepočutelné. To čo zostało, bol nádherne harmonizovaný zvukový monument. Možno boli v počúvaní zložitej polyfónie už neskúsení poslucháči tejto doby s týmto akordickým bachovským zvukom spokojní, možno upravovatelia považovali túto hudbu za prehustenú a preťaženú a zásahmi vzniknuté torzo mohutnej harmonickej konštrukcie bez komplikovaných príkras chápali ako najväčšiu hudobnú manifestáciu Bachovho génia. Znovuobjaviteľom Bacha to nemožno zazlievať, veď neexistovalo priama tradícia jeho vlastných interpretácií. Ak vylúčime hamburské predvedenia realizované Philippom Emanuelom roku 1786, ešte vychádzajúce z celkom iného ducha, potom sa berlínske pokusy, sedemdesiat až deväťdesiat rokov po vzniku diela, uskutočnili v celom nových hudobných podmienkach. Nikto nikdy nepočul nijaké Bachovo dielo interpretované v zmysle skladateľových predstáv. Každý bol udomácnený vo zvukovom svete Beethovena, Webera, Mendelssohna. Kontext, do ktorého vznikali Bachove zborové diela – Tomášska škola a kostol, malé zbory chlapcov a mladíkov, malý orchester –, bol neznámy a bol by býval v tej dobe aj nepochopiteľný. Doba práve objavila opojný zvuk masového miešaného zboru a vybudovala veľkolepý symfonický orchester romantizmu. To staré nemohlo mať vlastnú hodnotu, muselo sa zaprojektovať do „oveľa krajšieho“ nového zvukového sveta! Musíme to chápat – doba sršala hudobnou vitalitou.

Na tomto vtedy sa rodiacom mešťanskom koncertnom živote stojí náš dnešný hudobný život. To je samozrejmé a dobré, pokiaľ ide o hudbu romantizmu alebo o hudbu neskorších období, pretože odvtedy až dodnes jestvuje interpretačná tradícia; táto nepretržitá tradícia je

garantom aspoň minimálnej miery inštinktívnych základných hudobných poznatkov o tejto hudbe. Celkom iné sa prihodilo barokovej hudbe, ktorá bola postupne tiež zabudovaná do romantického hudobného života (vlastne dodnes existujúceho) – jednoducho ju zvukovo aj formálne romantizovali. Bach potom znel podobne ako Brahms alebo Bruckner, veď ho hrali na tom istom nástroji – na brahmsovsko-brucknerovskom orchestri. Neskôr sa sice odvolali najzávažnejšie zásahy do Bachových partitúr, no zostal – napríklad v *Omši h mol* – celkový dojem obrovského zborového diela s enormnými tažkosťami. Najlepšie predvedenia mali a majú vždy v sebe čosi ohromujúce.

Sotvaktoré zborové dielo hudobnej literatúry je tak úzko späté s dejinami spevokolov, speváckych spolkov a akadémii, ktoré vznikli na začiatku 19. storočia, ako Bachova *Omša h mol*. Dielo, ktoré počas Bachovho života nikdy ako celok nezaznalo, prijímali všetky zbyty právom ako najväčšie a najnáročnejšie dielo svojej sféry, preto sa všade s ním chceli vyrovnáť. Dnes, so zátažou dvojakej interpretačnej tradície – tradície 19. storočia a tradície doby Bachovej – stojíme zoči-voči veľkým problémom. Dokonalú rovnováhu pravdepodobne možno dosiahnuť iba s dobovým aparátom. Tieto diela, pravda, netreba stiahnuť z repertoáru len preto, že nesporné predvedenie sotva možno realizovať. No dirigent dnešného predvedenia (zväčša príliš sebavedomý) by si mal uvedomiť, že všetky jeho rozhodnutia majú charakter kompromisu. Zmenšenie zboru a orchestra ešte ani zdaleka neprináša lepší balans, veď jednotlivé nástroje prešli za posledných dvesto rokov zásadným vývojom a zmenami, ktorých výsledkom sú celkom nové vzájomné pomery.

Pri dnes bežných predvedeniach sa na tieto veci nedbá: celé riadky partitúry sú ako vygumované, nepočuť ani tón a keby sme nevideli hudobníka hrať alebo speváka spievať, mohli by sme si myslieť, že pauzujú. To isté platí aj o mnohých nahrávkach. Ked napríklad zborový hlas postupuje v terciách alebo sextách s jedným dychovým nástrojom, potom to má zmysel iba vtedy, keď je zborový hlas veľmi malý, alebo dychový nástroj viacnásobne obsadený. V *Omši h mol* sú takéto miesta nespočítateľné: napríklad v *Kyrie* – takty 35/36, „Et expecto“ – takty 27, 29, 31, 69, 71, 73. Podobné problémy balansu vznikajú aj v „Et resurrexit“, kde sú pasáže so samostatne vedenými dvoma flautami, ktoré vždy musia vyznieť aj oproti zboru i orchesteru. Aj „zosilnenie“ trúbok pomocou fláut v taktoch 101 – 105 je prijateľné len vtedy, keď ich trúbky celkom nevymažú. Na týchto náhodne vybratých príkladoch vidíme, že Bachom veľmi subtilne využívané rozdelenie hlasov a nástrojov celkom stráca zmysel, keď sa zmení čo len jedený článok tohto komplikovaného reťazca; chaosu, ktorý pritom vzniká, sa možno čiastočne vyhnúť len radikálnym zásahom do inštrumentácie. V tom spočíva významná úloha moderných bachovských interpretov.

Pri príležitosti našej nahrávky Bachovej *Omše h mol* sme sa pokúsili o celkom nové riešenie interpretačných problémov tohto diela: o rekonštrukciu jeho pôvodnej zvukovej podoby. Hoci všetkým účinkujúcim bolo jasné, že pritom môže ísť iba o približné hodnoty a že sme často odkázaní na pokusy a domienky, úspech – totiž faktická skúsenosť pri muzicúrovani – nám potvrdil principiálnu správnosť tohto zámeru. Všetci zúčastnení boli veľmi prekvapení, že v tomto komplikovanom diele takmer vôbec nevznikli problémy s rovnováhou. Technika nahrávania nemala nijakú inú prácu, ako všetko nahrať, nemala čo korigovať – zbor a orchester mali po jednom stereo mikrofóne a všetko bolo počuť. Prirodzené trúbky neprehlušili priečne flauty, orchester neprehlušil zbor a zbor neprehlušil orchester. Každý účinkujúci už v iných interpretáciách opakovane hral toto dielo v koncertných sieňach a konštatoval, že pritom nebolo možné dosiahnuť dobrú rovnováhu. Chlapčenské hľasy vo velmi malom obsadení, orchester zostavený výlučne z dobových nástrojov a všetko čo do počtu účinkujúcich v reláciách Bachovej doby samy od seba vyriesili všetky problémy zreteľnej počuteľnosti.

Vo svojom slávnom podaní na Lipskú radu z 23. augusta 1730 žiadal Bach ako minimálne obsadenie zboru po troch až štyroch spevákov v jednom hlase, v orchesteri žiadal k jedno-

duchému obsadeniu dychových nástrojov dvoje až troje 1. a 2. huslí, dve violy, dve violončelá a jedno violone. Keď tieto čísla porovnáme s obsadením podľa Quantza (1752): „k šiestim husliam vezmíme jednu violu, jedno violončelo, jeden contraviolon a jeden fagot“, „k ôsmim husliam patria dve violy, dve violončelá“ a tak ďalej; alebo napríklad s orchestrom hamburskej opery roku 1738: osem huslí, tri violy, dve violončelá, dva kontrabasy a dychy, potom si všimneme, že nami zvolené obsadenie s osmoru husliami, dvoma violami, dvoma violončelami, jedným kontrabasom a jednoduchým dychovým obsadením sa v Bachovej dobe v primeňaných priestorových podmienkach považovalo za veľmi slávnostné.

Bohaté obsadenia, ktoré by sme aj dnes považovali za veľké, nájdeme vo vtedajšej dobe iba na predvedeniach vo voľnej prírode. Skladatelia písali celkom odlišným štýlom pre veľké a malé obsadenia, pre kostol alebo pre komoru. „Štýl vo voľnej prírode“ pri predvedení Fuxovej honosnej opery *Costanza e Fortezza* roku 1723 v Prahe opísal Quantz takto: „... operu uviedli pod šírym nebom, kde spievalo sto osôb a hralo dvesto osôb... hoci zväčša pozostávala z častí, ktoré na papieri mohli vyzeráť strnulo a stroho, vo voľnej prírode a pri takom mnohopočetnom obsadení bol účinok oveľa väčší, než by to bol dokázal spev ozdobovaný malými figúrami a rýchlymi notami.“ Zohľadnenie technických daností, veľkosti interpretačného aparátu a akustických podmienok patrilo prosto k samozrejmej výbave skladateľov.

O Bachovom vlastnom muzicívaní sa traduje, že „keď chcel vyjadriť silné afekty, nerobil to ako mnohí iní prehnanou silou..., ale harmonickými a melodickými figúrami, to znamená, vnútornými umeleckými prostriedkami.“ Určite ešte chvíľu potrvá, kým aj Bachove veľké diela budú všeobecne akceptované ako viac-menej komorne koncipované kompozície – stopäťdesiatročná romantická bachovská tradícia s masovými zbormi a orchestrami je ešte príliš mocná. Nám dnes dôverne známy zborový zvuk stiera skladateľom starostlivo inštrumentované zvukové farby v hre colla parte orchestra so zborom. Podobne marí symfonický zvuk dnes bežne používanej brahmsovského orchestra rovnováhu medzi orchestrálnymi hlasmi, ako aj medzi jednotlivými druhmi nástrojov. Okrem toho musí pri striedení sólových árií a zborových častí rozhodovať rozumná dynamika a celkovo musí vzniknúť dojem jednej zvukovej roviny. Jemné vokálne a inštrumentálne sóla teda nemôžu zaniknúť medzi mohutnými zborovými blokmi – hudba musí pokračovať bez zlomov. V 18. storočí boli tieto relácie ešte známe, keď sa napríklad v Anglicku v obrovských obsadeniach Händelových festivalov viacnásobne obsadzovali aj sóla.

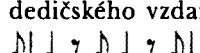
Dynamika medzi zbormi a sólami pokračuje aj vnútri samotných zborov; v takom diele, akým je *Omša h mol*, kde zboru natoľko dominujú, by v opačnom prípade boli ojedinelé sóla z hľadiska formy nepochopiteľné. Podľa pôsobivej dokumentácie W. Ehmannu sa Bachova zborová prax zakladá na starom delení na concertistov a ripienistov – tieto výrazy používa Bach ešte aj v spomínanom podaní na Lipskú radu.

Asi od roku 1600 bolo zvykom oživiť duchovnú vokálnu hudbu bohatou, sťaby organovou registráciou. Riešilo sa to jednak rozmiestnením viacerých zborov, jednak rôzne silne obsadenými zborovými skupinami, od sólového kvarteta po plný zbor. Tieto varianty obsadenia boli niekedy vyslovene predpísané, obvykle však spadali do kompetencie interpretov, podobne ako veľa ďalších detailov interpretačnej praxe barokovej hudby. Ako príklad uvediem autograf časti *Sanctus*. Na spodnom okraji partitúry (takt 88) nájdeme slovo *tutti*. Táto poznámka v každom prípade poukazuje na rôzne obsadenia v tejto skladbe, ktoré boli také samozrejme, že ich nebolo potrebné osobitne uviesť. Pre rôzne zborové a sólové obsadenia sa postupne vyvinuli určité spôsoby hudobného zápisu, takže väčšina zborových registrácií vyplývala z hudobnej faktúry a v partitúrovom obrazu je okamžite viditeľná. Tieto zborové registrácie možno porovnať so slobodou organistu pri volbe registrácie (tá takmer nikdy nie je predpísaná) primeranej jeho výkladu diela. Podobne to bolo s orchestrom. Aj tu sa využili všetky možnosti od uplatnenia rôzne veľkých chórnických obsadení po obsadenia čisto sólistické, aj tu sa často

nájdu konkrétné údaje v partitúrach, no mnohé riešenia sa prenechávajú úsudku umeleckého vedúceho. Označenia piano a forte často znamenajú obsadenie sólo a tutti.

Omša h mol je v zásade postavená na päťhlásnom zbere s dvoma sopránmi, altom, tenorom a basom. V nemnogých štvorhlásných zboroch Bach vyslovene požaduje spojenie oboch sopránových skupín (v *Kyrie II*, „*Gratias*“, „*Patrem*“, *Dona nobis pacem*) alebo len jednu z nich („*Crucifixus*“). Výnimkou sú šesthlásné *Sanctus* a dvojzborové *Osanna*, v ktorom sa má zbor ďalej rozdeliť. Na základe tohto päťhlasu požaduje Bach piatich sólistov: dva soprány, alt, tenor a bas. Ak by na jednej strane bolo rozdelenie oboch basových árií na dva basy priateľne vzhladom na ich rôzne rozsahy, na strane druhej nezodpovedá Bachovej vôle dnes obvyklé spojenie oboch sopránových partov a altového partu pre jednu sopranistku a jednu altistku. Bach jednoznačne predpísal, čo majú spievať soprán I, soprán II a alt. „*Christe eleison*“ majú zrejme napriek hlbokej polohe druhého hlasu spievať dva podobne timbrované soprány. Individualizácia zvuku oboch hlasov rôznymi typmi hlasov tak, ako sa to požaduje v „*Et in unum Dominum*“, tu nie je želateľná. Sólová ária „*Laudamus te*“ je kvôli polohe pridelená sopránu II.

