

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Diplomová práce

Bc. Jana Labudová

Oratorium pro die sacro parasceves F. X. Brixio

F. X. Brixì's Oratorium pro die sacro parasceves

Praha 2015

vedúci práce: Mgr. Marc Niubo, Ph.D.

Pod'akovanie

Rada by som pod'akovala Mgr. Marcovi Niubovi, Ph.D., vedúcemu mojej diplomovej práce, za ochotu, cenné rady a usmernenie pri písaní tejto práce.

Prehlásenie

Prehlasujem, že som túto diplomovú prácu vypracovala samostatne a výhradne s použitím citovaných prameňov, literatúry a ďalších odborných zdrojov.

V Prahe dňa 21.5.2011

.....

Abstrakt

Diplomová práca sa zaoberá hudobno-štylovou analýzou oratória F. X. Brixioho *Judas Iscariothes*, ktorého opis sa dochoval v kláštore Osek pod názvom *Oratorium pro die sacro parasceves*. Prvá časť práce popisuje hudobné dejiny a dochované pramene a inventáre kláštora Osek. Ďalšia časť sa zaoberá oratóriom v Oseku, pričom hlavným bodom tejto kapitoly je súpis oratórnych produkcií predvedených v Oseku v priebehu 18. a začiatkom 19. storočia. Kľúčovou časťou práce je hudobno-štylová analýza oratória *Judas Iscariothes*, ktorej predchádza popis spartovaného prameňa a dochovaných libriet. Príloha práce obsahuje edičný návrh tohto diela.

Kľúčové slová: F. X. Bixi, oratórium, Judas Iscariothes, Oratorium pro die sacro parasceves, Osek

Abstract

The thesis deals with the musical and stylistic analysis of the F. X. Brixi's oratorio Judas Iscariothes, that was preserved in the Osek Monastery under the name Oratorio pro die sacro parasceves. The first part of the thesis describes the musical history, preserved music sources and inventories of Osek. The next section deals with the oratorio in Osek. The main point of this chapter is to inventory oratorio productions performed in Osek during the 18th and early 19th century. The key part of the thesis is the musical and style analysis of the oratorio Judas Iscariothes. Appendix contains the edition of this oratorio.

Key words: F. X. Brixi, oratorio, Judas Iscariothes, Oratorium pro die sacro parasceves, Osek

Obsah

Úvod	11
1 Stav bádania	12
2 Kláštor osek	18
2.1 História kláštora Osek	18
2.2 Hudobný život v Oseku v 18. storočí.....	21
2.3 Dochované hudobné pramene a inventáre	24
3 Oratórium.....	28
3.1 Vznik oratória ako hudobného druhu.....	28
3.2 Oratórium v Oseku	30
3.3 Súpis oseckých oratórií	31
3.4 Osecké oratória – zhodnotenie	43
4 Oratórium Judas Iscariothes F. X. Brixiho	46
4.1 František Xaver Brixl	46
4.2 Dochované pramene oratória Judas Iscariothes	47
4.3 Popis oseckého prameňa Oratorium pro die sacro parasceves.....	48
4.4 Dochované libreta	52
4.4.1 Popis libreta B 7520.....	53
4.4.2 Popis libreta B 7521.....	54
4.5 Krátky obsah libreta	55
4.6 Kompozičný štýl oratória.....	56
4.7 Hudobná analýza jednotlivých častí oratória	60
4.7.1 Predohra	60
4.7.2 Recitatív I (Tenor).....	61
4.7.3 Ária I – <i>Fulmina, fulmina in me ruite</i> (Tenor)	62
4.7.4 Recitatív II (Bas).....	65
4.7.5 Ária II – <i>Infelicissime Iscariothes</i> (Bas)	66
4.7.6 Recitatív III (Alt)	69
4.7.7 Ária III – <i>Ego ut Somo tam similis sim</i> (Alt)	69
4.7.8 Recitatív IV (Tenor).....	73
4.7.9 Ária IV – <i>Vadite, cadite</i> (Tenor)	73

4.7.10	Recitatív V (Soprán)	76
4.7.11	Ária V – <i>Errans ovis ad Pastorem</i> (Soprán)	77
4.7.12	Recitatív VI (Tenor, Soprán)	80
4.7.13	Ária VI – <i>O insipientes amonae clientes</i> (Soprán)	82
4.7.14	Recitatív VII (Soprán)	84
4.7.15	Zbor – <i>O Jesu in nobis</i>	85
4.7.16	Zhrnutie	87
	Záver	90
	Zoznam použitej literatúry	91
	Prílohy	94
	Edičný návrh oratória Judas Iscariothes	94

Zoznam ilustrácií a zoznam tabuliek

Obrázok 1 Ukážka filigránu v prameni Oratorium pro die sacro parasceves (sig. XXXII-D-186)	52
Obrázok 2 Prvá ukážka filigránu v prameni <i>Judas agnoscens reatum desperat</i> (sig. B 7520)	53
Obrázok 3 Druhá ukážka filigránu v prameni <i>Judas agnoscens reatum desperat</i> (sig. B 7520)...	54
Obrázok 4 Ukážka titulného listu v prameni <i>Judas agnoscens reatum desperat</i> (sig. B 7521)	54
Obrázok 5 Ukážka filigránu v prameni <i>Judas agnoscens reatum desperat</i> (sig. B 7521); V strede papiera je pravdepodobne písmeno „K“	55
Tabuľka 1 Súpis oratórných produkcií v Oseku	43
Tabuľka 2 Ukážka písárskej ruky – Christianus Schulke	50
Tabuľka 3 Ukážka písárskej ruky – Opisovač „A“	51
Tabuľka 4 Ukážka písárskej ruky – Opisovač „B“	51
Tabuľka 5 Ukážka písárskej ruky – Opisovač „C“	51
Tabuľka 6 Rozpis jednotlivých čísel oratória	59
Tabuľka 7 Štruktúra predohry	61
Tabuľka 8 Štruktúra árie I	64
Tabuľka 9 Štruktúra árie II	67
Tabuľka 10 Štruktúra árie III	71
Tabuľka 11 Štruktúra árie I Štruktúra árie IV	75
Tabuľka 12 Štruktúra árie V	79
Tabuľka 13 Štruktúra árie VI	83
Tabuľka 14 Štruktúra zboru	86

Zoznam skratiek

A – alt

B – bas

bc – basso continuo

C – cantus

č. – číslo

cl – clarinet

ČMH – Národní muzeum – České muzem hudby

cor – lesný roh

fg – fagot

fl – flauta

ob – hobojs

org – organ

RISM – Répertoire International des Sources Musicales

S – soprán

SHK – Souborný hudební katalog Národní knihovny České Republiky

Sig. – signature

SOA – Státní oblastní archiv

stl. – stlpec

T – tenor

tp – tympany

vl – husle

Vla – viola

vlc – violoncello

vlne – violone

Úvod

Predkladaná diplomová práca sa zameriava na dielo významného českého skladateľa 18. storočia Františka Xavera Brixiho, ktorý počas svojho krátkeho života skomponoval obdivuhodné množstvo skladieb. Brixii tvoril v dobe, kedy duchovný život aj liturgická hudba v Čechách zažívala obdobie rozkvetu, čo sa odzrkadlilo aj na jeho tvorbe. Okrem početného množstva liturgických skladieb sa dochovali aj diela neliturgické či paraliturgické, medzi ktorými figuruje 13 oratórií, pričom sa táto práca zameriava na jedno z nich a to na pašiové oratórium *Judas Iscariotes*. Práca ponúka edičný návrh a hudobno-štylovú analýzu oratória, čím sa snaží prispieť k výskumu diela tohto skladateľa a zvýšiť tak povedomie o jeho hodnotnom hudobnom odkaze.

Edičný návrh bol vytvorený na základe opisu *Oratorium pro die sacro parasceves*, ktorý pochádza z kláštora Osek a dnes je uložený v Českom múzeu hudby (ďalej už len ČMH). Z toho dôvodu sú prvé kapitoly venované histórii Oseka, so zameraním na pestovanie hlavne neliturgickej hudby v tomto kláštore v 18. storočí. V krátkosti sú tu tiež popísané dochované osecké prameňe a inventáre.

Ďalšia časť práce ponúka krátky prehľad vývoja oratória ako hudobného druhu a osvetľuje tradíciu pestovania oratórií v českých zemiach. Prínosný je hlavne zoznam oratórií, vytvorený na základe dostupnej literatúry, dochovaných libriet, hudobnín a dobových súpisov, ktoré boli v Oseku postupne uvádzané približne od polovice 18. storočia do polovice 19. storočia. Kôli rozsahu a zameraniu práce nebolo možné tieto produkcie hlbšie skúmať. Práca preto ponúka len krátke popisy jednotlivých produkcií, ktoré následne hodnotí a ponúka ďalšie možnosti skúmania.

Jadro práce spočíva v samotnej analýze oratória *Judas Iscariotes*, ktorej predchádza stručný životopis autora a popis známych dochovaných prameňov tohto oratória. Spartovanému prameňu je venovaný hlbší kritický pohľad, jeho súčasťou je identifikácia opisovačských rúk a určenie pravdepodobného roku vzniku opisu. Popísané sú tiež dochované libretá ku oseckému predstaveniu v roku 1771. Samotná analýza sa spočiatku zaoberá kompozičným štýlom oratória a následne sa venuje hudobno-štylovým analýzám jednotlivých častí skladby. V závere sú nadobudnuté poznatky porovnané s ďalšou tvorbou rovnakého druhu a to jak Brixiho, tak i jeho súčasníkov, ktorých kompozičný štýl vychádzal z podobných princípov.

1 Stav bádania

Osobnosti Františka Xavera Brixiho, ktorého oratórium je predmetom tejto práce, sa intenzívne venovali niekoľkí muzikológovia. Záujem o tohto významného českého skladateľa prejavil už Emilián Trola (1871-1949), badateľ, ktorý v medzivojnových rokoch minulého storočia zhodnotil stav mnohých českých archívov. Svoju vedeckú činnosť sústredil na českú hudbu 17. a 18. storočia, ktorá v tej dobe ešte nebola vôbec zmapovaná.

Dielu Brixiho sa Trola venoval natoľko, že plánoval vytvoriť jeho tématický katalóg. O tomto svojom zámere píše v štúdiu o hudobnom archíve minoritského kláštora sv. Jakuba v Prahe: „*Snaha získať pokiaľ možná úplný materiál pro můj tematický katalog děl Frant. Xavera Brixiho, postavila mne před nutnost, prohlédnouti všechny větší sbírky hudebnin a tudíž také onu, kterou chová veledůst. konvent minoritský u sv. Jakuba na Starém městě Pražském.*“¹Súpis, ktorý Trola vtedy u sv. Jakuba vytvoril, uvádza 98 skladieb označených menom Bixi.²Badateľ si uvedomoval problém pri určovaní autorstva týchto diel, pretože v Brixihovom rodine bolo najmenej 6 skladateľov, preto sa vo svojej badateľskej činnosti snažil rozlúštiť rodinné vzťahy, ktoré by pomohli pomôcť priradiť správne mená ku dochovaným skladbám. Svoje výsledky o rodine Bixi zhrnul v hesle Pazdírkovho hudobného slovníka.

Predmetom rôznych Trolových štúdií boli tiež úpravy skladieb zo Strahovského kláštora. Tamajší archív vytvoril premonstrát Gerlak Strniště (1784 – 1855), ktorý od roku 1807 pôsobil ako riaditeľ chóru v kláštornom kostole Nanebovzatia Panny Márie. Strniště zozbieral obrovské množstvo skladieb, ktoré popísal v tématickom katalógu.³Oddiel Bixi v tomto katalógu obsahuje 249 skladieb, ktoré začal zhromažďovať okolo roku 1815. Jedná sa teda o prvý pokus vytvoriť Brixihov tématický katalóg skladieb. Strniště pripravoval skladby pre reproduktívne účely, preto bol nútený diela rôzne upravovať a to tak, aby vyhovovali vtedajším podmienkam liturgickej praxe. Skladby rôzne skracoval, podkladal novým textom, kôli ktorému potom menil rytmus, metrum, alebo dokonca dokomponovával niekoľko taktov. Aj keď sa tieto skladby od svojej

¹ Emilián Trola: *Hudební archiv minoritského kláštora u sv. Jakuba v Praze*, in: Cyril XLIV/1918, str. 148

² Rokmi sa počet týchto skladieb menil, pretože niektoré skladby sa postupne strácali. Pulkerov súpis uvádza už len 87 diel s menom Bixi - Marc Niubo: *Emilián Trola a hudba u sv. Jakuba*, in: *Hudební věda*, č. 3-4/2000

³ *Thematischer Catalog aller im königlichen Prämonstratenser Stifte Strahof in Prag vorhandenen Kirchenstücke*. 1833, Muzeum české hudby, Praha, fond Premonstráti Strahov.

pôvodnej podoby zásadne odlišovali boli i naďalej uvádzané ako diela toho ktorého autora. Zbierka brixiana obsahuje mnoho skladieb F. X. Brixiho, ktoré boli takto upravené a ďalej šírené aj do iných lokalít. Opisovačské zásahy neboli označené a tak vznikol problém s identifikáciou pôvodného zápisu. Pre vyriešenie týchto otázok bolo potrebné nahliadnuť do rôznych súpisov, či edícií historických prameňov. Oblasť českej duchovnej hudby bola v tej dobe prebádaná len minimálne, neexistovali potrebné súpisy, či edície historických prameňov, ktoré Trola pre svoj výskum potreboval a preto musel od svojho zámeru vytvoriť Brixiho tématický katalóg upustiť.⁴ V recenzii ku Kamperovej monografii o F. X. Brixim z roku 1927 uverejnenej v časopise Cyril badateľ dúfa že „nalezne Brixu svého „Köchla“ a dopĺňa, „jen aby to již nebylo pozdě!“⁵

Ďalšia snaha o vytvorenie Brixiho tématického katalógu prišla od spomínaného autora Brixiho monografie, Otakara Kampera (1878 – 1942). Monografia s názvom *Fr. X. Brixu. K dějinám českého baroka hudebního*⁶, v ktorej sa okrem osobnosti Brixiho venuje i celkovému kontextu dejín hudby v Čechách. V úvodných stránkach poukazuje na množstvo kvalitnej duchovnej hudby rôznych autorov 18. storočia, ktorá je prehliadaná a zaslúžila by si patričnú starostlivosť. Čitateľom ďalej predostiera celkovú hudobnú situáciu a vývoj hudby v Čechách v 18. storočí. Zároveň pripomína vtedajšie 150. výročie Brixiho smrti, kôli ktorému chcel Kamper oživiť jeho pamiatku. Okrem skladateľových základných životopisných údajov rozoberá i jeho hudobnú reč, ktorú dokladá krátkymi hudobno-štylovými analýzami niektorých diel. Podľa Vladimíra Nováka dnešný stav bádania ukazuje, že niektoré diela uvedené v Kamperovej monografii však pochádzajú od iného autora.⁷ Oratóriu Judas Iscariotes sa nevenuje vôbec, eviduje len 3 Brixiho oratória a to *Filius prodigus*, *Opera de Pasione Domini* a *Opus patheticum de septem doloribus B. M. V.* Kamper je tiež autorom knihy *Hudební Praha v XVIII. věku*,⁸ kde je jedna kapitola venovaná pražskému oratóriu. Dielo Brixiho sa tu však nespomína.