Poznámky k jednotlivým časťam

Kyrie I, „*Christe*“ a *Kyrie II* boli skomponované pravdepodobne pre spomínanú oslavu dedičského vzdania holdu v Tomášskom kostole. Rytmus pulzujúci v celom *Kyrie I*  treba poňať asi ako veľmi intenzívne hudobno-rétorické prosebné gesto: „*Pane, zmiluj sa nad nami*“. (V tom istom zmysle ho používajú aj ďalší skladatelia 18. storočia.) Dueto „*Christe eleison*“ vyžaruje mier a svornosť – zdá sa, že úpenivo prosebná nálada prvého *Kyrie* sa uvolnila. Tento dojem vzniká predovšetkým vďaka jednoduchosti sadzby; oba soprány vedie Bach celkom proti svojim zvyklostiam zväčša homofónne, sľaby *jeden* zdvojený hlas, čo ešte viac podčiarkuje rovnorodosť hlasov. Aj inštrumentálna sadzba je veľmi jednoduchá, husle hrajú bohatu artikulované, priam do nekonečna sa rozvíjajúce figúry v jednohlase nad ostinatným basom, ktorý sa takmer vôbec nezúčastňuje na motivickom dianí. *Kyrie II* je štvorhlásná fúgová sadzba v „starom štýle“ nizozemskej polyfónie. Tento spôsob komponovania sa po zrade koncertujúceho štýlu okolo roku 1600, najmä v Taliansku, nazýval *prima pratica* a zakonzervoval sa predovšetkým ako oficiálny cirkevný štýl katolíckej cirkevnej hudby (palestrinovský štýl) hlboko do 18. storočia. Inštrumentálne hľasy vedené výlučne colla parte na jednej strane objektivizujú živú výpoved zboru, na strane druhej dodávajú prísnej forme kontúry a artikuláciu a tým ulahčujú zrozumiteľnosť komplikovanej sadzobnej štruktúry.

Slávnotrnu hudbu pre panovníka mala byť pôvodne azda *Gloria*. Bach túto časť vypracoval z dnes nezvestného inštrumentálneho koncertu, pričom najprv prepísal do partitúry kompletnú inštrumentálnu sadzbu a až dodatočne doplnil zbor. Práca sa vydarila tak organicky a presvedčivo, že vznikla nová skladba bez akýchkoľvek známk presýtenosti. Arnold Schering hovorí o tejto Bachovej metóde: „... Hravé ovládanie všetkých technických postupov mu umožňovalo s ľahkosťou vyriešiť zdanlivo takmer nemožné úlohy, ako napríklad dokomponovanie zborovej sadzby do hotovej inštrumentálnej sadzby.“ „*Et in terra pax*“ je, pravda, nová kompozícia, hladko, bezprostredne nadvážajúca na *Gloriu*. Vlniacie sa dvojice osminových nôt – hrané a spievané mierne inégale – majú znázoriť mier a upokojenie. Vo veľkolepej gradácii rôzne inštrumentálne skupiny preberajú raz jednotlivo, inokedy spoločne frázy zborovej sadzby takým velavrvným spôsobom, ako by jeden pre druhého vyvolávali posolstvo mieru, až napokon v lesku clarinových trúbok definitívne zvítazí mier. „*Laudamus te*“ treba chápať asi ako nebesky sa vznášajúci spev anjelov. Z hľadiska dobových predstáv veľmi vysoko vedené sólové husle jasajú nad priehľadnou sláčikovou sadzbou bez hlbokého fundamentu kontrabasu; všetko samé šťastie, radosť – bez akejkoľvek hlasitej prepiatosti. Takmer inštrumentálne koloratúry sopránu súperia s huslami – sútaž nebeského chválospevu. Pre „*Gratias*“ použil Bach vstupný zbor svojej cirkevnej kantáty č. 29. Z hľadiska hudby i jej

výpovede sa ideálne hodí do tohto nového rámca. Nemecký text kantátového zboru je staby prekladom latinského textu: „*gratias agimus tibi – propter magnam gloriam tuam*“ (Wir danken dir, Gott, wir danken dir – und verkündigen deine Wunder). Pomocou malých zmien melizmatiky zmenil Bach akcenty: „*und verkündigen deine Wunder*“ sformuje do „*propter magnam gloriam tuam*“.

Zborová sadzba sice zostala v zásade rovnaká, no mnohými drobnými zmenami sa novému textu natoliko prispôsobila, že časť pôsobí ako originálna kompozícia. Všetky parodie – úpravy starších diel – v *Omši h mol*, najmä v *Glorii* a v *Crede*, sú vyberané a realizované tak starostlivo, že vo väčšine prípadov nová verzia prekonáva svoju pôvodnú podobu. Vzniká dojem, že skladba až tu našla svoje definitívne správne miesto. Notový materiál k „*Domine Jesu*“ nám poskytuje zaujímavý pohľad na interpretačnú prax. Vo všetkých moderných partitúrach sú všetky šestnástinové noty sólovej flaute notované rovnomerne, mnohé z nich spojené po dvoch; Bachom vlastnoručne zapísaný flautový hlas sa však od tohto odlišuje iným rytmizovaním. Tento rytmus je zapísaný len v prvom takte a pripomína nám dôležitú skutočnosť, že aj u Bacha treba rovnaké notové hodnoty často interpretovať nerovnomerne. Nuž a práve zostupné spojenia dvoch nôt sa hrali veľmi často „lombardsky“ (tak sa nazýva tento opačný spôsob bodkovania), aj bez osobitného zápisu. Toto rytmizovanie sa neobjavuje len v sólovom hľase, ale je zapísané aj v originálnych hlasoch 2. huslí a violy, no iba tam, kde sa dotyčná figúra objavuje po prvý raz. Podľa mojich vedomostí niet partitúry, v ktorej by táto veľmi dôležitá a zaujímavá rytmizácia bola vytlačená, alebo aspoň opísaná. „Lombardský“ rytmus sa má hrať asi iba pri tomto zostupnom šestnástinovom motíve a nemá byť, kvázianalogicky, rozprestretý nad celou časťou, pretože dnes často požadovaná zásadná rovnakosť „analogických“ alebo podobných miest vôbec nezodpovedá barokovej praxi.

Priamo z tejto časti vychádza „*Qui tollis*“. Hoci je v hlasoch napísané Lente alebo Adagio, zostáva *tempo* približne rovnaké ako v predchádzajúcej časti, no *pohyb* sa spomaluje, lebo pohyb osminových nôt v base teraz prechádza do búšenia v štvrtových notách. *Harmonické ťažiská* sa ešte viac od seba vzdialia: v „*Domine Deus*“ sú na štvrtových notách – teraz v „*Qui tollis*“ sú celotaktové (talianske tempové označenie tu teda nevyjadruje absolútne spomalenie, ale len spomalenie vykomponované). Bach prevzal túto časť z cirkevnej kantáty č. 46. Aj tu nachádzame hlbokú zhodu medzi starým a novým obsahu textu: „Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei wie mein Schmerz, der mich troffen hat“ (*Jeremiášove žalospevy*, Kap. 1,12). Evanjelický teológ Friedrich Smend hovorí: „Text zo Žalospevov nemôžu luteránska teológia ani cirkev interpretovať lepšie, hlbšie než ako proroctvo o Spasiteľovi, ku ktorému sa modlí kresťanstvo: „Qui tollis“ – ,Ty, ktorý snímaš hriechy sveta, zmiluj sa nad nami...“ Nájdeme tu hlbšie zásahy do pôvodnej kompozície; inštrumentálnu predohru a stredný diel

skladateľ vynechal, pridal priebežné štvrtové noty violončela, celú skladbu transponoval o terciu nižšie. Nové hudobné stvárnenie je také dokonalé, až som presvedčený o tom, že Bach neprevzal už jestvujúcu kompozíciu z ekonomických dôvodov, ale preto, že si pre tento obsah nevedel predstaviť lepšiu hudobnú formu.

Obe nasledujúce árie – „Qui sedes“ a „Quoniam“ patria spolu, keďže druhá je textovou odpovedou na prvú. Rozdiel medzi ich inštrumentáciou a sadzobným princípom nemôže byť väčší: v „Qui sedes“ koncertuje vokálny alt s inštrumentálnym altom (hoboj d'amore) v tematickej a hudobnej zhode; sláčikové nástroje tvoria iba artikulované a plné obligátne continuo. Oproti tomu nositeľom hudobného diania v „Quoniam“ sú štyria rovnocenní, ale zato veľmi rozdielni partneri: basový hlas, prirodzený roh, oba fagoty hrajúce vždy spolu a basso continuo. Každá z týchto skupín má celkom iný, len jej prislúchajúci motivický základ. Roh má, najmä svojou výraznou hlavnou tému, vyjadriť majestát Krista. Artikulácia tejto árie je predpísaná obzvlášť dôkladne. (Podobne ako aj na ďalších miestach diela, je tu veľa vypísaných, rytmicky sa vnášajúcich inštrumentálnych vibrat.) Bezprostredne na tento hold Kristovi nadvázuje jasavý záverečný zbor „Cum Sancto Spiritu in gloria Dei patris, Amen“. Nástroje panovníckeho lesku, clarinové trúbky a tympany opäť žiaria nad celou štruktúrou časti – hudobná paralela k prvej časti *Glorie* je jednoznačná. Ako dva mohutné barokové piliere rámcujú tieto dva zbyty celú *Gloriu*.

Podobne ako *Gloria* má aj *Symbolum Nicenum (Credo)* zaokruhlenú architektúru, rozvrhnutú – tak ako takmer všetky Bachove väčšie diela – symetricky.

Credo – Patrem

Et in unum

Et incarnatus est
Crucifixus
Et resurrexit

Et in spiritum sanctum

Confiteor – Et expecto

Jednotlivé, vzájomne korešpondujúce časti sú z hľadiska formy i svojej závažnosti zladené. Blok „Et incarnatus“ – „Crucifixus“ – „Et resurrexit“ treba vnímať ako celok, takpovediac ako jadro *Creda*. Gregoriánska melódia „Credo“ zníe v päťhlasnom zbere spolu s oboje hušťami sedemhlásne nad andante-basom vyjadrujúcim pevnosť viery. „Patrem“ je úpravou zboru z cirkevnej kantáty č. 171 – „Gott wie dein Name, so ist auch dein Ruhm bis an der Welt Ende“. Smend dokumentuje, že aj z hľadiska teologického „nie je volba pôvodného vzoru náhodná, ale rozhodnutá veľmi rozvážne“.

Osobitnú pozornosť si vyžaduje dueto „Et in unum Dominum“, lebo v autografe partitúry sú jeho dve verzie. Pre našu interpretáciu sme sa rozhodli pre prvú verziu, v ktorej je text vykomponovaný až po „et incarnatus est“. Pôvodne potom nasledovalo „Crucifixus“. Neskôr Bach sem vsunul „Et incarnatus est“ a napísal (asi preto, aby sa vyhol opakovaniu textu) novú verziu oboch vokálnych hlasov „Et in unum Dominum“, pričom text natočko natiahol, že teraz skončil pri „descendit de coelis“. Strata celistvosti textu a hudby je dobre počutelná. Rozvrh textu v pôvodnej verzii komentujú sprevádzajúce sólové nástroje hudobne „rozprávajúcimi“ postupmi. Napríklad v takto 59/60 zostupujúce tercie sláčikových nástrojov pri „descendit de coelis“; alebo už v prvom diele pri „natus“ naznačená zostupná stupnica, ktorá