Kamper sa stal spolu so svojou manželkou obeťou nacizmu. Gestapo zobralo celú jeho pozostalosť, ktorú pravdepodobne zničili. Okrem spomínanej monografie sa nedochovali žiadne náčrty ani výpisky, na základe ktorých by bolo možné v jeho práci pokračovať.

⁴ Vladimír Novák: *Emilián Trola a Brixiové*, in: *Hudební věda*, č. 3-4/2000, str. 242-247

⁵ Emilián Trola: *Otakar Kamper: Fr. X. Brixu (recenzia)*, in: *Cybil*, roč. 53, č. 3-4/1927, str. 28

⁶ Otakar Kamper: *Fr. X. Brixu. K dějinám českého baroka hudebního*, Praha 1926

⁷ Vladimír Novák: *Tematický katalog brixian Otakara Kampera*, in: *Hudební věda*, roč. 30, č. 1/1993, str. 54-59

⁸ Otakar Kamper: *Hudební Praha v XVIII. věku*, Praha 1936

V roku 1969 uverejnil Vladimír Novák (*1936) v časopise *Die Musikforschung* zosumarizované poznatky k tématike Brixí⁹. Týmto bola započatá dlhoročná práca na tématickom katalógu, do ktorej sa Novák pustil. Bohužiaľ katalóg existuje do dnes len v rukopisnej podobe a stále sa nevie, kedy bude vydaný. Badateľ uverejnil niekoľko štúdií, v ktorých z časti informoval o nadobudnutých poznatkoch. Zároveň je autorom hesiel Brixí v *MGG* a *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. V článku *Tématický katalóg brixian*¹⁰ informuje o nových poznatkoch k jednotlivým problémom načrtnutých už Emiliánom Troldom a uverejňuje aj obsah pripravovaného katalógu. Veľkou pomôckou bol pre Nováka vytvorený počítačový program, ktorý zaznamenával hudobné témy v podobe numerických hodnôt. Takto sa dalo rýchlo zistiť či sa daná skladba už v katalógu nachádza. Program tiež pomohol roztriediť Strnišťové opisy zo strahovskej zbierky a identifikovať rôzne autorské omyly, či vyriešiť nejistoty spôsobené neúplným menom na dochovaných prameňoch. Novák navštívil mnoho archívov a kostolných chórov v celých Čechách a strednej Európe a tak index jeho numerických databáz rýchlo stúpala. Ako píše v spomínanom článku, jedna databáza obsahuje celkový počet počítačových tém skladieb (3 803 skladieb vrátane autorských omylov a nejastností, ktoré ešte neboli vyriešené), ďalšia obsahuje aj témy samostatných viet skladieb (11 631 tém) a ďalšie dve databázy, rozdelené na Čechy (20 330 tém) a zahraničie (6 048 tém) s kompozíciami, ktoré sú od iných autorov, ale nejakým spôsobom sa prelínajú s brixianami. Bežne dostupné databázy ako sú SHK, RISM alebo tlačené tématické katalógy evidujú podľa Nováka iba 35% dnešného stavu brixian.

Jedným zo zásadných problémov, ktoré bránili vytvoreniu tématického katalógu je absencia autografov skladieb F. X. Brixího. Celé dielo sám skladateľ uložil do kláštora sv. Jiří na Pražskom hrade a v poslednej vôli týmto benediktínkam odkázal svoje skladby.¹¹ Pozostalosť bola v kláštore bezpečne uložená, len do roku 1782, pretože následkom reforiem Josefa II bol 20.

⁹ Vladimír Novák: *Zur Katalogisierung von Werken der Familie Brixí*, in: *Die Musikforschung* 22, 1969, str. 335-337

¹⁰ Vladimír Novák: *Tématický katalog brixian*, elektronický zdroj: http://dlib.lib.cas.cz/3362/1/2007_105-110.pdf (3.2.2015)

¹¹ Dochovaná záveť je uložená v Archíve Pražského hradu: *Liber Testamentorum, fol. C 41 und C 42, sig. 4764*. Prepis je uverejnený v článku Vladimíra Nováka z roku 1969: Vladimír Novák: *Zur Katalogisierung von Werken der Familie Brixí*, in: *Die Musikforschung* 22, 1969, str. 335-337

marca tohto roku kláštor sv. Jiří zrušený. Časť bibliotéky bola uložená v Univerzitnej knižnici¹² a ostatný majetok kláštora skončil v rukách cisarských komisárov.¹³ O tom čo sa stalo s dielom F. X. Brixiho a vlastne celým archívom nemáme žiadne informácie. Vladimír Novák píše vo svojej štúdií, že Brixiho diela sa prostredníctvom benediktínky Jiřiny Anny Roziny (1758 – 1813) mohli dostať do hudobnej zbierky Jana Josefa Strobacha (1731 – 1794). Jiřina sa totiž po zrušení kláštora ku bratovi presťahovala a ako významná speváčka pôsobila na pražských chóroch. Strobachov hudobný archív zdedil jeho syn František Strobach (1762 – 1820), chorregent v kostole Panny Márie Víťaznej pri pražskej Lorete. Po jeho smrti odkúpil celú hudobnú zbierku Ferdinand Lobkovic, ktorá je do dnes v majetku tejto rodiny.¹⁴

Množstvo brixian sa nachádza v rôznych archívoch a to nie len v Čechách ale aj v zahraničí. Novák mal vďaka finančnej podpore od Grantovej agentúry ČR možnosť preskúmať archívy v Nemecku, Rakúsku, Taliansku, Poľsku, Slovensku, Maďarsku, Slovinsku, Chorvátsku, Švajčiarsku, a mnohých ďalších krajinách. Podľa informácií, ktoré zatiaľ poskytol, boli nájdené dva nesporné autografy F. X. Brixiho.¹⁵

Okrem V. Nováka sa Brixiho problematike venovalo len veľmi badateľov. R. Münster sa zaoberal Brixiho hudbou v Bavorsku¹⁶ O Brixiho produkciách v divadle v Kotcích v krátkosti píše A. Scherl.¹⁷ Všeobecne sa o tomto skladateľovi dozvieme v práci J. Němečka, *Nástin české hudby XVIII. století*¹⁸ a v rôznych slovníkových heslách ako *Československý hudobný slovník osob a institucí*, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* a pod..

K oratórium *Judas Iscariotes* neponúka literatúra mnoho informácii. Jediný konkrétnejší popis obsahuje dizertácia Josefa Jaromíra Lauschmanna *Pražské oratorium XVIII. století*.¹⁹

¹² Dnes Národní knihovna České republiky

¹³ Vladimír Novák: *Zur Katalogisierung von Werken der Familie Brixl*, in: *Die Musikforschung* 22, 1969, str. 335

¹⁴ Vladimír Novák: *Tematický katalog brixian*, elektronický zdroj: http://dlib.lib.cas.cz/3362/1/2007_105-110.pdf (3.2.2015)

¹⁵ Tamtiež

¹⁶ Robert Münster: *F. X. Brixl in Bavorsku*, in: *Hudební věda* 2, 1965, str. 19-22

¹⁷ Adolf Scherl: *Pantomimické produkce v Divadle v Kotcích*, in: *Divadlo v Kotcích*, Praha 1992, str. 102.

¹⁸ Jan Němeček: *Nástin české hudby XVIII. století*, Praha 1955, str. 131-138

¹⁹ Josef Jaromír Lauschmann: *Pražské oratorium XVIII. století*, disertačná práca, Praha 1938

Lauschmann použil toto dielo ako príklad oratória s jednou postavou historickou a ďalšími postavami alegorickými, pričom v krátkosti zhŕňa dej a pridáva niekoľko poznámok ku inštrumentácii a hudobnému zápisu.

Novodobá premiéra tejto skladby prebehla v roku 1995. Predviedli ju solisti a súbor Musica Bohemica pod taktovkou Jaroslava Krčka. Oratórium vyšlo na CD v roku 2006 vo vydavateľstve Supraphon.²⁰

Osecká hudobná zbierka, v ktorej sa nachádza opis analyzovaného oratória, je jednou z najcennejších kláštorných hudobných zbierok v Čechách. Obsahuje viac ako tri tisíc hudobnín, približne 150 libriet a rôzne hudobné nástroje.²¹ Bohužiaľ ale neexistuje tematický katalóg, či obsahla štúdia, ktorá by zosumariovala poznatky o hudobnom živote tohto kláštora. Oseckej hudobnej zbierke sa venoval už Emilián Trola, ktorý svoje poznatky formuloval v štúdiu *Tote musik* v roku 1919.²² F. Hoffmann a J. Pražák vytvorili súpis rukopisov oseckej knižnice, ktorý obsahuje 58 starších notovaných liturgických kníh.²³ Svetskú hudbu v Oseku v 17. storočí popísal Paul Nettl, na základe dochovaných inventárov z roku 1706 a 1720 – 1733.²⁴ Ku liturgickej hudbe cisterciákov prispela tiež Markéta Kabelková v štúdiu *Hudba v plaském klášteře*.²⁵ Inventáre kláštora Osek boli tiež predmetom dizertácie Barbary Renton.²⁶

²⁰ Online recenzie nahrávky: <http://hudebn9rozhledy.scena.cz/index.php?d=1&o=3&c=6375&r=15>, <http://www.casopisharmonie.cz/recenze/frantisek-xaver-bixi-jidas-iskariotsky.html> (23.5.2015)

²¹ Jiří Mikuláš, Michaela Rossi-Žáčková: *Hudební život v cisterciáckém klášteře Osek u Duchcova v 18. a první polovině 19. století*, in: *900 let cisterciáckého řádu*, sborník z konference konané 28.-29.9.1998 v Břevnovském klášteře v Praze. Praha 2000, str. 302

²² Emilián Trola: *Tote Musik*, in: *Musica Divina*, VII / 1919

²³ František Hoffmann, Josef Pražák: *Súpis rukopisů knihovny býv. Kláštera v Oseku*, Praha 1978

²⁴ Paul Nettl: *Weltliche Musik des Stiftes Osseg im 17. Jahrhundert*, in: *Sonderabdruck aus der Zeitschrift für Musikwissenschaft Vierten Jahrgang*, 6 Heft

²⁵ Markéta Kabelková: *Hudba v plaském klášteře v 17. a 18. století*, in: *850 let plaského kláštera (1145 – 1995)*, sborník příspěvků semináře “Vývoj a význam plaského kláštera pro české dějiny”, Mariánská Týnice, 1995 (ďalej už len *Hudba v plaském klášteře v 17. a 18. století*)

²⁶ Barbara Renton: *The Musical Culture of Eighteenth Century Bohemia, with Special Emphasis on the Music Inventories of Osek and the Knights of the Cross*, dizertácia, The City University of New York, 1990 (ďalej už iba *The Musical Culture of Eighteenth Century Bohemia*)

Ucelenejšie pojednania o oseckom hudobnom živote ponúkajú práce Michaely Rossi Žáčkovej, Jiřího Mikuláša a Barbary Mátlovej Solazzo.²⁷

²⁷ Jiří Mikuláš, Michaela Rossi-Žáčková: *Hudební život v cisterciáckém klášteře Osek u Duchcova v 18. a první polovině 19. století*, in: *900 let cisterciáckého řádu*, sborník z konference konané 28.-29.9.1998 v Břevnovském klášteře v Praze, Praha 2000 (ďalej už len *Hudební život v cisterciáckém klášteře Osek u Duchcova v 18. a první polovině 19. století*)

Jiří Mikuláš, Michaela Rossi-Žáčková: *Hudba v klášteře*, in: *800 let kláštera Osek, jubilejní sborník 800 Jahre Kloster Osseg. Festschrift*, Osek 1996 (ďalen už len *Hudba v klášteře*)

Michaela Rossi-Žáčková: *Osecká hudební libreta* in: *900 let cisterciáckého řádu*, sborník z konference konané 28.-29.9.1998 v Břevnovském klášteře v Praze. Praha 2000 (ďalej už iba *Osecká hudební libreta*)

Jiří Mikuláš, Barbara Mátlová Solazzo: *Opera a chrám*, in: *900 let cisterciáckého řádu*, sborník z konference konané 28.-29.9.1998 v Břevnovském klášteře v Praze. Praha 2000

2 Kláštor osek

V následujúcej kapitole bude v krátkosti pojednané o vzniku a histórii cisterciáckeho kláštora v Oseku pri Duchcove, odkiaľ pochádza skúmaný opis Brixiho oratória. Pozornosť bude upriamená na hudobný život v kláštore v druhej polovici 18. storočia.

2.1 História kláštora Osek

Mníšsky rád cisterciánov bol založený v roku 1098 v mieste zvanom Cîteaux (latinsky Cistercium), podľa ktorého bol rád pomenovaný. Vznikol v náväznosti na reformné hnutie v benediktínskom ráde, v ktorom sa mníši vzdali prepychu a držali sa hesla sv. Benedikta “Ora et labora!” O rozšírenie rádu sa významne zaslúžil Bernard, (od roku 1145 pápež Evžen III.), ktorý bol od roku 1115 opátom v Cîteaux. Svojich mníchov vysielal do rôznych oblastí v západnej a strednej Európe, aby tam zakladali nové kláštory a šírili tak kresťanstvo, vzdelanosť i kultúru.

Takýmto spôsobom sa v 12. storočí dostali cisterciáti do severozápadných Čiech. Pôvodne prijali pozvanie magnáta Milhošťa, aby založili kláštor na jeho statku Maš'ov²⁸. V roku 1198 prevzal konvent Slávkek z rodu Hrabšicov, ktorý mal v pláne fundáciu v Oseku.²⁹ Slávek Veliký bol prvým významným členom magnátskeho rodu Hrabšicových. Zastával funkciu najvyššieho komorníka kráľa Přemysla Otakara I.. Založením kláštora v Oseku chcel Slávek kultivovať svoje panstvo a zároveň vďaka príchodu rehoľníkov zvýšiť význam rodinnej hrobky, ktorá sa v Oseku nachádzala.³⁰ Hrabšici si po príchode cisterciátov postupne vybudovali nové sídlo na kopci nad kláštorom. Hrad získal pomenovanie Riesenburg a podľa toho je tento rod známy ako páni z Resenburga.

Všestranný rozvoj Oseckého kláštora nastal v 30. rokoch 13. storočia, kedy sa vnuk Slávka Velikého, tiež Slávek, stal oseckým opátom (1234 – 1239). Rozvoj konventu bol v 13. storočí poznačený viacerými vojnami. V roku 1278 bol dokonca konvent donútený Osek na nejakú dobu opustiť, pretože ho vyplienili braniborské vojská. Po ich návrate sa kláštoru opäť darilo. Tento rozmach narušili až husiti, ktorí postupne vyplieňovali väčšinu kláštorov na celom území Čiech.

²⁸ blízko mesta Kadaň v severozápadných Čechách

²⁹ Václav Novotný: *Čechy královské za Přemysla I. a Václava I.*, Praha 1928, str. 124

³⁰ Hrobka sa do dnešného dňa nedochovala. Na jej mieste je dnes pravdepodobne farský kostol v Starom Oseku, Kateřina Charvátová: *Dějiny cisterckého řádu v Čechách*, Praha 2009, str. 293

Osek tieto vojská napadli v roku 1421, kláštor bol vypálený a mnísi boli opäť nútení utiecť. Po ich návrate približne v polovici 15. storočia sa Oseku stále nedarilo, až nakoniec v júni roku 1580 rozhodol pápež Gregor XIII o jeho zrušení.³¹ Po vrátení opátstva cisterciánom v roku 1626,³² bol Osek vo veľmi zlom stave, preto provinčná kapitula rozhodla o dočastnom spojení konventu so Zbraslavom. Ekonomická situácia sa kôli vpádu švédskych vojsk a požiaru v 40. rokoch nezlepšovala.

K osamostatneniu kláštora došlo až 16. 3. 1650.³³ Opäť sa stal Vavřinec Knittl Scipio, vďaka ktorému sa Oseku začalo opäť dariť. Statok bol zbavený dlhov a pomaly sa začal znova zväčšovať. Pristavané boli ďalšie hospodárske budovy, v kostole pribudol nový hlavný oltár a zvony, nakupoval nové obrazy, knihy aj rukopisy. O dobrej prosperite kláštora svedčí aj to, že v tomto období mal konvent viac ako 30 členov. V roku 1691 nastúpil na Scipiove miesto opát Benedikt Šimon Littwerig, ktorý pokračoval v celkovom rozvoji a tak sa kláštor postupne ekonomicky úplne osamostatnil. Bola postavená sýpka, panský dom, lekáreň i pivovar.³⁴ Prestavba konventu, kláštorného chrámu, kostola sv. Kataríny a prelatury prebehla pod vedením architekta Oktaviána Broggia (1670 – 1742). Podoba komplexu ako ho poznáme dnes sa zachovala práve z týchto čias.

Rozvoj Oseka pokračoval aj za opáta Kajetána Březiny (1749 – 1776), ktorý post zastával od roku 1749. Situácia sa zmenila až počas sedemročnej vojny (1749 – 1756) a ťažké časy pokračovali aj po jej skončení, keď v roku 1771 vypukol v Čechách hladomor. Opát Březina vtedy otvoril sýpky a kláštorne zásoby predával za symbolickú cenu.³⁵

V době osvietenstva zastával miesto opáta Mořic Elbel (1776 – 1798), ktorý podporoval vedecké činnosti mníchov. Elbel sa zapísal do dejín hlavne ako záchranca Oseka v období jozefinizmu. Cisár Jozef II. postupne rušil kláštory na celom území Rakúsko-Uhorska, no opátovi

³¹ Mario Feuerbach: *Das Kloster Osek, der Wallfahrtsort Mariánské Radčice und die Zisterzienser. Klášter Osek, Poutní Místo Mariánské Radčice a Cisterciáci*, Litvínov 2012, str. 64

³² Josef Macek: *Dějiny oseckého kláštera*, in: *800 let kláštera Osek, jubilejní sborník 800 Jahre Kloster Ossegg. Festschrift*, Osek 1996, str. 65

³³ Tamtiež, str. 66

³⁴ Mario Feuerbach: *Das Kloster Osek, der Wallfahrtsort Mariánské Radčice und die Zisterzienser. Klášter Osek, Poutní Místo Mariánské Radčice a Cisterciáci*, Litvínov 2012, str. 73

³⁵ Josef Macek: *Dějiny oseckého kláštera*, in: *800 let kláštera Osek, jubilejní sborník 800 Jahre Kloster Ossegg. Festschrift*, Osek 1996, str. 68

Elbenovi sa podarilo zabrániť zrušeniu jeho kláštora. V roku 1779 cisár Jozef II dokonca sám Osek navštívil.³⁶ Elbenovým nasledovníkom bol Benedikt II., ktorý pokračoval v osvietenských aktivitách kláštora. Ďalšími významnými opátmi boli Salesius Ignác Krgner (1835 – 1842), Antonín Dittrich (1786 – 1849), Kliment Zahradka (1843 – 1853), ktorý sa postaral o obnovu kláštornej nemocnice. Autorom dejín oseckého kláštora³⁷ je opát Atanáš Bernhard (1853 – 1875)³⁸

V prvej polovici 20. storočia bol kláštorný život významne poznamenaný svetovými vojnami. V období prvej svetovej vojny pomáhali rehoľníci ošetrovať zranených a počas druhej svetovej vojny slúžil Osek jako útočisko pre rôznych rehoľníkov, ktorí unikali pred nacistickými vojskami.³⁹ V období komunizmu tu bol centralizačný tábor, odkiaľ odkiaľ boli kňazi a rehoľníci posielaní do vezníc, alebo pracovných táborov. Od roku 1953 získal kláštor pomenovanie Charitný domov.⁴⁰

V roku 1964 sa stal Osek kultúrnou pamiatkou. Ku opravám kláštora došlo až po skončení komunizmu. 21. 3. 1991 sa sem vrátili cisterciáni s opátom Bernhardom Thebes. V roku 1995 bol celý komplex vyhlásený za národnú kultúrnu pamiatku. Cenné umelecké diela a predmety boli uložené v rôznych múzeách Českej republiky. Ku koncu storočia slúžil kláštor ako detský domov, potom azylový dom.

V dnešnej dobe tu nežijú žiadni mnísi. Kláštor patrí do Kongregácie Najčistejšieho srdca Panny Márie a o chod kláštora sa stará Kruh přátel kláštera Osek.⁴¹

³⁶ Josef Macek: *Dějiny oseckého kláštora*, in: *800 let kláštera Osek, jubilejní sborník 800 Jahre Kloster Ossegg. Festschrift*, Osek 1996, str. 71

³⁷ Vyšli v práci Sebastiena Brunnera *Ein Cisterzienserbuch: Geschichte und Beschreibung der besthenden und Anführung der aufgehobenem Cisterzienserstifte in Österreich – Ungern*, 1881

³⁸ Norbert Krutský: *Přehled opatů oseckého kláštera*, in: *800 let kláštera Osek, jubilejní sborník 800 Jahre Kloster Ossegg. Festschrift*, Osek 1996, str. 30

³⁹ Josef Macek: *Dějiny oseckého kláštora*, in: *800 let kláštera Osek, jubilejní sborník 800 Jahre Kloster Ossegg. Festschrift*, Osek 1996, str. 76

⁴⁰ František Skřivánek: *Osecký klášter od roku 1950 až do návratu cisterciáků*, in: *800 let kláštera Osek, jubilejní sborník 800 Jahre Kloster Ossegg. Festschrift*, Osek 1996, str. 84

⁴¹ Elektronický zdroj <http://www.osek.cz/> (22.5.2015)

2.2 Hudobný život v Oseku v 18. storočí.

Hudba bola odjakživa neodmysliteľnou súčasťou kláštorov a nebolo tomu inak ani v Oseku. Okrem liturgie znela pri rôznych príležitostiach, ako boli oslavy, stolovanie, divadelné predstavenia či oratória apod.⁴² Dochované materiály nám však umožňujú nahliadnúť do bohatej hudobnej histórie tohto opátstva len veľmi okrajovo, pretože najstaršie pramene, ktoré máme k dispozícii pochádzajú až zo 17. storočia. Cisterciácke kláštory boli silno hierarchicky previazané, preto môžeme predpokladať, že vo všetkých kláštoroch boli platné rovnaké pravidlá, ktoré sa odzrkadlili aj v spoločných princípoch uvádzania liturgickej hudby.⁴³ Významnými prameňmi začlenenia liturgickej hudby v cisterciáckych kláštoroch sú *Charta charitatis* a *Consuetudines*, ktoré vznikli v stredoveku a boli platné až do 18. storočia.⁴⁴

Figurálna hudba bola podľa záznamov cisterciáckej provinciónálnej kapituly prijatá v roku 1693,⁴⁵ čo sa odzrkadľuje aj na výstavbe veľmi kvalitných organov v cisterciáckych kláštoroch. Napríklad v plaskom kláštornom kostole zhotovil v roku 1695 Abraham Starck dvojmanualový organ, ktorý sa dochoval do dnes. V Oseku bol v tomto období už kvalitný organ, zhotovený medzi rokmi 1668 až 1670 pražskými majstrami Mundtom a Kölerom. W. Starck postavil nový nástroj aj v Oseku, no bolo to až v roku 1714, kedy boli barokové úpravy kláštora v posledných fázach. V Oseku sa do dnes dochoval organ z roku 1716, ktorý postavil tiež W. Starck.⁴⁶

Dokladom prijatia figurálnej hudby v Oseku sú tiež záznamy v dochovaných inventároch. *Album Ossecense*⁴⁷ z rokov 1645 – 1896, v ktorom okrem iného nájdeme aj záznamy o funkciách

⁴² Markéta Kabelková: *Hudba v plaském klášteře v 17. a 18. století*, in: *850 let plaského kláštora*, str. 132

⁴³ Tamtiež, str. 132

⁴⁴ Viac o liturgickej hudbe cisterciáckeho rádu v heslách hudobných encyklopédií:

Heinrich Hüsch: *Zisterzienser*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, 1989, zv. 14,

Mary Berry: *Cistercian Monks*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, zv. 4

⁴⁵ Markéta Kabelková: *Hudba v plaském klášteře v 17. a 18. století*, in: *850 let plaského kláštora*, str. 133

SOA Litoměřice. ŘC Osek, Karton 134, D.I.24, *Definitiones Capitulum Provincialium*, Karton 130 *Capitula provincialia 1693*

⁴⁶ Vít Honys: *Historie varhan klášterního kostela v Oseku*, in: *800 let kláštora Osek, jubilejní sborník 800 Jahre Kloster Ossegg. Festschrift*, Osek 1996, str. 260

⁴⁷ *Album Ossecense oder Verzeichnis der Mitglieder des Cistercienser – Stiftes Ossegg vom Jahre 1645 – 1896*, NK ČR, sig. BMMS Gen Pb 0003

oseckých hudobníkov. Od roku 1656 sa stretávame s pojmom *cantor*⁴⁸, neskôr od roku 1666 je to *preclarus organista*⁴⁹. Označenie *erst regenschori* je v súpise spojené s menom Eustachia Janky, ktorý do funkcie nastúpil v roku 1719.⁵⁰ Hudba tohto typu sa v Oseku ale hrala už pravdepodobne skôr ako do funkcie nastúpil Janka, pretože podľa inventára z roku 1706⁵¹ vieme, že v tomto roku už bola v Oseku figurálna hudba bohato zastúpená.