je tu, pri „et incarnatus est“ naplno rozinutá; alebo nečakaná tóninová zmena pri slovách „et homo factus est“, ktorá má symbolizovať premenu božkej podstaty na ľudskú. Pri novom otextovaní bolo potrebné čo-to zmeniť vo vedení hlasov, no inštrumentálna sadzba zostala nezmenená. Týmto textovým posunom sa slovám „nebeskej“ sféry dostáva „pozemskej“ hudby; výrečná symbolika sprevádzajúcich nástrojov stráca touto nedôslednosťou svoj pôvodný zmysel. Na základe viacerých indícii sa domnievam, že Bach túto zmenu zase odvolal. Opačovanie slov „Et incarnatus est“ v nasledujúcom zbere sa mi javí ako obzvlášť krásne a účelné – azda má znázorniť prijatie tohto článku viery celým ľudstvom. Rozhodujúcim motívom tohto zboru je hudobné gesto zostúpenia z nebies (takt 59/60 z predchádzajúceho dueta). Unisono huslí opakuje prietahmi ozdobenú formu zostupu počas celej skladby, kladúc tak aj ďalší text pod motto prvých troch slov. Nasledujúce „Crucifixus“, v rovnakom tempe ako „Et incarnatus“ (iba notové hodnoty sú zdvojené), je passacagliou. Možno nám dnes pripadá zvláštne, že Bach práve na tomto mieste siahol po tančnej forme, keď tanec vždy spájame s radosťou a veselosťou. Pôvodne však bol elementárny vyjadrovacím prostriedkom, ktorý mohol sprevádzať všetky nálady. (Pre záverečný zbor *Matúšových pašii* Bach zvolil dokonca formu menuetu!) Táto passacaglia, ktorá vznikla z kantátového zboru „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen ist der Christen Tränenbrot“, pôsobí ako žalospev nad zosnulým. Vďaka nečakanému harmonickému zvratu e-molovej skladby šest taktov pred koncom a záverečnej kadencie do G dur vyznieva táto smútočná hudba s nádejou a útechou. Zbor zmŕtvychvstania „Et resurrexit“ vznikol, podobne ako *Gloria*, z dnes nezvestného inštrumentálneho koncertu, ibaže tu boli potrebné ovela hlbšie zmeny; na mieste basového sóla „Et iterum venturus est“ bolo pôvodne pravdepodobne inštrumentálne sólo. Veľká prevaha inštrumentálnosti v tejto časti nám pripomína, že v Bachovej dobe sa hra na nástroji považovala za akési rozprávanie v tónoch, takže bola úplne rovnocenná spevu. Nástroje sa pridajú k jasotu spevákov, svojím spôsobom formujúc text. Basová ária „Et in spiritum sanctum Dominum“ je vo zvuku a forme blízka duetu „Et in unum Dominum“. Tentoraz sú oba hoboje d'amore – splňajúce predtým len úlohu farby v rámci tutti zvuku – ako sólové nástroje rovnocennými partnermi spevného hlasu. Vzťah medzi oboma skladbami, mimochodom, zdôraznil aj Bachov syn Philipp Emanuel, keď v prvej vyškrabal označenie *hautbois*, v druhej pripísal „tiež bez hoboje s dvoje huslami“. Podobne ako v úvodnom „Credo“, je aj v „Confiteor“ nositeľom păthlasnej čistej zborovej sadzby neochvejne v pevných štvrtových notách búsiaci andante-bas, kým sa pri slove „peccatorum“ nerozplynne v sláčikovom vibrate akcentovanom v celých taktoch. Toto miesto je tiež označené ako Adagio, čím sa vyjadruje zmena výrazu. Nasledujúci text „expecto resurrectionem mortuorum“ („očakávam vzkriesenie mŕtvych“) uzatvára túto časť, pričom hudobný akcent spočíva na „mortuorum“. Ten istý text sa ešte raz zopakuje na začiatku bezprostredne nasledujúcej časti označenej Vivace e Allegro: odrazu, akoby až teraz bol jasný plný význam textu – že totiž reč nie je o mŕtvych, ale o vzkriesení –, vypukne jasot so všetkými prostriedkami, ktoré sú k dispozícii. Tento záverečný zbor *Creda* je jedným z najveľkolepejších príkladov Bachových nových a definitívnych tvarov už jestvujúcich diel. Pôvodom tohto zboru je „Jauchzet ihr erfreuten Stimmen, steiget bis zum Himmel auf“ z kantáty č. 120. Bach z neho použil len hlavný diel, no aj v ňom veľa zmenil škrtní a doplnkami. Najzávažnejšie je asi doplnenie štvorhlasnej zborovej faktúry o piaty hlas, pričom fugatové vsuvky – teraz ich je na tom istom priestore päť namiesto štyroch – zvlášť výrazne dokumentujú Bachovo neuveriteľné technické majstrovstvo. V tejto časti sú tri hudobné motívy:

„Expecto“



vyjadrujúce očakávanie,

„Jauchzet“



primárne inštrumentálny motív, ktorý však preberá zbor, a

„Steiget“



ktorý hudobne znázorňuje očakávané vzkriesenie človeka.

Sanctus bolo skomponované dávno pred zostavením *Omše*. Je to jediná skladba, ku ktorej možno s istotou dokumentovať viaceré Bachove predvedenia. Skupiny  treba hrať, samozrejme, ako trioly, takže celý prvý diel zaznieva v plynulom triolovom rytme. Alternatívou by bolo len prehnane bodkovanie , čo však podľa vtedajšej praxe vylúčili oblüčky. Hudobná forma *Sanctus* sa opiera o dvojice Adagio – Fugato Allegro v chrámovej sonáte, pochádza teda z inštrumentálnej hudby.

Jediná dvojchórová časť *Omše* je *Osanna*. Je prepracovaním vstupného zboru oslavnej kantáty *Preise dein Glücke gesegnetes Sachsen* (BWV 215), z ktorého Bach použil len hlavný diel, ale bez predohry. V tomto zbere sa zriekol zmien, ktoré v dôsledku nového latinského textu neboli bezpodmienečne nutné. Celkom v súlade s veľmi „svetskou“ barokovou predstavou Boha mohla grandiózna hudba na poctu vladára poslúžiť aj holdu Kristovi.

V *Benedictus* niet údajov o sólovom nástroji. Pre túto polohu prichádzajú do úvahy len husle a priečna flauta, keďže skladba je pre hoboj Bachovej doby položená privysoko. Rozhodli sme sa (so Smendom) pre flautu, lebo skladba je vyslovene nehuslistická, no veľmi vhodná pre flautu traversière. Hlas nikdy neklesne pod najhlbší tón (*d'*) priečnej flauty, k čomu sotva dochádza v Bachových huslových sôlach.

Agnus Dei síce nebolo pôvodne komponované pre *Omšu*, ale jeho vzor „*Ach bleibe doch, mein liebstes Leben*“ z *Oratória na Nanebovstúpenie* (BWV 11) sa od tejto časti veľmi významne odkláňa. Takéto ďalekosiahle zmeny prekračujú rámec obyčajného pretextovania.

Pre *Dona nobis pacem* prevzal Bach doslova hudbu „*Gratias*“ z *Glorie*. Tento prenos bol často označovaný ako nešťastný a ľahkomyselný, a to nielen z hľadiska textu, ale aj preto, že táto časť – stredná časť *Glorie* – bola hodnotená ako neprimeraná záveru celého diela; nádherné závery jednotlivých častí (*Gloria* a *Credo*) vraj prekonávajú záver celej *Omše*. Myslím si, že Bach, suverénny hudobný architekt, bol práve vo veciach opäťovného použitia už hotových skladieb so všetkými pre a proti dôvernejšie oboznámený ako ktorýkoľvek jeho kritik a že práve túto časť zvolil do záveru diela po dôkladnom zvážení: nádherne naliehavá modlitba vďak v *Glorii* sa musela hlboko dotknúť každého poslucháča; prečo by nemali slová „Daj nám mier“ zaznieť tými istými tónmi ako slová hľbokej vďak? Spojiť prosbu o mier s vďakou za mier – jestvuje zmysluplnnejší záver pre posledné veľké Bachovo zborové dielo?

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Úvahy o dielach

MOZARTOVA DRAMATURGIA V ZRKADLE KOREŠPONDENCIE K IDOMENEovi

Málokedy sa prihodí, že skladateľ poskytne písomné komentáre o diele ešte v priebehu práce na ňom. Jednou zo vzácnych príležitostí na nahliadnutie do skladateľskej dielne je Mozartova korešpondencia s otcom v zime 1780/1781. V tom čase komponoval Mozart v Mníchove operu *Idomeneo*, jeho otec zatiaľ v Salzburgu udržiaval kontakt s libretistom. Po prvý raz v živote bol Mozart prenechaný celkom sám na seba, sám cestoval zo Salzburgu do Mníchova. Dovtedy bol vo veľkej mieri závislý od svojho otca. Na rozdiel od mnohých moderných psychológov nevidím na tejto väzbe nič negatívne. Mozartov otec sa venoval výchove nevychovateľného geniálneho syna s maximálnym jemnocitom a s veľkým vedomím zodpovednosti. Raz však, samozrejme, musela nastať chvíla, keď sa syn osamostatní; vedľa hudobne bol samostatný už dávno. Isteže, otec mu dával podnety; Mozart si otcové idey osvojil, ak sa zhodovali s jeho vlastným konceptom, a slobodne a sebavedome ich zavrhol, keď to tak nebolo. Závislý bol od otca vo veciach každodenného života a otec sa nie neoprávnene obával, že, postavený na vlastné nohy, bude mať ľažkosti s nárokmi všedného dňa.

Počas vzniku *Idomenea* teda nájdeme mladého Mozarta v Mníchove. Prebýval tam dlhé mesiace, komponujúc operu a takmer každý druhý deň píšuc otcovi list. Celý priebeh komponovania – ktorému sa nemohol venovať v Salzburgu, lebo vtedy sa opera komponovala takpovediac „na mieru“, takže speváci museli byť pri tom – je v korešpondencii s otcom dokumentovaný. Je to najzaujímavejšia a najkompletnejšia mne známa korešpondencia o hudobnom diele (naštastie sa zachovali aj otcové listy). Končí sa, samozrejme, dňom otcovho príchodu do Mníchova. Škoda, pretože posledné zmeny v diele potom už nie sú zdokumentované.

Idomeneo zostáva pre Mozarta po celý život jedným z jeho najmilovanejších a najosobnejších diel. V láskyplnom napätí medzi Idomeneom a Idamantem azda videl paralelu k svojej vlastnej situácii vo vzťahu k otcovi. Zjavne sa identifikoval s Idamantom už počas komponovania diela. Takzvané kvarteto smrti pocitoval až do konca svojho života ako čosi zvláštne, osobné. Vo veľmi hodnovernej správe o domácom predvedení tohto kvarteta sa oveľa neskôr, v Mozartových viedenských rokoch, hovorí, že Mozart sám vraj spieval Idamanta – pravdepodobne falzeton –, pričom sa ho zmocnilo také dojatie, že v spievaní nemohol pokračovať. Táto opera je s Mozartovým životným pribehom tak úzko spojená ako ani jedno z jeho ostatných diel.

V listoch z Mníchova Mozart veľmi často hovorí o svojich problémoch so spevákmami, ako aj o svojich predstavách o štýle a technike spievania. K najdôležitejším z nich patrí otázka hraníc medzi rozprávaním a spievaním, medzi jazykom a hľbou (od čias Cacciniho a Monteverdiho je toto rozhodujúcim problémom hudobnej drámy). Touto otázkou sa obširne zaberá v liste o práve spomínanom kvartete smrti „Andrò ramingo e solo...“.

„.... v kvartete som mal teraz problém s ním [s Raaffom, predstaviteľom *Idomenea*]. Čím častejšie si toto kvarteto predstavujem na scéne, tým sa mi zdá účinnejšie. Každému, kto ho doteraz počul len na klavíri, sa páčilo. Jedine Raaff hovorí, že nebude efektívne. Povedal to iba mne.“ (27. december 1780)

Príčinou Raaffových námiestok je fakt, že v tejto skladbe nieto kantabilnej melódie. Je to veľmi zaujímavá kritika, lebo sa dozvedáme, že už vtedy bolo legato veľmi dôležitým želaním spevákov. Skladateľ chce, aby sa text viac hovoril, spevák chce veľkú melodickú líniu, v ktorej môže ukázať svoj hlas.

„ – non c'è da spianar la voce – je to priúzke [Raaffova kritika o kvartete] – ako keby sa v kvartete nemalo oveľa viac rozprávať než spievať“ – [Túto Mozartovu výpoved' by sme mali ešte aj dnes klási na srdce každému spevákovi ako akési krédo; aj tu nachádzame blízku príbuznosť ku Cacciniho a Monteverdiho výrokom z raného obdobia opery.] – „týmto veciam vobec nerozumie. Povedal som len: najdrahší priateľ! Keby som vedel čo len o jednom tóne, ktorý v tomto kvartete treba zmeniť, hned by som to urobil. Ale – doteraz som ešte s ničím v tejto opere neboli taký spokojný ako s týmto kvartetom. Tak si ho aspoň raz vypočujte spolu – potom budete hovoriť určite ináč.“ (27. december 1780)

Mozart si tu teda vyslovene želá rozprávajúci spôsob spievania. Toto „rozprávajúce spievanie“ (cantar recitando v Cacciniho zmysle), alebo ešte viac „spievané rozprávanie“ (recitar cantando), bolo pre Mozarta a jeho súčasníkov priam klúčovým bodom tvorby recitatív. Keď roku 1778 počul v Mannheime „duodrámu“ (melodrámu), bol nadšený:

„zaisite viete, že tu sa nespieva, ale deklamuje – a hudba je ako obligatný recitatív (accompagnato)... Viete, aký je môj názor? S väčšinou recitatívov v opere by sa malo zaobchodiť takto – a len občas, keď slová možno hudbou dobre vyjadriť, recitatív spievať.“ (12. november 1778)

Tieto pasáže z listov sú veľmi poučné aj vzhľadom na vzťah medzi spevákom a skladateľom. Raaff sa dovoláva svojho práva dostať part upravený podľa svojho vkusu a želania. No Mozart hovorí jasne:

„... vo vašich 2 áriach som sa snažil dobre vás obslúžiť – urobím tak aj v tretej árii – a dúfam, že sa mi to podarí –, ale čo sa týka tercet a kvartet, musí mať skladateľ slobodnú vôľu – potom bol spokojný.“ (27. december 1780)

Z toho jasne vyplýva: v ansámblu ide o drámu, nie o krásny spev, tu si Mozart nedá do toho hovoriť. Predstavme si situáciu medzi oboma: Raaff bol svetoznámy šesťdesiatročný spevák s obrovskou autoritou, Mozart napoly dieta, celkom mladý človek, ktorého autorita spočívala jedine v jeho schopnostiach a nie vo veku. No vedel veľmi dobre, ako má byť sformovaná hudobná dráma, ktorú si predstavoval. S Raaffom mal Mozart, ako o tom svedčia listy, najviac starostí. V mladých rokoch bol jednou z hviezd talianskeho ornamentálneho spevu. Títo umelci rozmažnaní obecenstvom mali predimenzované sebavedomie, preto aj veľmi často tyranizovali skladateľov. Spevák mohol predpísat skladateľovi, ako chce mať skomponovanú áriu! Keby skladatelia nesplnili ich želania, pokarhali by ich, ba vlastne by v tej dobe nebolí bývali súči ako skladatelia. Vo vzťahu speváka a skladateľa bol hviezdou spevák, pre ktorého mal skladateľ pracovať.