Dokladom zmeny hudobného štýlu v Oseku je *Catalogus Musicalium pro Choro Ossecense* založený v rokoch 1753 – 1754 a postupne doplňovaný až do začiatku 19. storočia. Je tiež dôkazom toho, že najväčší hudobný rozkvet tu nastal práve v druhej polovici 18. storočia, za opátov P. Eustachia Fischera (1767 – 1778), P. Leonarda Dohnta (1779⁵²) a P. Jakoba Trautzla, (1784 – 1807). Vďaka ich hudobným zbierkam sa dochovalo najväčšie množstvo prameňov práve z tohto obdobia. Hudobný život kláštora bol vtedy na veľmi vysokej úrovni. Mnísi boli hudobne vzdelaní, hrali na rôzne hudobné nástroje⁵³, spievali, alebo sami komponovali. V žiadostiach o prijatie do kláštora dokonca uvádzali svoje hudobné znalosti⁵⁴ čo dokazuje, že hudba mala v kláštore skutočne dôležitú úlohu. Hrávala sa tu hudba duchovná i svetská, od komorných diel až po veľké hudobno-scénické diela. Oseckí rehoľníci boli vďaka svojim hudobným schopnostiam známi i mimo kláštora. K najvýznamnejším osobnostiam patrili P. Joachim Cron, ktorí bol výborným klarinetistom a hráčom na sklenenú harmoniku;⁵⁵ už spomínaný P. Jakob Trautzl skladateľ, organista a klavírny virtuóz; opát P. Benedikt Venusi, organista, huslista a skladateľ a ďalší.⁵⁶ Hudobné zanietenie rehoľníkov sa prejavilo aj na

⁴⁸ Tamtiež, no. 27

⁴⁹ Tamtiež, no. 41

⁵⁰ *Album Ossecense oder Verzeichnis der Mitglieder des Cistercienser – Stiftes Ossegg vom Jahre 1645 – 1896*, NK ČR, sig. BMMS Gen Pb 0003, no. 119

⁵¹ *Inventarium sive Catalogus Musicalium cum annexa Specificatione Instrumentorum Musicorum*, ČMH, č. pr. 65/52 č. 1

⁵² Koniec jeho funkcie literatúra neuvádza

⁵³ Niektorí rehoľníci hudobné nástroje dokonca vlastnili, o čom vypovedajú súpisy majetku rehoľníkov z konca 18. storočia.

⁵⁴ Jiří Mikuláš, Michaela Žáčková: *Hudba v klášteře*, in: *800 let klášttera Osek, jubilejní sborník*, str. 245

⁵⁵ Hudobné vzdelanie získal u Josefa Segera a Františka Xaver Richtera.

⁵⁶ Jiří Mikuláš, Michaela Rossi-Žáčková: *Hudební život v cisterciáckém klášteře Osek u Duchcova v 18. a první polovině 19. století*, in: *900 let cisterciáckeho řádu*, sborník z konference konané 28.-29.9.1998 v Břevnovském klášteře v Praze. Praha 2000, str. 299-300

výzdobe kláštora. Maľby s hudobnými motívmi zdobili chór aj interiér chrámového konventu.⁵⁷

Oseckí rehoľníci pestovali bohatý hudobný život a v snahe získať čo najnovšiu hudbu nadväzovali dôležité kontakty s ostatnými kláštorami a to nie len cisterciátskymi. Dôkazom toho sú poznámky na samotných hudobníkoch, alebo i dochovaná vypožičiavacia listina. Dochované hudobné zbierky a libretá dokazujú prepojenosť oseckého kláštora s pražskými krížovníkmi i celkový záujem týchto rehoľníkov o hudobné dianie v Prahe.⁵⁸ Doložená je spolupráca s ďalšími kláštorami ako Zbraslav, Plasy, Marienthal, Neu-Zelle, Heiligenkreuz a tiež iné. Výmena prebiehala i mimo kláštorný život. Dôležitý je záznam o zapožičaní symfónií pre drážd'anský dvor. Osek poskytoval hudobniny aj kantorom v okolitých dedinách ako Hrob či Jeníkov, dokonca i vzdialenejším mestám napríklad Chomutovu, Karlovým Varom, Tepliciam a ďalším.⁵⁹

V Oseku sa vďaka týmto kontaktom uvádzala hudba vtedajších najznámejších autorov. Na prvom mieste stála hudba liturgická. Hrávali sa omše, litánie, nešpory, z duchovnej hudby to boli oratória, alebo známe árie, ktoré mnísi podpísali duchovným textom.⁶⁰ Významnú úlohu zohrávala aj hudba svetská, pričom sa tu ozývali najnovšie diela známych autorov doby, napríklad Caldara, Reichenauer, Zelenka, Heinichen, Hasse, Vinci a ďalší. Hrávali sa symfónie aj komorné skladby, spievali sa árie, kantáty a rôzne piesne. V kláštornom divadle (*Sommersaal*) sa dokonca hrávali opery, či singspiely.⁶¹

Regenschori diela vlastnoručne opisovali, no kôli veľkému množstvu hudby, ktorú mnísi aktívne pestovali, na to už sami nestačili. Kláštor preto zamestnával laických opisovačov z okolitých dedín, alebo využíval pomoc zamestnancov Oseka.⁶²

⁵⁷ Jiří Mikuláš, Michaela Žáčková: *Hudba v klášteře*, str. 245

⁵⁸ Jiří Mikuláš, Michaela Žáčková: *Hudba v klášteře*, str. 247

⁵⁹ Tamtiež, str. 247

⁶⁰ Pretextovaným oseckým áriam sa venovala Barbara Mátlová vo svojej absolventskej práci *Árie italských skladateľů 1. poloviny 18. století v hudební sbírce cisterciáckeho kláštora v Oseku u Duchova*, Týnska škola, Praha 1998

⁶¹ Jiří Mikuláš, Michaela Rossi-Žáčková: *Hudba v klášteře*, str. 245

⁶² Do dnešnej doby sa dochoval zoznam opisovačov, ktorý vytvoril riaditeľ chóru z rokov 1784 – 1807 P. Jakob Jakob Trautzl. Dva z týchto súpisov sú tiež k dispozícii v niekoľkokrát vyššie citovanom jubilejnom zborníku *800 let kláštora Osek*. Mená opisovačov sa dajú nájsť i priamo v oseckých hudobníkoch.

2.3 Dochované hudobné pramene a inventáre

Najstaršie dochované pramene v oseckom hudobnom fonde tvoria tlače zo začiatku 18. storočia. Ako píše autori štúdie *Hudba v klášteře*,⁶³ tieto tlačené pramene boli pravdepodobne považované za rovnako cenné ako tlačené knihy, preto ich rehoľníci zachovali, bez ohľadu na ich obsah.⁶⁴ Od začiatku 20. rokov 18. storočia sa vo fonde objavujú aj opisy a autografy. Základ oseckého archívu tvoria hudobniny zaobstarané medzi rokmi 1767 – 1833. Po roku 1833, za opáta Hieronyma Mayera, sa opisy viažu hlavne ku sviatku sv. Bernarda, jedná sa teda vo väčšine o skladby duchovné. V ďalších rokoch už v dochovanom fonde prevažujú tlače a od 80. rokov 19. storočia sa rukopisy objavujú len sporadicky. Najmladšie hudobniny sú z druhej polovice 19. a začiatku 20. storočia. Tieto kusy boli nájdené v počte asi 400 kusov na chóre kostola Nanebovstúpenia Panny Márie v Ústí nad Labem až v roku 1992.⁶⁵

Významnou súčasťou oseckého fondu sú rôzne súpisy na niekoľkých listoch a hlavne tri inventáre, uložené v Českom muzeu hudby. Prvý katalóg *Inventarium sive Calatogus Musicalium cum annexa Specificatione Instrumentorum Musicorum*⁶⁶ pochádza z roku 1706 od neznámeho autora. Zaznamenáva hlavne hudbu liturgickú a dokumentuje, že v kláštore bola pestovaná už i figurálna hudba. V menšom množstve inventár zaznamenáva i hudbu svetskú a to jak inštrumentálnu tak i vokálnu. Skladby sú rozdelené podľa hudobných druhov, autorov, alebo podľa príležitostí, pre ktoré je hudba určená. (introity, offertória, árie, svetská hudba v kategórii Taffelmusik a pod.). Figurujú tu mená ako Vogt, Poppe, Fischer, Wentzely a iní. Veľké množstvo skladieb zložil G. B. Bassani (cca 1650 – 1716), ktorý je v inventári vedený v samostatnom oddieli (Bassanius). Katalóg tiež obsahuje súpis pozostalosti P. Antona Edelmana (1650 – 1704), ktorý podľa *Albumu ossecense* zastával funkciu *preclarus organista*.⁶⁷ Z tohto inventára sa kôli zmene hudobného štýlu a následným vyradovaním hudobní zchovalo len niekoľko tlačí. Medzi týmito prameňmi sa nájdu diela napríklad Jacoba Gunthera (1685 – 1732), Johanna

⁶³ Jiří Mikuláš, Michaela Žáčková: *Hudba v klášteře*, str. 248

⁶⁴ Stalo sa tak v mnohých kláštoroch, výnimkou je napríklad zbierka križovníckeho rádu v Prahe, kde sa dochovalo veľké množstvo prameňov z prvej polovice 18. storočia

⁶⁵ Jiří Mikuláš, Michaela Žáčková: *Hudba v klášteře*, str. 245

⁶⁶ ČMH, č. pr. 65/52 č. 1

⁶⁷ Album Ossecense oder Verzeichnis der Mitglieder des Cistercienser-Stiftes OSSEGG vom Jahre 1645 – 1896, č.

Jacoba Schnella (1687 – 1754), Valentina Rathgebera (1682 – 1750) a ďalších. Konkrétnejšiu predstavu hudby, ktorá v Oseku na začiatku 18. storočia zaznievala dotvára aj súpis oseckých hudobných nástrojov.⁶⁸

Za pôsobenia regenschorihho Eustachia Janky (1693 – 1742) vznikol druhý dochovaný katalóg *Catalogus Musicaliorum Anno 1720 et Anno 1733 est renovatus*.⁶⁹ Ten bol pravdepodobne postupne obnovovaný Jankovým nasledovníkom Florianom Burianom (1693 – 1759), ktorý bol riaditeľom chóru medzi rokmi 1726 – 1733. Inventár obsahuje tak ako ten predchádzajúci len mená skladateľov a názvy skladieb. Hudobný repertoár vychádza z predošlého obdobia, ide zväčša o liturgickú hudbu. Rok 1733 už obsahuje aj novšie svetské skladby.⁷⁰ Dochovaných prameňov je ale stále len veľmi málo v porovnaní s dochovanými hudobninami z nasledujúcich období.⁷¹

Autorom katalógu založenom medzi rokmi 1753 až 1754⁷² je osecký opát Nivard Sommer (1714 – 1758) z Českej Lípy, ktorý medzi rokmi 1747-1754 zastával v kláštore funkciu regenschori.⁷³ Sommer je pravdepodobne autorom viacerých takýchto inventárov, o čom svedčia rozdielne signatúry písané jeho rukou na niektorých hudobninách. Zároveň na dochovanej požičiavacej listine písanou Sommerovou rukou, nájdeme kláštornú signatúru a meno alebo inštitúciu, komu bola hudobnina požičaná.⁷⁴ Sommer sa snažil vnieŕ systém do oseckého hudobného archívu teda už predtým ako nastúpil do funkcie riaditeľa chóru. Jiří Mikuláš a Michaela Žatecká sa vo svojej práci *Hudba v kláštore* pokúsili zostaviť už dnes neexistujúci súpis, na základe signatúr na dochovaných prameňoch. Sommer tento pôvodný inventár pravdepodobne sám zničil potom čo zaviedol katalóg nový, ktorý už obsahuje aj incipity jednotlivých skladieb. Dochovaný katalóg je rozdelený na omše (A-G) a offertória (NC, RC, P, T,

⁶⁸ Barbara Renton: *The Musical Culture of Eighteenth Century Bohemia*, str. 243-267

⁶⁹ ČMH, č. pŕ 65/52

⁷⁰ Barbara Renton: *The Musical Culture of Eighteenth Century Bohemia*, str. 269-305

⁷¹ Jiří Mikuláš, Michaela Žáčková: *Hudební život v cisterciáckém kláštore Osek u Duchcova v 18. a první polovině 19. století*, str. 300

⁷² *Catalogus Musicalium pro Choro Ossecense, Catalogus Missarum pro Stylo moderno producibilium (1753 – 1754)*

⁷³ Album Ossecense oder Verzeichnis der Mitglieder des Cistercienser-Stiftes OSSEGG vom Jahre 1645 – 1896, č. 160, str. 69

⁷⁴ Jiří Mikuláš, Michaela Žáčková: *Hudba v kláštore*, str. 246

CC, FD, PS, CT, CS) a tie ďalej triedi chronologicky pomocou arabských čísel. Titulné listy hudobnín obsahujú rovnaké informácie, ako sú poznačené v inventári. V tomto zavedenom systéme ďalej pokračovali aj Sommerovi nástupci C. Reinischen, E. Fischer a J. Trautzl. *Catalogus Musicalium pro Choro Ossecense* je preto vzácnym dokladom premeny hudobného štýlu v kláštore od polovice 18. storočia až do prvej štvrtiny 19. storočia.⁷⁵

Ďalším dokladom bohatého oseckého hudobného života sú dochované libreta uložené v Českom múzeu hudby a spracované v samostatnej kartotéke, ktorým sa v krátkej štúdiu venovala Michaela Rossi Žáčková.⁷⁶ Jedná sa o 152 libriet ku 67. predstaveniam, pričom najstaršie libreto *Musikalisches Kurzweispiel* pochádza z roku 1738 a najmladšie libreto dokladá predvedenie Haydnovho oratória *Die Sieben Worte Christi am Kreuze* v roku 1824. Väčšina z nich však pochádza z druhej polovice 18. storočia. Tak ako hudobniny, aj libreta sa dochovali hlavne v rukopisnej podobe – 131 rukopisných libriet ku 54 predstaveniam a 21 tlačených exemplárov k 11. titulom, z čoho dva tituly sa objavujú jak v tlačenej, tak v rukopisnej podobe. Dochované knižôčky poukazujú na 3 až 5 scénických predstavení v Oseku ročne. Hrávali sa oratória, hudobné drámy, kantáty, opery, singspiely, melodrámy, operetty, lustspiely aj ódy. Medzi autormi sa opäť nájdu populárni autori doby ako Graun, Haydn, Jommelli, Dittersdorf, Bixi, Mysliveček, alebo aj hudobní skladatelia cisterciáti, už spomínaný Joachim Cron, Leonard Dont, či Jakob Trautzl a iní. Námety predvádzaných diel neboli vždy čisto cirkvené. Objavujú sa tu aj diela pastorálne (*Die überraschten Schäferkinder* J. Cron), diela s mytologickou tematikou (*Il Parnasso confuso* od Myslivečka), alebo diela komické (Dontov *Wurst wieder wurst*).

Libretá sú hlavne v nemeckom a latinskom jazyku, jedno je písané taliansky. Nie je vždy isté v akom jazyku oratória zazneli, pretože k niektorým z nich sa dochovali libretá písané dvojjazyčne. Objavujú sa aj exempláre s rovnakým titulom, ale v rôznych jazykových mutáciách.

Rosii-Žáčková v štúdiu poukazuje na vzájomné styky medzi oseckým kláštorom a inými cisterciátskymi kláštorami, či mníšskymi rádmi v zemi. Konkrétne išlo o cisterciátov v kláštoroch Zbraslav a Plasy, premonstrátov na Strahove, jezuitov u sv. Salvátora, milosrdných bratov u sv. Šimona a Judy a tiež križovníkov pri Karlovom moste. Vzájomné požičiavanie hudobného materiálu už z časti odhaľujú dochované osecké hudobniny, inventáre, či listiny. Libretá túto mozaiku doplňujú a pri hlbšom skúmaní by určite odhalili mnoho informácií o hudobnom živote

⁷⁵ Tamtiež, str. 246

⁷⁶ Michaela Rossi Žáčková: *Osecká hudební libreta*, str. 309-311

v českých kláštoroch, hlavne v druhej polovici 18. storočia. Autorka štúdie uvádza text ako prvý pohľad do problematiky, ktorá si vyžaduje ďalšie komplexné bádanie.

Podľa tvrdenia Rossi-Žáčkovej sa na rôznych miestach v opátskej knižnici nachádzajú ďalšie libretá. Toto zistenie ale vyplýva z jej návštevy kláštora v 90. rokoch minulého storočia. Ďalšie materiály ako rôzne súpisy, ďalšie libretá a iné dokumenty by mali byť uložené v SOA v Litoměřiciach.

3 Oratórium

Nasledujúca kapitola v krátkosti pojednáva o vzniku a vývoji oratória ako hudobného druhu a poukazuje na tradíciu oratória v českých zemiach, pričom sa zameriava hlavne na oratórium v Oseku. Na základe dobového súpisu oseckých dramatických predstavení, dochovaných libriet, notových zápisov a dostupnej literatúry je vytvorený zoznam oratórných predstavení, ktoré boli v tomto kláštore predvedené od približne druhej polovice 18. až do polovice 19. storočia.

3.1 Vznik oratória ako hudobného druhu

Oratórium sa ako hudobný druh tvaruje v Ríme 17. storočí, kde naväzuje na hudobné a duchovné tradície spoločnosti oratoriánov, ktorí počas duchovných cvičení spievali viachlasé duchovné piesne, tzv. laudy. Na hudobnú podobu oratória mali vplyv predovšetkým obľúbené dialogické moteta s náznakom dramatickej akcie a samozrejme i duchovné opery, ktoré sa hlavne v prvej pol. 17. storočia tešili v Ríme značnej obľube. Približne od polovice storočia sa v Ríme formujú dva typy oratória, *oratorio latino* v latinskom jazyku určené pre rímsku aristokraciu hrávané v a *oratorio volgare* v talianskom jazyku, ktoré predvádzali oratoriáni pre širokú verejnosť. Z Ríma sa tento hudobný druh šíril do ďalších talianskych miest a postupne sa udomáčňoval aj ostatných častiach Európy.⁷⁷ Oratórium zaznievalo nie len v chrámoch ale aj jezuitských internátoch, rôznych kláštoroch, v šľachtických palácoch, či v koncertných sálach. Predstavenia sa konali v pôstnej dobe v rámci bohoslužieb, alebo samostatne miesto operných predstavení. Tento hudobný druh stále spracováva náboženskú tematiku a podľa cirkvy, pre ktorú bolo určené rozdeľujeme oratórium katolícke a oratórium evanjelicko-luterské.⁷⁸

Významným centrom, kde bola pestovaná sakrálna duchovná hudba v talianskom jazyku už od druhej polovice 17. storočia bola Viedeň. Oratórium obľubovali viacerí členovia dynastie Habsburgovcov, ktorí dokonca sami oratória skladali. V službách Leopolda I. pôsobila známa autorská dvojica, skladateľ Antonio Draghi (1634/35-1700) a libretista Nicolò Minuta (1630 – 1698), vďaka ktorým tu vznikol aj zvláštny druh jednočasťového oratória, tzv. *sepolcro*, tiež

⁷⁷ Aurelio de la Vega: *Oratorio*, in: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* XIII, London 1980, str. 658

⁷⁸ Josef Jaromír Lausmann: *Pražské oratorium XVIII. století*, disertačná práca, Praha 1938, str. 3

označované ako *azione sacra* alebo *rappresentazione sacra*. Sepolcro bolo veľmi blízke talianskej opere, kôli dramatickej akcii, kulisám aj kostýmom. Bolo hrávané na Zelený štvrtok, Veľký piatok, alebo Bielu sobotu a spracovávalo tému umúčenia a ukrižovania Ježiša Krista. Ďalší skladatelia sepolcra v 17. storočí boli Bertali, Ziani, Cesti, Pederzuoli a tiež sám cisár Leopold I. Okrem sepolcra sa vo Viedni šírilo tiež dvojčasťové oratórium, bez scénického predvedenia, podobné talianskému *volgare*. Hrávalo sa v pôstnom období, v kaplnke šľachtického dvora ako súčasť liturgie.⁷⁹ Pre vývoj talianskeho oratória mali tiež obrovský význam libretisti Apostollo Zeno (1668 – 1750) a Pietro Metastasio (1698 – 1782), ktorí sa zaslúžili reformu libreta. Tradícia pašiového oratória pokračovala vo Viedni aj v 18. storočí. Už od polovice 17. storočia boli niektoré sepolcra hrávané pri božom hrobe, so scénickým pozadím, ale bez javiskovej akcie; v tejto tradícii pokračovali aj neskorší skladatelia ako Fux, Caldara či Lotti.⁸⁰

V Prahe sa tento hudobný druh objavuje už v roku 1680, keď počas viedeňského moru prišiel do Prahy Leopold I. Na Zelený štvrtok 18. 4. zaznelo oratórium *La sacra Lancia* od Antonia Draghi.⁸¹ V tom istom roku tu zazneli ešte ďalšie oratória a sepolkra (*Sta Cecilia, Il verso sole fermato in croce*), včetne oratória o sv. Václavovi od rovnakého autora, *Abelle di Boemia ovvero S. Wenceslao*. Tieto oratória predvádzala cisárska kapela a neboli určené pre širokú verejnosť. Prvé zmienky o verejnom predvedení oratória v Prahe je z roku 1714. Oratórium bolo uvádzané vždy počas Veľkej noci, v rôznych kláštoroch či mestách v Čechách a na Morave. V Prahe sa hralo hlavne u krížovníkov, premonstrátov na Strahove a tiež u jezuitov v Klementíne. Bohatá produkcia oratórií je tiež doložená napríklad u piaristov v Kroměříži, alebo u cisterciákov v Oseku. Z ranných skladateľov sa hrávali talianski skladatelia Leo, Jommelli, Porpora, z viedeňských to boli Caldara, Conti, Porsile Contini, zo skladateľov pôsobiacich v Drážd'anoch Lotti a Zelenka a v neskoršom období Gallupi, Hasse, Holzbauer, Mysliveček, F. X. Bixi, Oehlschlägel, Sehling, Habermann, F. Benda, Koželuh a ďalší. V priebehu 70. rokov začalo oratórium postupne ustupovať a vo väčšej miere sa začali hrať kantáty a to ku rôznym príležitostiam, ako boli napríklad jubilea rehoľníkov, či hodnostárov.

⁷⁹ Aurelio de la Vega: *Oratorio*, in: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians XIII*, London 1980, s. 657

⁸⁰ Howard E. Smither: *A History of the Oratorio*, sv. 1, 1977, str. 396.

⁸¹ Marc Niubo: *Leopold I. a hudba cisárskeho dvora v Praze v letech 1679 – 1680*, in: *Barokní Praha – Barokní Čechie 1620 – 1740* (ed. O. Fejtová, V. Ledvinka, J. Pešek a V. Vláška), Praha 2004, str. 95-130.

Ústup oratória bol tiež výsledkom Jozefínskych reforiem, následkom ktorých boli mnohé kláštory zrušené.⁸² Ako jeden z mála bol zachovaný práve kláštor v Oseku, vďaka čomu tu tradícia oratória i naďalej pokračovala.

3.2 Oratórium v Oseku

Oratórium znelo v Oseku každoročne v pôstnej dobe pred Veľkou nocou a to hlavne na Veľký piatok. V deň spomienky na ukrižovanie Ježiša Krista bolo oratórium vhodným hudobným druhom, ktorý pomáhal mníchom viac precítiť najdôležitejší kresťanský sviatok v roku. V tomto období nebolo veľa príležitostí k hudobným predstaveniam, oratórium bolo preto vhodný spôsob, ako spojiť duchovnú prípravu mníchov na najdôležitejší kresťanský sviatok v roku s hudbou. O tom, že uvedenie oratória bolo v Oseku veľkou udalosťou svedčia napríklad aj dochované libreta. Predstavení sa zúčastňovala aj vyššia spoločenská vrstva, pre ktorú boli určené libreta v krajšom obale.

O oratórných predstaveniach sa dozvedáme z dochovaných dobových listín a prameňov. Jedným z nich je Trautzlov súpis scénických predstavení v Oseku.⁸³ Jakob Trautzel (1749 – 1834), pôsobil ako riaditeľ oseckého chóru skoro 50 rokov. Hral na organ a klavír a bol tiež plodným skladateľom. Vytvoril rôzne ďalšie súpisy, medzi nimi sa dochoval aj súpis jeho vlastných skladieb a hudobných adaptácií, ktorý dokladá jeho bohatú hudobnú činnosť. Komponoval virtózne i komorné skladby pre klavír, ale aj rôzne nástrojové zoskupenia. Trautzel po sebe zanechal mnoho opisov, vo väčšej miere sú medzi nimi zastúpené komorné skladby pre sólový klavír, či skladby s doprovodom klavíra.⁸⁴ Súpis scénických predstavení síce nie je kompletný, ale ponúka cenný prehľad oseckých produkcií medzi rokmi 1749 – 1810. V tomto zozname je uvedených 15 oratórných titulov.

Veľa dôležitých informácií o oseckých oratóriách ponúkajú aj dochované libreta. Dohromady sa dochovalo 15 titulov oratórií,⁸⁵ medzi rokmi 1755 – 1824. Niektoré patria k

⁸² Zdeňka Piklová: *Doba osvícenského absolutizmu (1740 – 1810)*, in: kolektív autorů: *Hudba v českých dějinách*, Praha 1983, str. 265

⁸³ Súpis uverejnený v: Jiří Mikuláš, Michaela Žáčková: *Hudba v klášteře*, str. 252

⁸⁴ Michaela Rossi-Žáčková, Jiří Mikuláš: *Hudební život v cisterciáckém klášteře Osek u Duchcova v 18. a první polovine 19. století*, str. 299

⁸⁵ Michaela Rossi-Žáčková píše vo vyššie citovanej štúdií *Osecká hudební libreta* o 16. tituloch oratórií

predstaveniam v spomínanom súpise, no nie je úplne jednoduché tieto pramene navzájom zosúladiť, pretože názvy jednotlivých produkcií sú často úplne rozdielne na každom prameni. Iný názov je uvedený v Trautzlovom súpise, iný na librete a iný na hudobnине. Dochovali sa aj libreta či hudobné zápisy k produkciám, ktoré v súpise uvedené nie sú a preto je výnimočné, keď sa dielo podarí dohľadať vo všetkých týchto pramenných podobách. Brixiho *Oratorium pro die sacro parasceves* je jedným z oseckých oratórií, ku ktorým sa dochoval kompletný notový zápis, dve libretá a je dokonca zaznamenané v spomínanom zozname predstavení. V roku 1771 tu podľa Trautzlovho súpisu zaznelo Brixiho *Judas agnoscens reatum desperat*. Z Trautzlovho súpisu nie je jasné, že ide o oratórium predvedené na Veľký piatok, ale názov diela uvedenom na notovom materiále to jednoznačne potvrdzuje. Libreto ku predstaveniu má rovnaký názov ako uvádza súpis, teda *Judas agnoscens reatum desperat*.

V neposlednej rade sú dôležitým dokladom obľubenosti oratória v Oseku v 18. storočí aj hudobniny, uložené v ČMH. Medzi nimi sa dajú dohľadať ďalšie tituly oratórií, ktoré Trautzl neuvádza a nedochovali sa k nim ani žiadne libretá.

3.3 Súpis oseckých oratórií

Prvé oratórium, ktoré je uvedené v Trautzlovom súpise je z roku 1757, pod názvom *Seila nomen Philiae Jephthe*. Trautzl neuvádza autora. Ku predstaveniu sa dochovalo rukopisné latinské libreto pod rovnakým názvom,⁸⁶ ktoré vytvoril P. Nivard Sommer. Autori hudby a textu nie sú uvedení ani na tomto prameni. V oratóriu vystupujú postavy *Scila* (C), *Amor proprius* (C, T), *Magnanimitas* (A), *Religio* (T), *Jephthe* (B). Libreto obsahuje rôzne prípisy, týkajúce sa predstavenia.