Raaff chcel veľa zmien; odmietol aj záverečnú áriu Idomenea, pretože v posledných štyroch veršoch sa vyskytlo päť i, ktoré, ako je známe, neznejú dobre a ľahko sa spievajú.

„minule bol veľmi nazostený na slovo vo svojej poslednej árii – rinvigorir – a rin-giovenir – najmä vienmi a rinvigorir – päť i – pravda, na konci árie to je veľmi nepríjemné.“ (27. december 1780)

Otec má z tohto hľadiska menej obáv, pretože odpovedá:

„Čo sa týka Vieni a rinvigorir, je pravda, že je tam 5 i, ale je tiež pravda, že ich chceme s najväčšou ľahkosťou a rýchlosťou 20 razy bez námaha vysloviť... basta! Nepríjemné sem,

nepríjemné tam, čert by chcel večne meniť a opäť meniť. Sgr: Raaff je príliš chúlostivý.“
(29. december 1780)

Okrem toho si Raaff prial, aby záverečná ária celkom zodpovedala jeho predstavám o lyrickom speve. Kedže s Varescovým libretom neboli spokojní, navrhli Mozartovi, aby použil mierovú áriu z jednej z Metastasiových opier, s ktorou už zožal veľké úspechy. Nech teda Mozart tento text tam vkomponuje – čo bola väzna urážka pre libretistu Varesca. Mozart videl jedinú záchranu z tohto debaklu: treba napísat nový, lepší text. Po nevydarenom pokuse („zaslaná ária pre Raaffa sa mi páči, jemu vôbec nie... okrem toho nie je vôbec taká, akú sme si želali...“ – 29. november 1780) dostal od Varesca text, s ktorým bol spokojný aj Raaff. Mozart skomponoval nádhernú áriu „Torna la pace“, Raaff bol nadšený. Napokon – na konci skúškového obdobia – Mozart túto ľažko vybojanú áriu z dramaturgických dôvodov vyškrtol! Ked’ mal zavŕšené dielo v jeho dramatickom priebehu pred sebou, škrtol ešte niekoľko ďalších árií, accompagnatí a recitatívov. Len si predstavme: skladateľ venuje všetku námahu, čas a fantáziu na tieto skvelé árie, no predsa ich bezohľadne obetuje, keď spozná, že toto rozhodujúce zostručenie je potrebné pre celok diela. (Pre Mozarta je pri takomto rozhodovaní moment dramatickej správnosti dôležitejší ako hudobná kvantita.) Aj dramatický výraz (to, čo Monteverdi nazval pravdivosťou) je pre neho dôležitejší ako čisto hudobná krása.

Už poldruha mesiaca trvá toto sem a tam: syn píše, že to či ono treba zmeniť, otec musí potom zájsť za básnikom – ten žije ako dvorný kaplán v Salzburgu –, aby tieto zmeny presadil. V kvartete, ako vôbec vo väčšine otázok interpretácie, sú otec a syn rovnakej mienky:

„kvôli kvartetám atď. nechcем nič povedať, na to je potrebná deklamácia a akcia a nijaké veľké spevácke umenie či ono večné *spianar la voce*, sem patria dej a reč.“ (29. december 1780)

Z korešpondencie sa dozvedáme, aké jasné boli Mozartove predstavy, ako rozlišuje medzi tým, čo spevákovi prináleží, a tým, čoho sa skladateľ nesmie vzdať, kde môže povoliť spevákovým želaniam a kde – v záujme dramatického priebehu – musí neochvejne presadiť svoju skladateľskú autoritu.

V tejto korešpondencii nachádzame zaujímavosti nielen o vzťahu skladateľa k spevákom, ale aj o vzťahu skladateľa a libretistu. V staršej mozartovskej literatúre 19. aj 20. storočia sa často dočítame, že Mozart sice bol vynikajúci skladateľ, ale že bol natoliko v zajatí svojej hudobnej fantázie, že bez výberu zhľdobňoval aj zlé texty. Ako vraj možno ešte aj dnes predvieš také hlúpe skladby ako *Lucio Silla* alebo *Così fan tutte* – najhlúpejšie zo všetkých! Treba ich vraj pretextovať, ak sa táto hudba vôbec má „zachrániť“. Chudák Mozart vraj totiž textom vôbec nerozumel. Dnes pomaly vychádza najavo, že tieto úsudky boli prenáhlené a nesprávne, že sa tieto opery chápali zle, pretože v nich ide o hľbku a ostrosť diktie, ktoré ďaleko presahujú to, čo sa od opery v 19. storočí očakávalo. A tiež objavujeme, že skladatelia ako Mozart alebo Schubert, alebo aj Verdi (ktorému sa vyčítalo to isté) sa mimoriadne zaujímali o každé jedno slovo.

Možno teraz máme dôvod na krátke návrat k Monteverdimu. Každú operu, ktorú komponoval, vypracoval spoločne s libretistom. Pri niektorých operách býval libretista blízko skladateľa, takže obaja mohli neustále spolupracovať, korigovať, cibriť najmenšie detaily. Podobný systém práce spájal Mozarta s jeho libretistami, najmä s Da Pontem, ale aj so Stephaniem (*Únos zo serailu*) a Schikanederom (*Čarovná flauta*). Spolupráca so všetkými tromi ukazuje evidentný významný podiel skladateľa na tvorbe textu.

Raná talianska opera seria sa z hľadiska formy zásadne líšila od novej hudobnej drámy. Mladý Mozart písal v Miláne takéto diela a používal pritom hotové libretá, ktoré niekedy slúžili aj iným skladateľom. Prvoradou technickou požiadavkou opery seria bolo vyriešenie určitých vopred daných schematických problémov: duet milencov, ária pomsty, scéna na cin-

toríne... atď. Texty, ktoré museli vyhovovať len všeobecným pravidlám, sa mohli voľne vymieňať. (Spomínané Raaffovo želanie použiť Metastasiovu áriu ilustruje túto ideu na celkom nevhodnom príklade *Idomenea*.) Idey, ktoré mal na mysli Mozart pre novú hudobnú drámu, neboli vnútri schémy opery seria realizovateľné. Je príznačné a dôležité, že svoje prvé novátorské dielo – *Idomeneo* – Mozart už neoznačil ako operu seria, ale ako *dramma per musica*. Po prvý raz tu pocituje vlastnú zodpovednosť za celé dielo – za text rovnako ako za hudbu, a už nenapiše ani tón hudby na slová, ktoré celkom neakceptuje. Možno teda povedať, že každá jeho opera napísaná po *Idomeneovi* je aj z hľadiska textu celá od Mozarta. Pretože keď Mozart nesúhlasil s textom, trval na zmene a spolu s básnikom menil tak dlho, v prípade potreby dokonca aj sám, až vyšlo to, čo si on sám predstavoval. Možno to dobre sledovať aj z korešpondencie k *Idomeneovi*.

Ked teda dnes hovoríme, že hudba je dobrá a iba text je slabý, potom v skutočnosti hovoríme proti Mozartovi a mali by sme si takýto úsudok starostivo preveriť. Mozart akceptoval text, a to tak, ako sa nám javí v poslednej definitívnej verzii diela. Ak sa nám Mozartom zhudobnený operný text vidí pochabý, potom toto obvinenie zasiahne aj Mozarta. Veď zakaždým, keď sa mu dačo nepáčilo, mohol požiadať o zmeny – a vždy to aj urobil. Jeho dramatická žila sa nevztahuje vôbec iba na hudbu, ale na každú jeho operu ako celok. Keď Varesco za mnohé zmeny žiada mníchovského intendantu o osobitný honorár, píše Mozart:

„Povedzte Varescovi v mojom mene, že gróf Seeau mu nedá už ani o grajciar viac, než ako sa dohodli, lebo zmeny nerobil pre neho, ale pre mňa...“ (18. január 1781)

Rovnako, ako mohla vtedy vzniknúť dobrá hudobná dráma len v dôslednej spolupráci skladateľa s libretistom, môže aj dnes dôjsť k realizácii takého diela len v nezištejnej spolupráci dirigenta a režiséra. Žiaľ, v hodnoteniach sa takáto spoločná práca často rozdeľuje: režia bola významná, ale interpretácia hudby... či naopak. Dirigent je spoluzodpovedný za to, ak režia nie je založená na hudbe, on má totiž v skúškach zastúpiť koncept skladateľa. Muzikálny režisér rád zohľadní jeho radu. Ale keď sa dirigent dostaví len krátko pred premiérou a nájde už naskúšané predstavenie – čo je celkom bežné –, potom môže už len rezignovať. Môže si povedať: nech sa na javisku deje čokoľvek, my si zahráme k tomu našu hudbu. Tento veľmi rozšírený postoj je pre operu katastrofou. Nemali by sa realizovať také operné predstavenia, ktoré nie sú plodom úzkej spolupráce režiséra a dirigenta a s ktorými ako s celkom nesúhlasia obaja, a to vrátane partnerovho podielu! Symbióza režisér-dirigent sa veľmi podobá symbióze autorov – skladateľa a libretistu.

Uvediem ešte ďalší príklad k Mozartovej účasti na tvorbe textu:

„.... Nuž – v poslednej scéne 2. dejstva má Idomeneo medzi zbormi áriu, alebo skôr akýsi druh kavatíny – tu bude lepšie – urobiť len recitatív, pod ktorým môžu nástroje dobre pracovať – lebo v tejto scéne, ktorá (vďaka akcii a skupinám, o ktorých sme sa nedávno dohodli s Le Grandom) bude najkrajšia v celej opere, bude na javisku taký hluk a konfúzia, že ária by na tomto mieste neurobila dobrý dojem – okrem toho tu je hromobitie, ktoré sa hádam kvôli Raaffovej árii neskončí? – a efekt recitatívu medzi zbormi je neporovnatelné lepší.“ (15. november 1780)

Ide o záverečné accompagnato Idomenea v druhom dejstve „Eccoti in me barbaro Nume“ medzi zbormi „Qual nuovo terrore“ a „Corriamo fuggiamo“. Mozart označuje túto scénu ako „najkrajšiu v celej opere“; v skutočnosti je najhrozivejšia. Ale: vyjadruje presne to, čo chce povedať, preto je krásna. Krásne teda pre neho neznamená primárne príjemné. V tejto scéne, v zdánlivom Idomeneovom monológu, sa ten priznáva k tomu, že je sám vinný na všetkom nešťastí; on slúbil Neptúnovi obeť a teraz, keď ide o jeho syna Idamanta, nie je schopný prísažu dodržať. V skutočnosti je tento monológ veľkolepým dialógom medzi Idomeneom a Neptúnom. Hrozný boh mora v celej opere nepovie jediné slovo a predsa je počnúc ouvertúrou

stále prítomný v jazyku orchestra. V tomto accompagnato počujeme jeho hrozné „nie“ na váhavú Idomeneovu prosbu, aby sa zriekol nevinnej obete. Je to ohromný príklad pre hudobný jazyk bez slov. „Krásne“ v Mozartovom jazyku teda ešte znamená (ako aj u Monteverdiho) správne alebo pravdivé.

Rovnaké úsilie o „zahustenie“ nájdeme aj v korešpondencii k tretiemu dejstvu:

„vraj oveľa prekonáva 2 prvé dejstvá. – Ibaže poézia v ňom je pridlňá, preto aj hudba; čo som vždy tvrdil, preto vypadne Idamantova ária Nô, la morte io non pavento – tá je tu aj tak nešikovná –“ (18. január 1781)

Myslí, samozrejme, „nešikovná“ v dramaturgickom zmysle, lebo ďalší speváci by počas Idamantovej árie museli na javisku nezmyslene „postávať“. Mozart si jasne uvedomuje, že takéto škrty, nech sú akékoľvek dôležité, sú z hľadiska hudby stratou:

„nad čím však ľudia, ktorí ju počuli s hudbou, nariekajú – aj posledná Raaffova – nad ňou nariekajú ešte viac – avšak – z núdze treba urobiť cnot.“

„Raaffova posledná“ je akurát tá ária, ktorú Mozart tvoril s toľkou námahou a konfliktmi, aby uspokojil speváka – „Torna la pace“. Nasledovala po veľkom accompagnato Idomenea, ktoré sa končí slovami „Oh Creta fortunato, Oh me felice“. Vtedajší poslucháč po orchestrálnom (accompagnato) recitatíve nevyhnutne očakával áriu, nemnohé výnimky z tejto formovej samozrejmosti pôsobili ako senzácia. – Keď Mozart áriu škrtol, bol tento recitatív (rezignácia, bolestivé odstúpenia Idomenea) zároveň záverom opery! Absencia árie, v ktorej sa všetko rozplynie v šťastí a uvoľnenosti, je pocitovaná ešte intenzívnejšie v nadväznom jasavom zbole. Tento zbor totiž vlastne vyslovene nepatrí k deju, ale je začiatkom veľkého záverečného divertissement: zborového pochodu „Scenda Amor“/baletnej chaconny. Tento záverečný jasot teraz pôsobí ako nadstavený, bolestivo, ved' prudko prerušil zjavne nedokončený monológ Idomenea, vraviač: stačí, tvoj čas sa skončil. Predčasný jasot nás vylaká, Idomeneovi vzala vina akúkoľvek iniciatívu z rúk – nesmie už zaspievať svoju šťastnú a šťastie prinášajúcu záverečnú áriu.

Aj tu pocitujeme škrt, z hľadiska hudobného poľutovania hodný, ako veľké dramatické zahustenie, pričom účinok vychádza práve z hudby, zo šokujúcej zrážky accompagnata so záverečnou apoteózou. Aj z hľadiska tóniny je posledné Idomeneovo accompagnato vo finále izolované: po Elektrinom šialenstve, končiacom sa v d mol, nasleduje cudzí, rušivý a zároveň upokojujúci akord Es dur, ktorému dominujúce klarinety a rohy dodávajú tajuplný romantický zvuk. Idomeneovo accompagnato sa končí v B dur, v tómine vyškrtnutej árie. Bez nej záver recitatívu pôsobí ako nadýchnutie pred niečim, čo nenasleduje, ale čo je jasavým zborom v D dur brutálne odsunuté nabok.

Je zvláštne a nanajvýš dôsledné, že Mozart nakoniec vyňal jedinú áriu tejto opery, ktorá sa niesla v atmosfére celkom uvoľneného, šťastného afektu. Charakter celého diela určujú hrozba (Neptún), konflikt (Gréci/Krétania), napätie (otec/syn, dvaja sokovia Ilia a Elektra) a strach. Existuje len túžba po šťastí a mieri duše, no tie takmer nikdy nie sú hmatateľné, ale sú z každej strany ohrozené. Poznávame to aj v nemnohých šťastných chvíľach Idamanta alebo Iliu a Elektry. Pre Idomenea takéto chvíle neexistujú, lebo za ním vždy stojí hrozba prísahey. V celej operе niet jedinej pokojnej andante- alebo adagio-árie, o ktorej by bolo možné povedať, že je v nej všetko pokojné a krásne. Hudba Idomeneovej záverečnej árie mala asi byť oným veľkým bodom pokoja v opere. A práve tú musel Mozart nakoniec vytrhnúť, pretože toto dielo sa nemôže vyvinúť k zmierlivému záveru. Až do konca pôsobí zárodok tragicnosti. Pokračovanie by sa pravdepodobne opäť vyvinulo do podobnej tragédie. V tomto zápase o adekvátny záver opery môžeme naozaj nazrieť do Mozartovej dielne, môžeme tušiť, o čo mu išlo vo všetkých diskusiách s libretistom, v tahaniciach rôznych hudobných verzií.

Hľadanie adekvátej formy pre scénu veštby nám tiež umožňuje hlboko nazrieť do Mozartovo dramaturgického konceptu.

„Povedzte mi, nezdá sa Vám, že reč hlasu z podzemia je príliš dlhá? Dobre to uvážte.
– Predstavte si javisko, hlas musí byť strašidelný – musí byť prenikavý – musí byť ako naozaj – ako to môže dosiahnuť, keď je reč pridlhá a poslucháč sa čím dlhšie, tým viac presvedča o jej bezvýznamnosti?“

To je dramaturgicky obdivuhodne premyslené. Všetko strašné, vzrušujúce vždy stráca napäť, keď sa prezentuje v dlhej reči. Najprv, pri prvom akorde, zvýšime pozornosť, no čím dlhšie tento podzemný hlas rozpráva, tým viac sa stráca účinok. Je priam neuveriteľné, že taký mladý skladateľ vie presne odhadnúť účinok, ktorý predsa len predpokladá životnú skúsenosť.

Pokračuje:

„Keby v Hamletovi reč ducha nebola taká dlhá, bol by jej účinok ešte väčší – aj túto reč možno celkom ľahko skrátiť, viac tým získa ako stratí.“ (29. november 1780)

Ako vidíme, Mozart svojho Shakespearea nielen pozná, ale dokonca ho aj kompetentne kritizuje. Keď mu Varescove návrhy na škrty nastačili, píše:

„Veštba je tiež ešte pridlhá – skrátil som ju – Varesco sa o tom všetkom nemusí dozvedieť, lebo vytlačené bude všetko tak, ako to napísal.“ (18. január 1781)

Do tej chvíle už presadil dva škrty vo veštbe a ešte stále mu bola príliš dlhá. Ďalšie krátenia si skladateľ urobil sám, bez libretistu. Libreto sa malo kvôli Varescovovi vytlačiť celé, bez škrtoў. Nakoniec k tomu nedošlo, lebo intendant trval na tom, aby v definitívnom librete kvôli príliš veľkým rozdielom vytlačili len skutočne hráný variant. Vtedy bolo zvykom, že obecenstvo si mohlo zaobstaráť libreto opernej novinky pred predvedením, aby malo príležitosť zoznať sa skôr aspoň s obsahom. Poslucháči potom nemuseli venovať celú pozornosť iba sledovaniu priebehu deja.

Zo spomínaného hlasu z podzemia nakoniec existujú štyri verzie, z ktorých je každá kratšia ako tá predchádzajúca. Mozart chcel tejto reči dodať strašidelný, ireálny charakter. Preto do jej sprievodu napísal dva rohy a tri trombóny, ktoré spolu so spevákom mali stáť za javiskom. Tieto tri trombóny mali hrať v celej opere len tých niekoľko akordov. Intendant mníchovského divadla zamietol Mozartovi trombóny ako príliš drahé. Skladateľ musel po tvrdej roztržke povoliť:

„Mal som – popri mnohých ďalších sporoch, silnú roztržku s grófom Seeau kvôli trombónom – nazývam to silnou roztržkou, pretože som musel byť voči nemu surový – ináč by som sa nepresadil.“ (11. január 1781)

Mozart sa, žiaľ, nepresadil, lebo na premiére sprevádzali „La Voce“ len drevené dychové nástroje. Bola to veľká ujma – aj bez ohľadu na zvuk –, lebo drevené dychové nástroje museli hrať z orchestra a nemohli byť za javiskom. To je bod, pri ktorom sa domnievam, že verzia premiéry (s drevenými dychovými nástrojmi) nie je správna. Vieme aj z listov, že pre Mozarta bola núdzovým riešením.

Po niekoľkých mníchovských predvedeniach Mozart svojho *Idomenea* nikdy viac scénicky nepredviedol. Chcel to urobiť viackrát, ale nikdy to nevyšlo. Vo Viedni prekazil predvedenie roku 1781 Gluck, lebo v tom roku predviedli jeho *Ifigéniu* v nemčine a *Alcestu* v taliančine, takže všetci dobrí speváci boli obsadení. Okrem toho bol „vynikajúci básnik“ Alxinger, ktorý mal *Idomenea* preložiť do nemčiny, naplno využitý pre Glucka; Mozart chcel svoju operu predviesť nielen v nemčine, ale v celkom novej verzii s basistom ako Idomeneom (Fischer) a tenoristom ako Idamantem (Adamberger). Konečne mohol roku 1786 presadiť koncertné pred-

Úvahy o dielach

vedenie v Palais Auersperg, v ňom si však rôzne spoločenské nevyhnutnosti vynútili zmeny. Idamanta pri tejto príležitosti spieval tenorista, ďalej bolo potrebné vsunúť veľké huslové sólo pre grófa Hatzfelda, dôležitého huslistu vo viedenskom koncertnom a spoločenskom živote, ktorého manželka spievala Elektru. Skladby dokomponované pre toto predvedenie sú krásnou hľadou; takzvaná viedenská verzia je skutočná koncertná verzia, aj keď mnoho operných divadiel ju používa pre scénické predvedenie.

Videli sme, že táto vzácná korešpondencia nám prenikavo vysvetľuje mnohé Mozartove rozhodnutia. Pohľad na jeho hudobnodramatický spôsob myslenia a práce je, samozrejme, mimoriadne dôležitý pre dnešnú interpretáciu. Aj rôzne verzie jeho neskorších opier budeme posudzovať ináč, keď budeme mať kľúč k Mozartovým zásahom. Zároveň sa však budeme strániť rýchlych súdov, lebo sme videli, ako sebkriticky a svedomito Mozart pracoval.

MOZARTOVU REKVIEM, JEHO JEDINÉ DIELO S AUTOBIOGRAFICKÝM ZRETEĽOM

Myšlienky a dojmy

Nerád by som robil analytické alebo muzikologické štúdie k tomuto dielu, ale chcel by som reprodukovať dojmy, ktoré sa ma ako hudobníka pri práci s Mozartovým *Rekviem* priamo dotkli. Predovšetkým som – napriek fragmentárnosti toho, čo sa zachovalo, a napriek často tvrdo kritizovanému doplneniu diela Mozartovým žiakom Süssmayrom – pociťoval súvislosť, celok veľkého diela, jeho architektúru oveľa presvedčivejšie než kedykoľvek predtým. V nijakom prípade nemôžem z hľadiska hudobného považovať doplnené časti za cudzie prvky – svoju podstatou sú mozartovské. Podľa mňa je celkom scestné a neuveriteľné, že by podradný skladateľ, ktorého kompozície nikdy nepresiahnu banálny priemer, mohol sám dokončiť *Lacrimosu* a skomponovať toto *Sanctus*, *Benedictus* a *Agnus Dei*. Ani z ostatných častí vyžarujúca inšpirácia, ktorá mohla Süssmayra takpovediac okrádliť, ma nepresvedčí o takomto pôvode tejto hudby. Pre mňa sú tieto časti tiež od Mozarta, či už preto, že Süssmayr mal k dispozícii príslušné skice, alebo preto, že mu Mozart tieto skladby v priebehu spolupráce nástojivo predohrával. Moje presvedčenie podporuje aj výrazný kvalitatívny nepomer medzi kompozíciou a süssmayrovskou inštrumentáciou.

Z Mozartových listov vieme, že téma smrti, s ktorou sa v myсли zaoberal z pozície svojej viery, mu bola dôverne známa a samozrejmá. Roku 1787, teda len 31-ročný, napísal chorému otcovi: „Kedže smrť je vlastne ten pravý konečný cieľ nášho života, zoznámil som sa s týmto pravým, najlepším priateľom človeka pred niekoľkými rokmi, takže jej obraz už nie je pre mňa strašidelný, ba je veľmi upokojujúci a utešujúci! A dakujem svojmu Bohu, že mi doprial šťastie nájsť si príležitosť spoznať ju ako kľúč k nášmu skutočnému šťastiu. – Nikdy si nelíšam bez myšlienky na to, že možno, nech som akýkoľvek mladý, v nasledujúci deň už nebudem...“

Už kvarteto smrti z *Idomenea*, ktoré Mozart napísal desať rokov pred *Rekviem*, na mňa pôsobí ako prvé, veľmi osobné vyrovnávanie sa s vlastnou smrťou. Mozart, ktorý sa identifikoval s Idamantom, mal k tejto opere, osobitne však k tomuto kvartetu, po celý život nezvyčajne intenzívny emocionálny vzťah. Traduje sa, že pri príležitosti jeho privátneho viedenského uvedenia, keď sa Mozart sám ujal partu Idamanta, ho toto kvarteto tak dojalo k slzám, že nemohol pokračovať. O niečom podobnom vypovedá správa o akejsi skúške na *Rekviem*, na ktorej sa krátko pred skladateľovou smrťou prehrávali hotové časti diela, pričom sa Mozart pri *Lacrimose* rozplakal a už nemohol pokračovať.