Trautzlov súpis ďalej zaznamenáva oratória, z ktorých názvov je jasné, že boli určené ku predvedeniu na Veľký piatok. Prvé veľkopiatočné predstavenie prebehlo v roku 1766 pod názvom *Das Leiden und der Tod des Erlösers*, dielo pochádza od slávneho nemeckého skladateľa oratórií Johanna Heinricha Rolle (1716 – 1785). Ďalšie jeho predvedenie sa v Oseku odohralo v roku 1787. Toto Rolleho oratórium známe pod názvom *Das Leiden und der Tod Jesu Christi* na libreto Christiana Augusta Albrechta (1621 – 1677), bolo jedno z jeho pomerne rozšírených pašiových oratórií. Okrem miest ako Brandenburg, Berlín, Gotha, Schwerin, Augustsburg, sa hrávalo hlavne v Magdeburgu počas bohoslužieb, ale aj v rámci verejných koncertov tzv.

⁸⁶ Sig. B 7515

Öffentliche Concerte, ktoré usporiadaval sám Rolle.⁸⁷

V roku 1770 bolo predvedené *Oratorium Pro Die Sacro Parasceve „Jesus Christus Salvator“* od strahovského riaditeľa chóru Jana Lohelia (1724 – 1788). Skladateľ napísal toto oratórium pôvodne pre Strahov v roku 1761, predvedené bolo ale až v Oseku o 9 rokov neskôr.⁸⁸ K tomuto predstaveniu sa dochovalo strahovské tlačené libreto z roku 1761⁸⁹ s názvom *Patientia et Humilitas causam iustam in silentio evincens – Jesus Christus Salvator*. Rukopis hudobní⁹⁰ vytvorili P. Eustachius W. Fischer, ktorý bol riaditeľom oseckého chóru v rokoch 1767 – 1778 a Christian Schulke, pomocník alebo zamestnanec kláštora.⁹¹ O predstavení v roku 1770 sa v poznámke na hudobnине zmieňuje Fischer. Dielo je určené pre 4 spevné hlasy, husle I, II, violu, hobo⁹² I, II, flautu I, II, trombón tenor a alt a fondamento

Oratorium *Das Leiden und Sterben unsers Herrn Jesu Christi* uvedené ako dielo [Carla Heinricha] Grauna bolo predvedené v roku 1773 a potom znova v roku 1779. Trautzlov súpis eviduje iba predstavenie v roku 1779. O predvedení v roku 1773 sa dozvedáme z dochovaného libreta⁹² a z datácie na titulnom liste hudobní⁹³. Rukopis partov vytvoril Joseph Johann Rickler. V hudobnине sa objavujú prípis⁹³ z pera P. Eustachia Fischera. Jedná sa pravdepodobne o pašiové oratórium *Der Tod Jesu*, na libreto Karla Wilhelma Ramlera, ktoré bolo v Nemecku veľmi rozšírené. Vzniklo v roku 1755. Dielo sa delí na dve časti, prvá časť má 14 a druhá 11 čísel. Obe časti začínajú chorálom, ktorý sa v priebehu skladby objavuje niekoľkokrát znova, striedajú ho zbory, recitatív⁹³ hlavne secco, a árie.

Ďalším záznamom v Trautzlovom súpise z roku 1779 patrí opäť Loheliovi. Eustachius Fischer zanechal na rukopisnej hudobnине poznámku o dátume predvedenia oratória od Lohelia *Oratorium pro Sacro Die Parasceve „Jesus Christus Gloriose in Cruce de hostibus triumphans“* 2. 4. 1779. Rok uvedenia oratória sa zhoduje s Trautzlovým súpisom. Na rukopise hudobní⁹³ sa

⁸⁷ Vlastimil Tichý: *Oratorium Die Feyer des Todes Jesu J. H. Rolleho uložené v MZK a jeho vztah k lipskému koncertnímu provozu*, dipl. práca, FF, Masarykova univerzita, Brno 2012, str. 17

⁸⁸ Jiří Mikuláš, Michaela Žáčková: *Hudba v klášteře*, str. 252

⁸⁹ B 7566

⁹⁰ XXXII B 122

⁹¹ Jiří Mikuláš, Michaela Žáčková: *Hudba v klášteře*, str. 246, poznámka č. 15

⁹² B 7544

⁹³ XXX III A 113

podieľali Fischer, Cron, Christian a Wanig.⁹⁴ Rukopisné libreto je v latinskom jazyku.⁹⁵ Oratórium má bohatšie nástrojové obsadenie ako Loheliovo oratórium z roku 1770. Je určené pre 4 spevné hlasy, vno I, II, Vla I, II, Cltto I, II, Ob, Fl I, II, Fg I, II, Cor I, II a fondamento.

Prvá časť oratória Nicola Jommelliho *Das befreyte Bethulien* na text Pietra Metastasia zaznela v roku 1780 a jeho druhá časť hneď o rok neskôr. Na rukopisnom librete z roku 1781,⁹⁶ ktoré napísal sám Trautzl, je poznámka, že oratórium zaznelo latinsky, napriek tomu, že libreto je písané nemecky a aj názov v súpise je v nemčine. V latinčine sa k tomuto oratóriu dochovali ďalšie tri osecké libretá pod názvom *Bethulia liberata*.⁹⁷ Jommelliho *Betulia liberata* je oratórium veľkého rozsahu určené pre 4 hlasy, zbor, sláčikové nástroje, dva hoboje, dva lesné rohy a basso continuo. Oratórium je dvojčasťové, v ktorom zaznie 16 árií a recitatívov a jednotlivé časti uzavrú zbory. Premiéra bola v roku 1743 v Benátkach a následne bolo predvádzané počas celého 18. storočia v rôznych častiach Talianska, v Londýne a aj v Prahe.⁹⁸ Autor textu je Pietro Metastasio. Jeho námet vychádza zo starozákonnej knihy Júdit a hovorí príbeh o tom, ako zbožná žena Júdit oslobodila mesto Betulia. Jommelliho zhudobnenie obsahuje mnoho úprav a škrtov oproti pôvodnému textu, za účelom urýchlenia dramatickej akcie a zmenšenia dôrazu na náboženský obsah. Podobné zmeny v libretách viedli ku postupnému odstupu Metastasiových libriet a otvorili tak dvere novému štýlu.⁹⁹

V roku 1782 uvádza Trautzl predvedenie prvej časti oratória *Die Befreyung Israel* následne o rok neskôr zaznela jeho druhá časť. Repríza bola v roku 1791, autor zoznamu ale neuvádza, či bola opäť uvedená len časť, alebo tentokrát zaznelo celé oratórium. Autorom hudby je podľa Trautzla [Carl Ditters von] Dittersdorf (1739 – 1799). Pod názvom *Die Befreyung Israel* ale žiadne jeho oratórium nevidujeme. Ide pravdepodobne o iný názov pre viedeňské oratórium *La Liberatrice del Popolo Giudaico nella Persia, o sia l'Esther* z roku 1773. Ku predstaveniu sa dochovali dve latinské a 3 nemecké libretá.¹⁰⁰ Rukopisnú partitúru¹⁰¹ a hlasy vytvoril P. Jakob

⁹⁴ XXX II B 123

⁹⁵ B 7573

⁹⁶ B 7552

⁹⁷ B 7549 – B 7551

⁹⁸ Elektronický zdroj: Marita P. McClymonds, et al.: *Niccolo Jommelli*, in: *The Grove Online* (25. 3. 2015)

⁹⁹ Howard Smither: *Oratorio in the Classical Era* in: *A History of the Oratorio*, vol. 3, 1987, str. 62-63

¹⁰⁰ Sig. B 7529 – B 7533

¹⁰¹ Rukopisná partitura uložená v Českom múzeu hudby pod signatúrou XXX III F 111 momentálne uniká evidencii

Trautzl¹⁰² Osecký rukopis je určený pre clavicembalo, bas, dvoje husle, violu, dva hoboje a dva lesné rohy. Ide opäť o rozsiahle oratórium uvedené predohrou, striedajú sa v ňom zborové čísla (7 zborov) so sólovými, ale aj s duetmi. Dittersdorfove oratórium *La Liberatrice del Popolo Giudaico nella Persia, o sia l' Ester* bolo predvedené v roku 1773 vo Viedni. Libreto napísal Pintus a príbeh je založený na starozákonnej knihe Esther.¹⁰³

Záznam o oratóriu Johanna Heinricha Rolle *Lazarus oder die Freyer der Auferstehung* na text Augusta Hermanna Niemeyera pochádza z roku 1785. Dielo bolo pôvodne napísané v roku 1776 pre „*Offentliche concerte*“ pričom autor textu označil dielo za duchovnú drámu, určenú na predvádzanie na duchovnom koncerte, bez scénického predvedenia.¹⁰⁴ V Oseku bolo toto predstavenie uvedené aj scénicky, čo môžeme usudzovať z poznámky na Trautzlovom klavírnom výťahu „*Osseci theatraliter producta, ao 1785*“¹⁰⁵ Je to jediný oratórny titul, o ktorom vieme, že bol predvedený v divadle. Je ale možné, že takýchto predstavení bolo v Oseku viac. Ku predstaveniu sa dochovalo nemecké libreto z pera Trautzla. Rok predvedenia libreto neuvádza.¹⁰⁶ Datácia sa preto opiera o Trautzlov súpis. Rukopisný notový materiál vytvoril tiež Trautzl, spolu s ďalšími neznámymi opisovačmi.¹⁰⁷ Dielo má 3 dejstvá a klasickú štruktúru, stiedajú sa v ňom zbory, árie a recitatívy *accompagnato*. Bolo to čo do obsadenia najrozsiahlejšie a najdlhšie oratórium zo všetkým uvedených titulov. Rukopis obsahuje spevné hlasy C I, II, A, T I, II, B, a zbor, nástrojové obsadenie tvorí husle I, II, viola I, II, violoncello, violone, fauta I, II, hoboje I, II, fagot I, II, lesný roh I, II, teorba tenor a bas, trombón tenor a alt, tympany. Tentokrát ide o spracovanie novozákonného príbehu, ktorý popisuje ako Ježiš vzkriesil mŕtvého Lazara z Betánie. Význam príbehu spočíva v príprave ľudu na vzkriesenie Ježiša Krista. Niemayerov text reflektuje hnutie *Sturm and Drang*, ktoré sa šírilo v divadlách v tejto dobe.¹⁰⁸

V tom istom roku bola predvedená prvá časť oratória *Der enkannte Joseph* od neznámeho autora o rok neskôr na Veľký piatok zaznela jeho druhá časť. K tomuto oratóriu sa dochoval aj

¹⁰² XXX A 85

¹⁰³ Elektronický zdroj: Margaret Grave, Jay Lane: *Carl Ditters von Dittersdorf*, in: *The Grove Online* (25.3.2015)

¹⁰⁴ Vlastimil Tichý: *Oratorium Die Feyer des Todes Jesu J. H. Rolleho uložené v MZK a jeho vztah k lipskému koncertnímu provozu*, dipl. práca, FF, Masarykova univerzita, Brno 2012, str. 24

¹⁰⁵ XXX III F 114

¹⁰⁶ B 7586

¹⁰⁷ XXX II A 595

¹⁰⁸ Howard Smither: *Oratorio in the Classical Era* in: *A History of the Oratorio*, vol. 3, 1987, str. 466

notový zápis hlasov a partitúra recitatívov¹⁰⁹, ktoré vytvoril pravdepodobne Trautzl. Partitúra recitatívov je tiež uvedená v Trautzlovom súpise jeho vlastných diel. Ku prvej časti sa dochovalo taliansko-nemecké libreto¹¹⁰ a ku druhej časti jedno nemecké libreto.

Z dochovaných súpisov vieme o 3 oratóriách Jakoba Trautzla, ktoré v Oseku zazneli. Niekoľkokrát bolo uvedené oratórium *Saul oder die Gewalt der Musick*. Prvýkrát na Veľký piatok v roku 1795, druhýkrát o rok neskôr v roku 1796 a tretíkrát znova na Veľký piatok v roku 1800. Rukopis jednotlivých partov uložený v ČMH pochádza z roku 1795.¹¹¹ *Saul oder die Gewalt der Musik* je rozsiahle dvojčast'ové oratórium, ktoré uvádzajú dve predohry a po nich nasleduje 23 hudobných čísel. Dielo je určené pre sólistov, zbor a veľký orchester (C I, II. A I, II, T, B, B rip (zbor) Vno I, II, Vla I, II, Vlone, Fl I, II, Ob I, II, Cemb, Fg I, II, Cor I, II) a má klasickú štruktúru, v ktorej sa strieda deväť zborových čísel, virtuozne árie a recitatívy secco. Dej oratória sa viaže na starozákonný príbeh o prvom izraelskom kráľovi Saulovi. Ku predstaveniu sa dochovalo 5 textových kníh.