Celé dielo na mňa pôsobí ako hlboko osobný spor; je to strašné a otriasné v prípade skladateľa, ktorý za normálnych okolností až nápadne oddeloval svoj osobný život a zážitky od umenia. Inštrumentálna predohra je nárekom nad smrťou (basetové rohy a fagoty), ku ktorému hlboké a vysoké sláčikové nástroje striedavo hrajú akoby vzlykajúce figúry, v Mozartovej hudbe znázorňujúce pláč. Tento pokojný žiaľ v siedmom takte pretnú forte údery trombónov, trúbok a tympanov: smrť nie je len láskavým priateľom, ale aj krokom k obávanému súdu. Po prý raz tu pociťujem, možno tak ako sám Mozart, že z oficiálneho liturgického

textu sa stáva nanajvýš osobný, mučivý spor: smrť raz zasiahne každého – ale ako to bude so mnou? Alebo po „*luceat eis*“ (svetlo večné nech im svieti) v takto 17 až 20 vyústi všeobecná prosba do radostného motívu útechy, akoby vraviac: všetko bude dobré, vedľa existuje zmluvanie. *Kyrie*, prosba o božské zmluvanie, sa zo všeobecnej súfy vystupňuje do čoraz osobnejších, priam požadovačných homofónnych zvolaní: Pane, *musím* ma omilostit! Osobitne výrazná je konfrontácia všeobecného s osobným v sekvencii: *Dies irae* bezohľadne kreslí hrôzy súdneho dňa, prísnosť sudskej súdy („*cuncta stricte discussurus!*“), *Tuba mirum* prebudenie mŕtvyx na súd: keď nič nebude nepotrestané („*nil inultum remanebit*“), po ktorom nasleduje dojímavou osobnou a úzkostlivou otázku: „Čo ja úbohy potom poviem?“ ... Alebo príkra konfrontácia mohutného kráľa v *Rex tremendae* s mojím Ja, so mnou: „Zachráň ma, zdroj milosti“, ktorá v *Recordare* – podľa svedectva Constanzy pre Mozarta zvlášť dôležitej časti – vyústi do naliehavej a hlboko dôverujúcej modlitby: „Ty si ma vykúpil svojím utrpením, nepripust, aby toto úsilie bolo márne.“ Chápem Mozartov zvláštny, azda nábožne-hudobný vzťah k tejto časti, pretože výrazne zdôrazňuje osobnú črtu vzťahu k Bohu a veľmi vrúcne znázorňuje možnosť láskevej dobrovlastnosti predtým nemilosrdne prísne zobrazeného sudskej súdy: najmä na dvoch miestach „ten, ktorý si omilostil Máriu Magdalénu, aj mne dodaj nádej“ (takty 83 – 93) – „postav ma k svojej pravici medzi baránkov“ (takt 116 až do konca). V časti *Confutatis*, ktorej obsahom je konfrontácia všetkých s individuom (*všetci – ja*), je v poslednej vete „*bud'* pri mne pri mojom konci!“ vrúcne osobný vzťah k Bohu zdôraznený harmóniou, ako aj hudobným výkladom textu vyjadrujúcim neochvejnú dôveru. Počujem tu Mozarta samého, rozprávajúceho sa so sebou samým, so všetkou dojímavou naliehavosťou, staby choré dieťa s dôverou hľadiace na matku – a strach sa vytráca.

O AUTENTICKOSTI A VERNOSTI DIELU*

V uplynulých dvadsiatich rokoch sa v hudobnom živote etabloval smer, ktorý bol sčasti vlastnými tvrdeniami, sčasti hodnoteniami umelleckej publicistiky zo všetkých strán zabalený do pojmu *autentickej*.

Ako k tomu došlo a aký zaujímavý je tento smer dnes? V minulých storočiach európskeho hudobného života, ba kultúrneho života vôbec, bola autentickej taká samozrejmá, že nehrala nijakú úlohu, nik o nej nehovoril, nikomu nechýbala – vôbec nebola problémom. Umenie jednoducho bolo veľmi dôležitou súčasťou života, aj zrkadlom danej duchovnej situácie, bolo v pravom zmysle autentickej. *Authentia* znamená opravdivosť, a to z dvoch hľadišť: po prvej z hľadiska pravdy a vierohodnosti obsahu výpovede, a po druhé z hľadiska pôvodu. V tomto druhom význame, dnes azda bežnom, nemá *authentia* nič do činenia s pravdou; autentickej výpovedi môže pravdu znetvoriť, na druhej strane môže podstrčená výpoved označovať pravdu. Autentickej výklad napríklad určitej písomnosti je výlučne ten, ktorý podáva sám autor.

Kedže v dávnejších dobách hudbu predovšetkým interpretoval sám skladateľ – myslím napríklad na hudbu Monteverdiho, Bacha, Mozarta, Beethovena –, bol znejúci výklad, ktorým je každé predvedenie hudobnej skladby zafixovanej v notách, samozrejme autentickej. Otázka autentickej nebola zaujímavá ani v tom prípade, keď dielo interpretovali iní súdobí hudobníci. Hudba bola ponímaná ako jazyk, ktorému každý rozumel a reagoval naň. Nikto sa nepýtal, či predvedenie bolo v intenciách skladateľa; muselo splniť svoj zmysel, odmietali alebo akceptovali ho – jeho autentickej bola irelevantná. Niektorí skladatelia sa, samozrejme, starali o to, aby svoje zámery zafixovali čo najzreteľnejšie, pretože pre nich bolo dôležité, aby ich obecenstvo pochopilo. (Bach bol veľmi presný v zázname ozdob, Mozart a Beethoven vo veci tempa, no ich pokyny nemali záväzný charakter.)

Kedže aj interpretovi záležalo na určitom druhu účinnosti viac ako iba na realizácii skladateľových pokynov, nik sa nerozpakoval vykonať na diele závažné zmeny – keď to zodpovedalo účelu prevedenia. Do veľkých diel, napríklad do oratórií alebo opier, sa vsúvali árie iných skladatelov. Menila sa inštrumentácia. (Zvlášť často v Mozartových symfóniách, kde sa hoboje nahradzali klarinetmi alebo v Händelových a Bachových oratóriách, ktoré sa úplne preinštrumentovali. Sem patria aj tzv. retuše Richarda Wagnera a ďalších v Beethovenových symfóniách.) To všetko je pochopiteľné z postavenia hudby v tých časoch a pre mňa je ovela viac príznakom aktuálneho a živého kultúrneho života, než odsúdenia hodným postojom voči autorom. Diela prosté žili od predvedenia k predvedeniu.

Vynára sa teda otázka, či vôbec existuje niečo ako záväzok interpreta voči autorovi. Od povede na ňu môžu byť veľmi rozmanité: obdiv voči majstrovským dielam minulosti sa dá vyjadriť aj tak, že ich reprodukujeme vo veľmi osobnom poňatí. Tákyto postoj je v divadlách samozrejmy už po stáročia. Nikomu nenapadlo v 18. storočí predvieť Shakespeareove diela v intenciách autora. Goetheho vyhlásenie v jeho diele *Wilhelm Meister* na túto tému dokumen-

* In: Nikolaus Harnoncourt: *Was ist Wahrheit? Zwei Reden*. Residenz Verlag, Salzburg und Wien, 1995.

tuje, že vtedajšie obecenstvo by vnímallo a prijímalo idey vernosti dielu ako veľmi extravagancné a exotické. Dnes sa stretávame s bohatou paletou možností od modernistickej aktualizácie až po zdanlivú autentickosť. Podobné to bolo v hudbe. Diela minulosti sa uvádzali veľmi zriedkavo, ak predsa (ako Bach/Palestrina; Mozart/Händel; Mendelssohn/Bach; Brahms/Schubert atď.), potom sa adaptovalo podľa vlastných predstáv, aby dielo bolo pre súčasnosť prijateľné. V našom [dvadsiatom] storočí sa pod heslami „vernosi dielu“ a „autentickosť“ etabloval obzvlášť subtilny spôsob lživosti: najprv sa odstránili – dnes naozaj už zastarané – retuše a zmeny, potom sa diela „vysúšali“ – azda v reakcii na nafúknuté, takmer horúčkovité, predstierané emócie doby pred prelomom 19. a 20. storočia – na ich číru v notách zapísanú substanciu. To všetko v domnenke, že riadky samé sú všetko, medzi riadkami sa nenachádza nič, iba svojočiné dodatky samolúbnych interpretov. Čím viac sa reforma stávala morálnej záležitosťou, tým viac bola „lživou“. Čím viac sa zdôrazňovala „autentickosť“ interpretovaných diel, a to pravdepodobne v najlepšej viere, tým viac dochádzalo k vzdálovaniu sa od *podstaty*, od zmyslu hudby. V domnenke prezentácie očisteného umeleckého diela sa v skutočnosti ponúkala vysušená mŕtvia. Možno sa interpreti a poslucháči vzájomne podvádzali a dodnes podvádzajú: obaja presvedčajú o tom, že očistením od nafúkanosti a emócií dospejú k skutočnej substancii; obaja vôbec nič necítia, no kedže asi obaja konajú v dobrej viere, domnievajú sa, že tí druhí to určite správne chápnu, keď to tak presvedčivo tvrdia. Napokon všeobecným tvrdeniam všetci uveria a naplnia si tým svoju vnútornú prázdnosť. Vyššie vyšlovený otázku o záväzku voči skladateľovi *takto* nemožno zodpovedať. Vernosť písmanám nie je vernosťou dielu – otázka zmyslu musí byť nadradená plneniu predpisov. (Vidím to tak aj v iných oblastiach života: zákon nedodržiavame preto, že existuje, ale preto, lebo poznáme jeho zmysel – v krajinom prípade preto, lebo dôverujeme zákonodarcovi a veríme mu, aj keď nám zmysel nie je celkom jasný.)

Podľa mňa je teda naozaj viac možností nášho postoja k skladateľovi: môžeme odmietnuť akýkoľvek záväzok, keď je skladateľ už tak dávno mŕtvy, že už niet ekonomických nárokov. Dielo je tu, môžeme ho ignorovať, môžeme sa s ním zaoberať; niet inštancie, ktorá by bola oprávnená hodnotiť nás postoj k dielam minulosti. (Mali by si to uvedomiť kritici umenia; nie sú obhajcami zosnulých umelcov. Hodnotia iba to, čo sa deje tu a dnes; nárok a výsledok.) No môžeme mať aj takú veľkú úctu voči dielam niektorých umelcov, že *pociťujeme povinnosť* im čo možno najlepšie porozumieť. Sú pre nás dôležité v tej podobe, v akej sa nám prezentujú; sme o nich presvedčení, takže ich chceme a môžeme stvárníť v zmysle našej domienky o skladateľovom zámere. Potom budú technické detaily – ktoré sú centrálnou požiadavkou „hnutia vernosti dielu“ – opäť len technickými detailmi. Tie sú samy osebe bezcenné, hodnotu nadobúdajú len zo súvislostí, podľa toho, do akej miery podporujú takýto prístup k dielu.

Ja osobne pocitujem záväzok voči skladateľovi, preto sa pokúšam každým mne prístupným spôsobom sa k jeho dielu priblížiť, pochopiť ho. Keď som potom pripravený dielo uviesť, akceptujem všetky prostriedky, ktoré tento prístup k dielu sprostredkujú poslucháčovi. Asi je normálne, že by to mali byť tie prostriedky, ktoré sú dielu *autenticky* vlastné – v opačnom prípade by som ho asi nebol pochopil správne. Niet teda autentickej interpretácie Bachovho alebo Mozartovho diela, autentický môže byť pre interpreta len jeho vlastný názor na dielo – aspoň v to dúfajme.

Tento komplex autentickosti interpretácií (je to absurdný pojem, ak nie autorizujúcej inštancie, napríklad zasväteného skladateľovho obhajcu) ma privádzajú mnohým otázkam týkajúcim sa súčasnosti. Vari naozaj majú naše interpretácie tolko do činenia s tým, čo je porovnateľné s estetikou reštaurovania výtvarných diel, ako sa to často hovorieva? Otázka je podmanivá, no len sťasti ju možno zodpovedať kladne. Na umelecké diela hľadí každá doba s inými očami; zakaždým sa za typické považujú celkom iné aspekty. A podľa toho aj reštaurujeme. Ved' či chceme alebo nie, presnejšie, vždy s úprimnou vôľou vrátiť reštaurovanému

dielu pôvodnú podobu, transponujeme dielo minulosti do estetiky súčasnosti; aspekty, ktoré sú podľa nás pre umelca alebo pre dobu podstatné, nevedome forsírujeme. Podstatný rozdiel však spočíva v tom, že výtvarné dielo je jednoznačne spoznateľné a v princípe zostáva takým, akým je – interpretácia prebieha v hlave pozorovateľa. Rovnako ako vo výtvarnom umení však musíme zrelativizovať náš pohľad na majstrovské hudobné diela. Sú veľké a majstrovské, lebo ľuďom všetkých čias majú čo povedať – no každá generácia v nich vidí čosi celkom iné. Ako Mozarta chápali a hodnotili jeho súčasníci a čo očakávame dnes od predvedenia jeho diel? Jedno je dokonca protikladom toho druhého. Predvedenie hudobného diela je oveľa dalekosiahlejšou interpretáciou než akou je reštaurovanie obrazu: spoznávame ho až interpretáciou.

Záverom sa chcem upriamiť ešte na otázku, ktorá mi obzvlášť leží na srdci a ktorú otvorila až diskusia o autentickej: všetky problémy – ako sa má hudba predvádzať, či sme autorovi zaviazaní, aká dôležitá je vernosť dielu, čím sa muzicírovanie podobá reštaurovaniu – sú do kladom toho, ako sa hudba dnes odcudzila životu. Hovoríme o tom, teoretizujeme o problémoch, podporujeme hudobný život. Z toho všetkého môžeme vyrozumieť, ako veľmi je umenie ohrozené. Keby hudba mala v živote svoje prirodzené miesto, nehovorili by sme o týchto otázkach, pretože tie by boli vyriešené. Domnievam sa, že na dôležitom rázcestí sme si zvolili nesprávnu cestu: technológiu, materializmus, logickú dôslednosť. Ako rakovina sa rozpustreli v našom mozgu a udusili ostatné aspekty. V starom výchovnom systéme patrila hudba k najdôležitejším odborom. Kedže sa hudobnými vedomostami nedajú konštruovať autá alebo vypíňať formuláre, vytvorila sa domnenka, že hudba je len „krásnym umením“ a preto ju možno z výchovy odstrániť. V dôsledku nešťastného sústredenia sa na veci praktické a zbožňovania takzvanej práce sa západný človek odnaučil od hravosti; ba horšie, opovrhuje ňou. Musíme znova premyslieť naše výchovné systémy, skôr než bude neskoro. Počítáč nevie muzicírovať, nedokáže ani milovať.

Kantáta *Spasený ľud, teš sa dnes* BWV 30

1. Zbor

Spasený ľud, teš sa dnes,
teš sa, pod stanmi Sionu!
Budúcnosť je radostná,
pravý, pevný základ má –
v blaženosťi budeš tonúť!

2. Recitativ (bas)

Chvíľa je pokojná,
ved tarchu zákona
sme zložili.
Nuž mier nech všade panuje!
V čo otcovia len pomaly
verili, snili, dúfali –
je tu! Tešme sa neskonale
a k chvále nášho Hospodina
chorál nech znie!
Nuž, sionský náš zbor
hlás dvíhaj nad obzor!

3. Ária (bas)

Sláva ti, Pán! Chválime Tvoje meno!
Prísahu plníš, ktorá nám je daná.
Narodil sa služobník Tvoj verný,
On, On Tebou vyvolený,
by pripravil cestu svojho Pána.

4. Recitativ (alt)

Prichádza herold a hlása Králov príchod:
Zvolávam všetkých vás –
hneď bežte ta,
keď zaznie Pánov hlas!
On udá cestu, ukáže svoj jas
a rodné lúky pohostinné
v deň milosti zas uvidíme!

5. Ária (alt)

Len podte, dietky Adamove,
hriešne vo skutkoch, v každom slove –
Pán všetkých z viny vyprostí.
Tý božie stádo poblúdené,
vyjdi zo sna na svetlo denné –
nadchádzza chvíľa milosti!

Chorál

Jediný hlas z výšin klesá
na holú púšť cez oblak búrkový –
volá: ľudia, obráťte sa,
pripravte cestu Pánovi,
nech po nej prejde On

Kantáta *Prívetivé Wiederau* BWV 30a

Zbor

Prívetivé Wiederau,
príjemné máš lúky, hory!
Čaká ta len prospevanie,
základy sú preň už dané –
nový raj máš vytvoril!

Recitativ (bas)

Osud: Vráťme sa odznova
do svojho domova –
žime tu ďalej.
Nik z týchto miest nás nikdy neodvolá!
Tý zostaneš vždy krásne, Wiederau,
si požehnané, máš plodov dosť i tráv –
lenže...
Všetci: Tvoje meno nech sa zaraz zmení!
„Mier Hennickov“ sa teraz musíš volať!
Osud: Musíš ciť pána, keď si v porobe –
a s potešením!

Ária (bas)

Osud: Vitaj tu v šťastí! Vitaj tu v blahu!
Žehnáme príchod tvoj i celý dom!
Nech tešia ta tie lúky pokosené,
pred tebou si srdcia rozprestrie,
ako sa klonia pred Bohom.

Recitativ (alt)

Šťastie: Kedže sa ti, slávený Hennicke
zaviazal celý tento kraj –
prisahám, naozaj
ti slúžiť s vernosťou!
Nie, neustúpim, neváham,
i dušu s tebou spojím priam
a chcem ta nasledovať všade,
tak ako tvoje kdekoľvek ma nájde!

Ária (alt)

Šťastie: Aby sa ti aj duša potešila,
rásťla v nej hrdosť, radosť, sila,
nech léno tvoje platí dedične!
My majetok svoj nešetríme,
nuž Milosť tvoja nech ho príjme –
ako aj dary rozličné!

po svete ďalekom...

Tak padne vrchov pyšná krása
a údolia zas povýšia sa!

DRUHÝ DIEĽ

6. Recitatív (bas)

Ty ujímaš sa Pane všetkých nás,
spevňuješ zväzok, čo si spojil raz
s otcami. Sľub uvádzas dnes v život,
keď nad nami chceš vládnúť milostivo.
Budeme teraz v prísnej kázni
žiť podľa tvojich príkazov
vo svätosti a bohabojnej bázni.

7. Ária (bas)

Tým som si istý,
že v nenávisti
mám to, čo sa Ti protiví.
Nechcem Ťa zarmucovať,
vždy iba v láske chovať,
Ty, Bože milostivý!

8. Recitatív (soprán)

A hoci poklesok je priam
vrodený ľudským povahám,
predsa Tebe dnes hovorím,
že kým sa ráno zazorí,
kým deň za dňom zas bude utekať,
ja v predsavzatí pevne budem stáť,
žiť v Božom duchu
a neustále k Tvojej večnej pocte.
To srdce moje dnes ti vyrozpráva,
že vždy chcem plniť daný sľub –
a zaslúženú pocutu Tebe vzdávať!

9. Ária (soprán)

Let chvíla, let o preteky,
privied ma do tieňa stráni,
kde chcem v svätom hlúčku žiť,
oltár Bohu postaviť,
priamo pred kedarské stany –
vďačný Jemu až na veky!

Recitatív (bas)

Osud: Rozum som pribral na pomoc,
bral ohľady na tvoju moc,
lebo ťa hodlám v úcte chovať
a v každom smere podporovať.
Nie, nebudem ti závidieť,
len nad tebou vždy budem bdiť,
aby som cestu tvojej slávy
udržal v lesku – teba v zdraví!

Ária (bas)

Osud: Neboj sa – lebo
chcem vládnúť s tebou.
Ako si chránim oka svit,
chcem šťastie tvoje,
bohatstva zdroje,
na mramorové stĺpy postaviť.

Recitatív (soprán)

Čas: A hoci zlost, či pohana
je často so mnou zbrataná –
jedno ti predsa slabujem:
Kým zore budú krášliť zem,
kým jeden deň za druhým pobeží,
vždy v naprostom je v bezpečí,
môj Hennicke, tvoj vzrasť!
Na mojich krídlach teda vzletí!
Mňa Pán Boh obmedzuje dosť –
no ty musíš žiť na večnosť!
Tak hradby času smelo pretni!

Ária (soprán)

Čas: Chvíla – nepretrhni niť,
leť hned tam a zase spiatky.
Ale vždy si pamäтай:
Hennickovi šťastie praj,
slávu, pocutu, život sladký –
jeho dni máš ušetriť!

Recitatív (tenor)

Straka: Nuž tak, vy ctení moji hostia –
tu líky, stráň vám nachystám.
Vy domce postavte si tam,
v nich môžete vždy zostať.
Ved to je domov – vaša postať...
Len pracujte vždy oddane,
aj vlohy svoje náramné
do zeme uložte mi priam!

Aria (tenor)

Straka: Nech ruky vaše nelenia –
môj Wiederau nech sa zelená,
tak moji, pomôžte mi v tom!
Pestujte tieto plody vedno,
nech slávne Hennickovo meno
je drahocenný klenotom.

10. *Recitatív* (tenor)

Pokoj! Náš vytúžený deň
už nemôže byť pridaleko.
Nenávisť, strach a protiveň
aj nedostatky tohto sveta,
čo dušu držia v okovách,
už nikdy nebudeme stretáť.
Snívame od vekov sen,
že s dušami vykúpených
budeme žiť. Po smrti, biede
viac neostane ani vzdych...

Recitatív (soprán, bas, alt)

Čas: Prívetivé Wiederau –
nech ani blesk, či poziare
sa nezapletú do osláv –
a krupobitie nech vás nevyľaká!
Osud: Nie, Výsosť tvoja, vznešený Hennicke,
len slávu, čest a bohatstvo má čakať!
Šťastie: A v manželstve tiež zažiaríš –
v tomto ti moje priania ručia.
Tak pokojne chod' –
Všetci: Augustus – tvoj starobyľ rod
sám pojmem do náručia!

11. *Zbor*

Tak teš sa, vykúpený ľud,
teš sa z kraja sionského.
Čakajú večné radosti
v Edene nesmrteľnosti,
v náručí Otca nebeského.

Zbor

Prívetivé Wiederau –
odrážaj vo vode riečnej
svoju nádheru a pýchu,
svoju panovačnosť lichú –
odrážaj ju nekonečne!

Brockes:

Či trpké rany, môj život celý
by s Tvojím krížom súviseli?
Po Tvojej smrti potom aj ja
prekročí môžem brány raja?
Vykúpenie už blízke je?
Sionská dcéra sa pytá znova –
Pánove pery však nič viac nevyslovia,
len ticho hlavou pokývne.

Bach:

Odpovedz mi, môj Spasiteľ,
ked si tam na kríž za mňa šiel,
„Dokonané“ – si vyslovil,
chcel si, aby som večne žil?
Tak Tvoja trýzeň, dokonanie,
má pre mňa získať raj, môj Pane?
Vykúpenie je blízke tiež?
Však Tvoje pery už nič viac nevyslovia –
len ticho hlavou pokynieš.

Preklad: Jela Krčmér-Vrteleová

NIKOLAUS HARNONCOURT – ŽIVOT A ČINNOSŤ

(Prevzaté z Monika Mertl: *Vom Denken des Herzens. Alice und Nikolaus Harnoncourt. Eine Biographie*. Residenz Verlag, Salzburg-Wien-Frankfurt/Main, 1999 s láskavým súhlasom autorky.)

- 1929 • NH sa narodil v Berlíne; otec (Eberhard de la Fontaine Graf d'Harnoncourt-Unverzagt) aj matka (Ladislaja Gräfin von Meran, Freiin von Brandhofen) sú rakúskeho pôvodu;
- 1945–1948 • štúdium hry na violončele u Paula Grümmera;
- 1948–1952 • štúdium hry na violončele u Emanuela Brabeca na Akademie für Musik und darstellende Kunst Wien;
- 1949 • NH založil Viedenské gambové kvarteto s Eduardom Melkusom, Alfredom Altenburgerom a Alice Hoffelnerovou;
- NH sa začína zaoberať štúdiom zvuku a spôsobom hry na starých nástrojoch;
- 1950 • Viedenské gambové kvarteto uviedlo *Umenie fúgy*;
- piateľstvo s Gustavom Leonhardtom;
- 1952–1969 • NH je členom Viedenských symfonikov;
- 1953 • sobáš s Alice Hoffelnerovou;
- založenie súboru Concentus musicus Wien (CM);
- 1954 • narodenie dcéry Elisabeth;
- neoficiálny debut súboru CM s Monteverdiho operou *Orfeus* pod vedením Paula Hindemitha vo viedenskom Konzerthause;
- narodenie syna Philippa;
- 1957 • prvé oficiálne vystúpenie súboru CM pri príležitosti znovaotvorenia Palais Schwarzenberg vo Viedni;
- narodenie syna Eberharda;
- 1958 • začiatok koncertnej činnosti v Palais Schwarzenberg;
- 1960 • prvy zahraničný zájazd CM (Rím);
- 1961 • narodenie syna Franzia;
- 1962 • prvé vystúpenie CM vo viedenskom Konzerthause;
- v sezóne 1962/1963 prvé predvedenie *Brandenburgských koncertov* a do roku 1971 stály koncertný cyklus v Konzerthause;
- 1965 • prvy zvukový záznam Jánových pašii s CM;
- 1966 • prvy zájazd do Ameriky;
- 1967 • pre švédsky rozhlas naštudoval NH po prvy raz *Odyseov návrat do vlasti*;
- 1968 • prvy zájazd CM do SRN;
- 1969 • naštudovanie Bachovo Vianočného oratória s CM pre Radio Bremen;
- 1970 • prvy zvukový záznam Bachových Matúšových pašii s CM;
- 1971 • prvé operné naštudovanie *Odyseovho návratu do vlasti* v rámci Wiener Festwochen (NH diriguje CM spoza tenorovej violy; režisér Federik Mirdita);
- exkluzívna zmluva s firmou Telefunken;
- začiatok nahrávania kompletnej Bachových kantát, dokončenie roku 1990;
- 1972 • prvé vystúpenie ako dirigent (*Odyseov návrat do vlasti*) v Piccola Scala v Miláne;
- 1973 • začiatok pedagogickej činnosti: „Teória a prax starej hudby“ – seminár na Vysokej hudobnej škole v Salzburgu (do roku 1993);