Trautzlov súpis vlastných skladieb eviduje ešte jedno oratórium, ktoré vzniklo v roku 1810 s názvom *Der Tod Abel*.¹¹² V Trautzlovom súpise scénických predstavení toto dielo uvedené nie je. Ide pravdepodobne o rovnako rozsiahle dielo ako Saul. Pramene sa ku oratóriu bohužiaľ nedochovali. Z Trautzlovej poznámky v súpise sa dozvedáme, že dielo vzniklo v roku 1810 a boli použité skoro rovnaké hlasy a nástroje ako v prípade *Saula: Item de anno 1810 Oratorium in F duro – Der Tod Abel – iisdem fere Vocibus et instrumentis: grand: Orchester*.¹¹³ Čo sa týka deja, opäť sa jedná o starozákonný príbeh tentokrát z knihy Genesis

Trautzlove oratória sa pravdepodobne tešili veľkej obľube, pretože jeho ďalšie oratórium s názvom *Miserere* bolo predvedené v roku 1798 a potom znova v roku 1810. Rukopisná partitúra je uložená v ČMH.¹¹⁴ Na titulnom liste je poznamenaný rok 1796. *Miserere* zhudobňuje štvrtý kajúci žalm a podľa Trautzlovej poznámky v súpise jeho vlastných skladieb má byť dielo predvedené ako oratórium „*permodum oratorii*“. Dielo obsahuje predohru a veľkú časť skladby

¹⁰⁹ XXX II B 129, XXX IV A 97

¹¹⁰ B 7486

¹¹¹ XXX II A 105

¹¹² Ján Zástěra: *Hudba oseckých cisterciáků na přelomu 18. a 19. století*, dipl. práca, Pedf, Praha 2008, str. 59

¹¹³ Tamtiež str. 59

¹¹⁴ Sig. XXX III A 135

tvoria zbory, niektoré sú fugované niektoré homofónne.¹¹⁵

Medzi posledné zápisy v Trautzlovom súpise patrí kantáta/oratórium od Josepha Haydna *Die Sieben Worte Christi am Kreuze*, ktoré zaznelo tiež dvakrát na Veľký piatok, a to v roku 1801 a potom v roku 1824. Druhé predvedenie síce Trautzl v súpise neuvádza, evidujeme ale jeden exeplár libreta z uvedeného roku.¹¹⁶ Ďalšie štyri dochované kópie libriet pochádzajú z roku 1801 z pera Trautzla.¹¹⁷ Ku predstaveniu sa dochovali aj rukopisné hudobniny a dobové tlače: hlasy písané rukou Trautzla, opis klavírného výťahu z tlače Breitkopf a Härtel z roku 1801 a aj partitúra z roku 1801 od rovnakého vydavateľstva.¹¹⁸ Dielo bolo dokončené v roku 1785 a nesie podtitul „7 sonát s úvodom a zemetrasením na konci“. Pôvodne bolo určené pre veľkonočné obrady v katedrále v španielskom Cádize. Prvé viedeňské predstavenie bolo 26. 3. 1787. Ide o 7 meditatívnych viet, pričom každá z nich sa venuje jednej z posledných slov Ježiša Krista na kríži. Dielo skladateľ neskôr upravil pre sólové i zborové vokálne predvedenie v roku. Okrem toho vznikli ďalšie úpravy pre rôzne nástroje a komorné obsadenia.¹¹⁹ Osecký rukopis z roku 1801 je určený pre 4 spevné hlasy, 2 husle, 2 hoboje, 2 flauty, 2 altové violy, 2 fagoty, 4 lesné rohy, 2 clariny, 2 tympany, violoncello a violone.

Ďalšie osecké oratórne predstavenia sú doložené na základe dochovaných libriet. Trautzlov súpis tieto tituly neeviduje.

Dochovalo sa nemecké rukopisné libreto *Das Weltgericht*¹²⁰ od Augusta Apela. Knižôčka okrem obsadenia neuvádza žiadne ďalšie údaje, poznámky či rok predvedenia.

Oratorium breve je dielo Vendelína Karouška. Rukopisná podoba libreta je bez titulného listu.¹²¹ K tomuto predstaveniu existuje aj rukopisná hudobnina z pera Eustachia Fischera,¹²² z čoho môžeme usudzovať, že dielo bolo predvedené tiež niekedy v druhej polovici 18. storočia. Nástrojové obsadenie diela je C a B solo, Vno I, II, Vla, Cor, I, II, Cembalo.

Medzi oseckými libretami sa nachádzajú aj dve tlačené libretá, ktoré pochádzajú z kláštora

¹¹⁵ Tamtiež str. 59

¹¹⁶ Sig. B 7548

¹¹⁷ Sig. B 7545, B 7546, B 7547, B 5020

¹¹⁸ Sig. XXX III F 166, XXXIII A 43, XXXIII D 126

¹¹⁹ Elektronický zdroj: James Webster, Georg Feder: *Joseph Haydn*, in: *Grove music online* (23. 3. 2015)

¹²⁰ Sig. B 7518

¹²¹ Sig. B 7553

¹²² Sig. XXX II 187

milosrdných bratov sv. Šimona a Judy v Prahe. *Genethliacon ...*¹²³ z roku 1755, s obsadením *I. Musa* (C), *2. Musa* (A) *Familia Prag* (T), *Apollo* (B), ktorého autorom je Antonio Joanni Wenceslao Wokaun (1691 – 1715) a druhé z roku 1759 pod názvom *Die im Tieffen Sünden Schlaf liegende... Seele*,¹²⁴ od neznámeho autora. Vystupujú v ňom postavy *Der Engel* (C), *Die Seele* (A), *Christus* (T), *Die Welt* (B).

Osecké hudobniny uložené v Českom múzeu hudby obsahujú ešte tituly oratórii, ku ktorým sa nedochovalo libreto a nie sú uvedené v žiadnom oseckom dobovom súpise.

Z roku 1755 pochádza opis ďalšieho oratória F. X. Brixiho, *Oratorium pro die sacro parasceves*¹²⁵ Ide pravdepodobne o oratórium *Filius Prodigus*. Rukopis obsahuje spevné hlasy CATB a hlasy huslí I, II, violy a organu. Táto hudobnina je spolu s dochovaným libretom *Genethliacon ...* najstarší prameň týkajúci sa oseckých oratórii.

V druhej polovici 18. storočia vznikol rukopis *Oratorium Josef*.¹²⁶ Rukopis prepísalo viacero opisovačov, medzi nimi je aj Trautzi. Autor hudby či textu nie je známy. Dielo je určené pre spevné hlasy C I, II, A I, II, T, B a orchester Vno I, II, Vla I, II, Ob I, II, Cor I, II, Cemb, Org.

Z rovnakého obdobia pochádza aj rukopis oratória *Martino*¹²⁷ s obsadením B solo, CATB, Vno I, II, Vla, Vce, Ob I, II, Fg, Fondamento. Autor rukopisu, hudby ani textu nie je známy.

V roku 1772 bolo predvedené Oratórium od Erazima Mentzela¹²⁸, ktorý bol podľa *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon*¹²⁹ benediktínskym opátom na pražskom Břevnově. Dielo je určené pre hlasy CATB, husle I, II, Vla, Ob I, II, Cor I, II, Bc. Rukopis hudobniny vytvorili viacerí opisovači, medzi nimi Richter. Prameň obsahuje prípisy Fischera.

Medzi hudobninami sa nachádza tiež prameň označený ako Oratórium J. Haydna. Sú to rôzne spevné party viacerých Haydnových oratórií.¹³⁰

¹²³ Sig. B 7503

¹²⁴ Sig. B 7498

¹²⁵ Sig. XXX III A 107

¹²⁶ Sig. XXX II B 125

¹²⁷ Sig. XXX II E 186

¹²⁸ Sig. XXX IV A 105

¹²⁹ Gottfried Johannes Dlabacz: *Menzel Erasmus*, in: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Praha 1815, stl. 310

¹³⁰ Sig. XXX III F 167

Rukopis oratória *Der Tod Jesu*¹³¹ od J. G. Naumanna (1741 – 1801) pochádza z roku 1822. Oratórium bolo určené pre veľký orchester: C I, II, T, B solo, CATB coro, Vno I, II, Vla I, II, Vcl, Fl I, II, Trba I, II, Trbone I, II, III, Tymp, Pfte, Org. Autor rukopisu nie je známy.

Posledným rukopisným prameňom tohto druhu je oratórium *Empfindungen am Grabe Jesu* od G. F. Händla.¹³² Obsahuje hlasy CATB, Vno I, II, Vla, Vce, V lone, Ob I, II, Fg I, II. Vznik opisu nie je známy, z Oseka pochádza ale aj tlačená partitúra s rovnakým titulom¹³³ na ktorej je ceruzkou pripísaný rok 1858. Je teda pravdepodobné, že sa toto oratórium hralo v Oseku práve v tomto roku.

Tabuľka uvádza postupne všetky uvedené oratória, zoradené podľa dátumu predvedenia. Oratória, ktoré nebolo možné datovať sú zaznamenané na konci tabuľky.

Rok	Názov	Autor hudby	Hudobnina	Libreto	Poznámky
1755	<i>Oratorium pro die sacro parasceves</i>	F. X. Brixi	MS, hlasy Fischer (titulný list)		Pravdepodobne oratorium <i>Filius Prodigus</i>
1755	<i>Genethliacon...</i>	A. J. W. Wokaun		Tisk, Praha 1755, latinsky	Z kláštora milosrdných bratov sv. Šimona a Judy, Praha
1757	<i>Scila nomen Philiae Jephthe</i>			MS, Nivard Sommer, latinsky	Na librete neskoršie prípisy
1759	<i>Die im Tieffen Sünden Schlaf liegende... Seele</i>			Tisk, Praha 1759, nemecky	Z kláštora milosrdných bratov sv. Šimona a Judy, Praha
1766	<i>Das Leiden und</i>	J. H. Rolle	-	[Libreto – Ch.	

¹³¹ Sig. XXX IV A 94

¹³² Sig. XXX II C 308

¹³³ Sig. XXX III D 136, tlač *Beitkopf und Härtel*

	<i>der Tod des Erlösers</i>			A. Albrecht]	
1770	<i>Oratorium Pro Die Sacro Parasceve „Jesus Christus Salvator“</i>	J. Lohelius	MS, hlasy Fischer + Schulke	<i>Tisk 1761 - latinsky Patientia et Humilitas causam iustam in silentio evincens. Jesus Christus Salvator</i>	Pôvodne určené pre Strahov v roku 1761. Na hudobnине poznámka o predvedení 1770
1771	<i>Judas agnoscens reatum desperat</i>	F. X. Brixi	MS – hlasy [1770], Schulke + ?	MS – ?, latinsky	
1772	<i>Oratórium</i>	E. Mentzel	MS – hlasy 1772, Richte r + ?		Prípisy Fischer
1773	<i>Das Leiden und Sterben unsers Herrn Jesu Christi</i>	Graun	MS, hlasy, 1773,	MS – ?, nemecky	Trautzlov súpis neeviduje
			J.J. Rickler + Fischer prípisy	[Libreto: K. Wi. Ramler]	
1779	<i>Oratorium pro Sacro Die Parasceve „Jesus Christus Gloriose in</i>	J. Lohelius	MS, hlasy – Fischer, Cron, Christian, Wanig	MS – ?, latinsky	Na hudobnине poznámka o predvedení 2. 4. 1779

	<i>Cruce de hostibus triumphans</i> “				
1780	<i>Das befreyte Bethulien</i> (prvá časť)	N. Jommelli		MS – Trautzl, nemecky, latinsky, text Metastasio	Oratórium zaznelo latinsky
1781	<i>Das befreyte Bethulien</i> (druhá časť)	N. Jommelli		MS – Trautzl, nemecky, latinsky, text Metastasio	Oratórium zaznelo latinsky
1782	<i>Die Befreyung Israel</i> (prvá časť)	C. D. von Dittersdorf	MS, hlasy Trautzl – 1782 MS, partitúra – Trautzl	MS – Trautzl, taliansky, latinsky, text – S. I. Pintus	Pravdepodobne sa jedná o oratorium <i>La Liberatrice del Popolo Giudaico nella Persia, o sia l'Esther</i>
1783	<i>Die Befreyung Israel</i> (druhá časť)	C. D. von Dittersdorf	MS, hlasy Trautzl – 1782 MS, partitúra – Trautzl	MS – Trautzl, taliansky, latinsky, text – S. I. Pintus	
1785	<i>Lazarus oder die Freyer der Auferstehung</i>	J. H. Rolle	MS, hlasy – Trautzl + ? MS, kl. Výt'ah – Trautzl, 1785	MS – Trautzl, nemecky, text – A. H. Niemeyer	

1785	<i>Der enkannte Joseph</i> (prvá časť)	?	MS, hlasy – Trautzi MS, partitúra recitatívov – Trautzi	MS ? nemecky, nemecko-taliansky	Taliansky názov <i>Il Giuseppe Riconosciuto</i> , Trautzi uvádza rukopisnú partitúru v zozname vlastných diel pod č. 12
1785	<i>Der enkannte Joseph</i> (druhá časť)	?	MS, hlasy – Trautzi MS, partitúra recitatívov – Trautzi	MS ? nemecky, nemecko-taliansky	Libreto obsahuje obe časti
1787	<i>Das Leiden und der Tod des Erlsers</i>	J. H. Rolle			Repríza
1791	<i>Die Befreyung Israel</i>	C. D. von Dittersdorf	MS, hlasy Trautzi – 1782 MS, partitúra – Trautzi	MS Trautzi, taliansky, latinsky, text – S. I. Pintus	Repríza – pravdepodobne obe časti
1795	<i>Saul oder die Gewalt der Musick</i>	J. Trautzi	MS, hlasy	MS ? nemecky	
1796	<i>Saul oder die Gewalt der Musick</i>	J. Trautzi			Prvá repríza
1797	<i>Das</i>	Graun	MS, hlasy,	MS ?	Repríza –

	<i>Leiden und Sterben unsers Herrn Jesu Christi</i>		1773, J.J. Rickler + Fischer prípisy	nemecky	predstavenie už uvedené v Trautzlovom súpise
1798	Miserere	J. Trautzi	MS, partitúra, 1796		
1800	<i>Saul oder die Gewalt der Musick</i>	J. Trautzi			Druhá repríza
18.st 2/2	<i>Oratorium Josef</i>	?	MS, hlasy Trautzi + ?		
18.st 2/2	<i>Martino</i>	?	MS, hlasy ?		
1801	<i>Die Sieben Worte Christi am Kreuze</i>	J. Haydn	MS, hlasy – Trautzi	MS – Trautzi, nemecky	
			MS, kl. výťah - ?,		
			Tisk - Breitkopf a Härtel, Lip sko 1801		
1810	Miserere	J. Trautzi	MS, partitúra, 1796		Repríza
1822	Der Tod Jesu	J. G. Naumann	MS, hlasy – ?, 1822		

1824	<i>Die Sieben Worte Christi am Kreuze</i>	J. Haydn	MS, hlasy – Trautzi MS, kl. výťah –?, Tisk – Breitkopf a Härtel, Lipsko 1801	MS – ?, nemecky	Repríza, Trautzlov súpis neuvádza
1858?	<i>Empfindungen am Grabe Jesu</i>	G.F. Händel	MS, hlasy – ?		Dátum pripísaný ceruzkou na tlačenej partitúre
	<i>Das Weltgericht</i>	A. Apel		MS, ?, nemecky	
	<i>Oratorium breve</i>	V. Karoušek	MS, hlasy – Fischer 2. pol. 18.st.	MS, ?, latinsky	Libreto bez titulného listu
	<i>Oratorium / spevné party</i>	J. Haydn	MS hlasy – ?		Rôzne tituly Haydnových oratórii

Tabuľka 1 Súpis oratórných produkcií v Oseku

3.4 Osecké oratória – zhodnotenie

Uvedený zoznam oratórií dokladá početné predvedenia tohto žánru v Oseku. Jednalo sa dohromady o 33 predstavení,¹³⁴ v rozpätí približne 100 rokov. Dohromady to bolo 23 titulov, niektoré z nich boli uvedené viackrát, alebo v prípade viacčastových oratórii bola druhá časť uvedená v inom roku. Najstaršia zmienka o predstavení tohto druhu je z roku 1755. Vytvorený zoznam končí najmlaším rukopisným prameňom z roku 1858.