- prvé živé predvedenie *Matúšových paší* s Residentie Orkest;
 - prvé vystúpenie s CM vo Veľkej sieni viedenského Musikevereinu;
 - operné predvedenie s CM v Amsterdame (*Orfeus*)
- 1974 • zájazd s CM do USA;
- 1975 • začiatok spolupráce s Concertgebouwkest (CGO): prvé živé predvedenie *Jánových paší*; do roku 1990 dirigoval NH v Amsterdame takmer každoročne striedavo jedny z Bachových paší;
- prvá operná produkcia (*Orfeus*) s Jean-Pierrom Ponnellom v zürišskej opere (začiatok zürišského cyklu Montverdiho diel (1977 – *Korunovácia Poppey a Odysseov návrat do vlasti*; 1979 – *VIII. kniha madrigalov*);
- 1978 • Händelova opera *Giulio Cesare* vo Frankfurte (réžia Horst Zankl);
- začiatok spolupráce so Zborom Arnolda Schoenberga – Händel *Jeſta* (Konzert-haus);
 - začiatok abonentného cyklus vo viedenskom Musikvereinssaale;
- piaty a doteraz posledný zájazd s CM do USA;
- 1979 • prvé predvedenie Mozartových diel s CGO;
- 1980 • prvé vystúpenie ako dirigent v Rakúsku: Mozart s CGO v rámci Mozartovoho týždňa v Salzburgu;
- Mozartovský cyklus v Zürichu s J.-P. Ponnellom: *Idomeneo* (ďalšie opery v rámci tohto cyklu do roku 1989: 1981 – *Lucio Silla*, 1983, 1985 – *Mitridate, Re di Ponto*, 1985 – *Únos zo serailu*, 1986 – *Così fan tutte*, Čarovná flauta, 1987 – *Don Giovanni*, 1989 – *Figarova svadba*, *La clemenza di Tito* – réžia John Dew);
 - prvé predvedenie Haydnovho oratória *Stvorenie* s Residentie Orkest;
 - Rameauov *Castor et Pollux* vo Frankfurte;
 - Erasmova cena;
- 1981 • hosťovanie zürišskej opery v rámci Wiener Festwochen (*Idomeneo*, *Lucio Silla*);
- Mozartovo *Requiem* s CM vo viedenskom Musikvereine;
- 1982 • Purcell: *Orpheus Britannicus* v Krajinskom divadle v Salzburgu (réžia Federik Mirdita);
- 1983 • NC po prý raz dirigoval Viedenských symfonikov;
- Mozartove klavírne koncerty v Amsterdame s CGO a Friedrichom Guldom;
 - po prý raz Schubert (4. a 5. symfónia) s CGO v Amsterdame a na Schubertiade Hohenems;
- 1984 • prvé živé predvedenie *Jánových paší* s CM vo viedenskom Musikvereine;
- po prý raz Straussove valčíky s CGO v Amsterdame;
 - po prý raz Schubertova *Nedokončená* s Viedenskými symfonikmi;
 - debut s Viedenskými filharmonikmi (Musikverein);
- 1985 • *Julio Cesare* s CM v rámci Wiener Festwochen (réžia: Federik Mirdita);
- NH diriguje obe Bachove paše na novozaloženom festivale styriarte v Grazi;
- 1986 • prvé (koncertné) predvedenie Beethovenovho *Fidelia*, Beethovenovho *Koncertu pre husle a orchester* (s Gidonom Kremerom) a *Symfónie C dur* („Veľkej“) v rámci Schubertiady vo Feldkirchu;
- 1987 • debut vo Viedenskej Štátnej opere: *Idomeneo* (až do roku 1989 nasledujú ďalšie Mozartove opery: 1988 – Čarovná flauta, 1989 – *Únos o serailu a Così fan tutte*;
- NH po posledný raz diriguje CM od violončela;
 - prvá produkcia *Netopiera* v Amsterdame (réžia: Johannes Schaaf);
 - začiatok spolupráce s Chamber Orchestra of Europe (ChOE);
 - v rámci festivalu styriarte: Haydnove Londýnske symfónie;
 - čestný doktorát Univerzity v Edinburghu;

1988	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Don Giovanni</i> v Amsterdame (réžia: Alfred Kirchner); • otvorenie Salzburského festivalu s ChOE a s Friedrichom Guldom; • po prvý raz Brahmsovo <i>Nemecké rekviem</i>, s Viedenskými symfonikmi; • prvé scénické predvedenie <i>Fidelia</i> v Štátnej opere v Hamburgu (réžia: Peter Palitzsch); • čestný člen Wiener Konzerthausgesellschaft;
1990	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Cigánsky barón</i> v Opere v Zúrichu (réžia: Jean-Louis Martinoty); • prvá spolupráca s režisérom Jürgenom Flimmom v Amsterdame – <i>Così fan tutte</i>; • Beethovenovský cyklus s ChOE; • syn Eberhard zahynul pri nehode;
1991	<ul style="list-style-type: none"> • Mozartovo <i>Rekviem</i> s Viedenskými filharmonikmi v rámci Mozartovho týždňa v Salzburgu; • začiatok spolupráce s Berlínskymi filharmonikmi;
1992	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Fidelio</i> v Opere v Zúrichu (réžia: Jürgen Flimm); • Schubertovský cyklus s CGO; • debut na Salzburskom festivale: Beethovenova <i>Missa solemnis</i> s ChOE; • čestný člen Spoločnosti priateľov hudby vo Viedni;
1993	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Čarostrelec</i> v opere v Zúrichu (réžia: Ruth Berghausová); • Schumannove symfónie s ChOE v rámci festivalu styriarte; • prvá operná produkcia v rámci Salzburského festivalu: <i>Korunovácia Poppey</i>, s CM; • International Classical Music Award – „Dirigent roka 1992“;
1994	<ul style="list-style-type: none"> • NH po prvý raz diriguje Offenbachovu operu <i>Krásna Helena</i> v Zúrichu (réžia: Helmut Lohner); • Beethovenovský cyklus s ChOE v rámci Salzburského festivalu; • NH po prvý raz diriguje Brucknerovu 3. symfóniu, s CGO; • „Polar Music Prize“ – cena Švédskej Kráľovskej hudobnej akadémie;
1995	<ul style="list-style-type: none"> • Schubert: <i>Des Teufels Lustschloß</i> v Opere v Zúrichu (réžia: Marco Arturo Marelli); • NH predniesol slávnostný prejav na otváračej slávnosti Salzburského festivalu; • <i>Figarova svadba</i> s ChOE v Salzburgu (réžia: Luc Bondy); • <i>Čarostrelec</i> s Berlínskymi filharmonikmi; • NH prerošil spoluprácu so Salzburským festivalom; • Hansischer Goethe-Preis v Hamburgu;
1996	<ul style="list-style-type: none"> • po prvý raz s CGO v Amsterdame – Berg: <i>Der Wein</i>; • debut v Carnegie Hall: Beethovenovský cyklus s ChOE; • Schumannova <i>Genoveva</i> s ChOE v rámci styriarte; • Brahmsove symfónie s Berlínskymi filharmonikmi;
1997	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Aida</i> v Opere v Zúrichu (réžia: Johannes Schaaf); • Bergov <i>Huslový koncert</i> s Viedenskými filharmonikmi a Gidonom Kremerom; • Schubert <i>Lazarus</i> s CM v rámci festivalu styriarte; • Schumannova cena (Zwickau);
1998	<ul style="list-style-type: none"> • NH po prvý raz diriguje Dvořákovu 7. symfóniu s CGO;
1999/2000	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Netopier</i> s Viedenskými symfonikmi v rámci Wiener Festwochen (réžia: Jürgen Flimm); • NH po prvý raz diriguje výňatky z Wagnerových opier, v rámci festivalu styriarte; • NH sa sústredí na Brucknerove neskoré symfónie – 7. symfónia s Viedenskými filharmonikmi, 8. symfónia s Berlínskymi filharmonikmi (nahrávky); 9. symfónia spolu s fragmentmi <i>Finale</i> zaznejú na koncerte s Viedenskými symfonikmi; • NH diriguje diela Bélu Bartóka s ChOE; • roku 2000 vzniká po tridsiatich rokoch druhá nahrávka <i>Matúšových paší</i>, s CM;

- v rámci festivalu styriarte sa naživo zaznamenáva komplet Beethovenových klavírnych koncertov s Pierre-Laurentom Aimardom a ChOE;
 - zintenzívňuje sa spolupráca s Viedenskými filharmonikmi – Schmidt: *Kniha so siedmimi pečaťami*;
- 2001
- Novoročný koncert 2001 má mimoriadny ohlas – za prvý mesiac sa predá 50.000 CD;
 - zvukový záznam Verdiho *Aidy* s Viedenskými filharmonikmi;
 - Beethoven: *Kristus na Hore olivovej* a *Kantáta na smrť Jozefa II.* s CM;
 - Verdi: *Messa da Requiem* a ChOE v rámci festivalu styriarte;
 - Kantón Zürich iniciuje Cenu Nikolausa Harnoncourta, ktorú udeľuje raz za dva roky mladým umelcom;
 - NH člen rádu „Pour le Mérite“;
- 2002
- za celoživotné umelecké dielo získal NH Hudobnú cenu Ernsta von Siemensa, za novú nahrávku *Matúšových pašii* Gramophone Award v kategórii Best Choral Performance;
 - nová nahrávka Monteverdiho *Odisseovho návratu do vlasti* v zürišskej opere (réžia: Klaus-Michael Grüber);
 - z iniciatívy nového intendantu Petera Ruzicku sa NH vrátil na Salzburkský festival, kde naštuduje mnoho diskutovnú inscenáciu Mozartovej opery *Don Giovanni* (po prvý raz s režisérom Martinom Kušejom) ako prvú produkciu svojej spolupráce so Salzburgom, plánovanej do roku 2006;
 - NH zrušil spoluprácu s Warner Music Group (Teldec) na základe obmedzujúcej politiky koncernu, ktorá nemôže zaručiť kontinuitu nahrávania;
- 2003
- NH druhý raz diriguje Novoročný koncert Viedenských filharmonikov, záznam koncertu vychádza v Deutsche Grammophon;
 - prvé turné s Viedenskými filharmonikmi v USA;
 - v marci CM oslávil 50. výročie svojho založenia uvedením Haydnovho oratória *Stvoerenie*;
 - v rámci festivalu styriarte NH po prvý raz viedie opernú produkciu – Offenbachovu operetu *Veľkokňažná z Gerolsteina* (réžia: Jürgen Flimm);
 - na festivale v Salzburgu bol NH jedným z najvytáženejších dirigentov: hudobne naštudoval a dirigoval dvanásť predstavení jednoznačne pozitívne priatej inscenácie Mozartovej opery *La clemenza di Tito* (réžia: Martin Kušej) a dirigoval dva koncerty;
 - NH uzavril zmluvu s Bertelsmann Music Group (BMG), kde vzápäť vyšli nahrávky Brucknerovej *9. symfónie* a Smetanovej *Mojej vlasti*, ako aj jubilejný koncert CM;
 - NH získal hudobnú cenu Echo Klassik;
 - po viac ako dvadsiatich rokoch novo naštudoval Mozartovo *Requiem* s CM, ktoré aj vyšlo pod značkou BMG. Na jar 2004 je plánované vydanie záznamu Bartókovej *Hudby pre strunové nástroje, bicie nástroje a čelestu*.

Hudobné centrum vydalo tieto knihy:

Gerald Abraham: *Stručné dejiny hudby*

Ján Albrecht: *Človek a umenie*

Juraj Beneš: *O harmónii*

Roman Berger: *Dráma hudby*

Jozef Cseres: *Hudobné simulakrá*

Vladimír Čižík: *Slovník slovenského koncertného umenia I.*

Miroslav Filip: *Súborné dielo I: Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*

Miroslav Filip: *Súborné dielo II: Analýza zvuku*

Marián Jurík, Peter Zagar (ed.): *100 slovenských skladateľov*

Yvetta Kajanová: *Slovník slovenského jazzu*

Yvetta Kajanová: *The Book of Slovak Jazz*

Ferdinand Klinda: *Organ v kultúre dvoch tisícročí*

Jozef Kresánek: *Hudba a človek*

Jozef Kresánek: *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*

Jakov Mištejn / Berta Kremenštejnová: *Štúdie o Chopinovi, Pedagogika*

G. G. Nejgauza

Bystrík Režucha, Ivan Parík: *Ako čítať partitúru*

Niel Rishoi: *Edita Gruberová* (kniha + CD)

Arnold Schoenberg: *Štrukturálne funkcie harmónie*

Igor Stravinskij: *Kronika môjho života, Hudobná poetika*

Peter Niklas Wilson: *Hear and Now. Úvahy o improvizovanej hudbe*

Slovenský hudobný adresár 2004 – 2005

Slovník slovenského koncertného umenia II.

Objednávky:

Michalská 10, 815 36 Bratislava 1

fax: (02) 5920 4842

email: distribucia@hc.sk

www.hc.sk