Uvedený súpis dokazuje, že v Oseku sa hrávali rozsiahle, technicky náročné diela, ktorých predvedenie si samozrejme vyžadovalo veľký orchester a školených hudobníkov. Barbara Renton

¹³⁴ Do tohto počtu nie je započítaná hudobnina obsahujúca Haydnové spevné hlasy z rôznych titulov jeho oratórií

vo svojej dizertačnej práci porovnávala na základe dochovaných súpisov nástroje oseckého orchestra, s orchestrami v ďalších hudobných centrách strednej Európy a došla k záveru, že úroveň oseckého súboru sa rovnala dokonca i tým najuznávanejším orchestrom, ako bol napríklad v Manheime.¹³⁵ Dochované inventáre sú dôkazom toho, že v kláštore hrávali okrem mníchov aj hudobníci prizvaní z okolia.¹³⁶ Vzhľadom na rozsah a bohaté obsadenie uvádzaných oratórii, môžeme usudzovať, že aj v prípade uvedených produkcií boli prizvaní ďalší profesionálni hudobníci, či speváci.

Kontakty s dôležitými hudobnými centrami a tiež vysoká úroveň orchestra, sa odzrkadlili vo výbere diel. Zneli tu oratória, ktoré sa hrávali v tých najväčších hudobných centrách strednej Európy. Boli to diela Jommelliho, Grauna, Rolleho, Brixiho, či Haydna a iných. Táto náročná produkcia nepochybne ovplyvnila i vlastnú skladateľskú činnosť oseckého riaditeľa chóru Jakoba Trautzla. Jeho oratória zazneli v Oseku mnohokrát a bezpochyby zasluhujú badateľskú pozornosť.

Námety oratórii boli rôzne. Často sa hrávali pašiové oratória, uvedené na Veľký piatok. Tento deň bol dávno spájaný s obradmi, procesiami a veľkými cirkevnými pobožnosťami, za účasti najvyšších hodnostárov. Táto tradícia sa v 18. storočí postupne spojila s uvádzaním tradičného veľkopiatočného sepolkra.¹³⁷ Prevažovali oratória v tradičnom latinskom a tiež v nemeckom jazyku.

Niektoré titulné listy uvádzajú, že oratória boli predvedené v bazilike Nanebevzitia Panny Márie. Z dochovaných prameňov ale vieme, že minimálne jedno oratórium (Lazarus od J. H. Rolleho) bolo predvedené scénicky. V kláštore bolo niekoľko sál, ktoré mohli byť prispôbené ku scénickým predstaveniam. Bol to priestor v tzv. sommersaale nad refektárom, kde bolo aj pódium, ďalej to bol samotný refektár, alebo salla terena pod freskovým sálom.¹³⁸ Počas roka tu zaznievali aj opery, singspiely, či rôzne hudobno-scénické predstavenia, ktoré mnísi sami našťudovali. Niekedy sa jednalo o ich vlastné diela a niekedy o diela známych autorov. Tématica

¹³⁵ Barbara Renton: *The musical culture of eighteenth-century Bohemia, with special emphasis on the music inventories of Osek and the Knights of the Cross*, sv. I, New York: The City Univ., 1990

¹³⁶ Zoznamy hudobníkov uvádza Trautzlov súpis. Prepis tohto zoznamu v Jiří Mikuláš, Michaela Žáčková: *Hudba v klášteře*, str. 250

¹³⁷ Josef Jaromír Lauschmann: *Pražské oratorium XVIII. století*, disertačná práca, Praha 1938, str. 22

¹³⁸ Ján Zástěra: *Hudba oseckých cisterciáků na přelomu 18. a 19. století*, dipl. práca, Pedf, Praha 2008, str. 60.

predstavení záležala od príležitostí, pre ktoré bolo predstavenie pripravované. Napríklad pri príležitosti sviatku niektorého člena konventu, alebo rôznych príslušníkov cirkví boli témy komické alebo pastrorálne. A tak tu bola napríklad v roku 1782 pri príležitosti sviatku opáta Elbela predvedená Myslivečkova kantáta¹³⁹ *Il Parnasso confuso*, v súpise uvedená pod názvom „Der Parnass“¹⁴⁰.

Štruktúra oratórii odpovedala štruktúre talianskej opery. Diela boli uvedené predehrou, po ktorej nasledovalo striedanie árii a recitatívov. Árie zneli vo forme da capo alebo da capo al segno. Objavujú sa tiež arietty, duety a zbory, ktoré sú striedané s recitatívami secco alebo *accompagnato*.

Osecké dochované hudobniny a libreta ponúkajú mnoho cenných informácií. Bolo by určite potrebné zozbierať všetky dochované libretá, ktoré sú podľa Rossi-Žáčkovej roztrúsené po rôznych inštitúciách a tým tak doplniť zoznam predstavení, ktorý táto kapitola predstavuje. Hlbšie skúmanie tejto problematiky by určite prinieslo cenné informácie nielen o oratóriách, ale aj ostatných scénických predstaveniach uskutočnených v Oseku.

¹³⁹ Žánrove zaradenie *Il Parnasso confuso* bolo predmetom viacerých štúdií. M. S. Šagiňanová považuje toto hudobno dramatické dielo za operu. R. Pečman a aj M. Rosii-Žáčková zase za operu – kantátu. Neskôr prišiel D.E. Freeman a S. Bohadlo s označením kantáta.

¹⁴⁰ V oseckých opisoch sa objavuje tiež pod názvom „*Cantata a quattro*” alebo „*Opera Itala*”

4 Oratórium Judas Iscariotes F. X. Brixho

V diplomovej práci bude ďalej pozornosť upriamena na oratórium Judas Iscariotes. Po krátkom pripomenutí autorovho života a jeho dochovaných oratórií budú predstavené 3 známe pramene tohto diela. Najstarší a jediný kompletný, bude hlbšie popísaný a zároveň posluží ako predloha ku spartácii a následnej hudobno-štylovej analýze.

4.1 František Xaver Brix

František Xaver Brix bol významný český skladateľ osemnásteho storočia, ktorého dátum narodenia nie je presne známy, dochoval sa dátum jeho krstu a to 2.1.1732. František Xaver bol synom Šimona Brixho, ktorý pôsobil ako organista a riaditeľ choru v kostole sv. Martina ve zdi (Praha). František ale nezískal vzdelanie u svojho otca, pretože ten zomrel približne 3 roky po Františkovom narodení (1693 – 1735). Jeho matka bola pochádzala z rodiny Bendových z Benátek.

Svoje hudobné vzdelanie získal na Piaristickom Gymnáziu v Kosmonosích, kde študoval od roku 1744 do 1709 v triede Alberta Wisnera (1714 – 1746) a neskôr u Václava Kalousa (1715 – 1786). O tom, že bol Brix výborný študent svedčí to, že v predposlednom ročníku získal vyznamenanie „felicissimus ingenii“. Podľa Dlabaca¹⁴¹ odišiel po štúdiu do Prahy, kde získal miesto organisty v kostole sv. Havla v Starom meste a v kostole sv. Mikuláša na Malej Strane. Novák¹⁴² uvádza, že podľa „súčasnej kópie skladieb“ (neuvádza akej) vieme, že chvíľu pôsobil ako organista v kostole Pany Marie na Luoži a ako regenschori v kostole sv. Martina. Od 1.1.1759 do svojej smrti pôsobil ako kapelník v chráme sv. Víta v Prahe a súčasne aj ako organista v kláštore sv. Jiří. Ku koncu života žil Brix na Malej Strane v dnešnej Thunovskej ulici. Na smrtelnej posteli v nemocnici Milosrdných bratov v Prahe odkázal svoje dielo Kláštora sv. Jiří a časť aj chrámu sv. Víta. Zomrel 14. 10. 1771 v nemocnici Milosrdných Bratov. Nekrolog sa dochoval v poznámkach dekana Svatovítskej katedrály, Františka Bartoňa.

Brix tvoril v dobe rozkvetu tzv. neapolského štýlu, čo sa silne podpísalo na jeho tvorbe.

¹⁴¹ Gottfried Johann Dlabacz: *Johann. Brix, Franz Xaver*, in: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Praha 1815, stl. 224

¹⁴² Vladimír Novák: *Brix, František [Franz] Xaver*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 3, Stuttgart 2000, stl. 940

Jeho hudba sa vyznačuje jasnou a pokojnou melodiou a výraznou rytmikou, v ktorej sa odráža česká ľudová hudba. Vkusné melódie ozvlášťujú bohatou harmóniou, poprepájanú odvážnymi modulačnými postupmi. Vo svojich dielach volil zjednodušenú, ale efektívnu inštrumentáciu a figurovaný doprovod. Svoje skladby navyše ozvlášťujú polyfóniou, v ktorej obzvlášť vyniká.¹⁴³

Spolu s dobovými opismi sa dochovalo 400 až 500 skladieb¹⁴⁴, ktoré sú uložené v Národnom múzeu v Prahe, v Brne, v kláštorňoch archívoch v Čechách a v cudzine najmä Bavorsku, Rakúsku a Poľsku (resp. hlavne v Slezsku).

Podstatná časť jeho diela je duchovná, z ktorej vynikajú hlavne veľkonočné oratória a rozsiahle kantáty. Tieto skladby písal skladateľ priamo pre kláštory alebo ku príležitosti sviatku nejakého významného hodnostára.¹⁴⁵ Z oratórnej tvorby sa podľa slovníkových hesiel v MGG a The New Grove dochovalo dohromady 13 oratórií. Ich zoznam sa ale v jednotlivých slovníkoch trochu odlišuje. V oboch heslách sú uvedené oratória *Opera de passione Domini*; *Parva reflexio super casu Petri (Opera quadragesimalis)*; *Jesus Christus Dei filius*; *Trias in monade*; *Filius prodigus*; *Crux morientis Jesu Christi*; *Judas Ischariotes*; *Die obsiegende Liebe*; *Opus patheticum de septem doloribus BMV*; *Sermo Jesum inter Magdaleneae*; *Stabat mater*; *Ursach des Lebens und des Heils Maria*. MGG neviduje oratórium *Sermo Jesum inter Magdaleneae*, ale naopak pridáva titul *Mein Sohn gibt seinem Geist*, ktorý v The New Grove nenájdeme. Ku trom oratóriám existujú tlačene edície. *Crux morientis Jesu Christi* a *Die obsiegende Liebe* sú uverejnené v edícii *Maestri antichi Boemi*, Praha 1970¹⁴⁶ a oratórium *Opus patheticum de septem doloribus BMV* v B. Kothe, *Handbuch für Organisten* ii, Lipsko 1879 a tiež v *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik*, xxii (1887).

4.2 Dochované pramene oratória Judas Iscariothes

Ako bolo vyššie spomenuté, pramene Brixio skladieb sú roztrúsené po rôznych archívoch. Autograf oratória sa pravdepodobne nedochoval. Okrem oseckého exempláru uloženého v ČMH, ktorý v tejto práci slúži ako predloha ku spartácii, sú známe ešte ďalšie dva pramene evidované

¹⁴³ Otakar Kamper: *František X. Brixý. K dějinám českého baroka hudebního*, Praha 1926, str. 114-116

¹⁴⁴ Vladimír Novák píše o 400 skladbách v slovníku MGG a o 500 skladbách v The New Grove

¹⁴⁵ Bohumír Štědron: *Brixý František Xaver*, in: *Československý hudební slovník osob a institucí*, zv. 1, Praha 1963, str. 77

¹⁴⁶ Tento zväzok neviduje Súborný katalóg, ani medzinárodný knižný katalóg.

databázou RISM. Prvý pod názvom Oratorio in D – Dur uložený v Múzeu Vysočina a druhý opis s názvom Judas *Iscariothes* v Benediktinerabtei Ottobeuren. Súborný hudobný katalóg eviduje niekoľko Brixiho oratórií pod názvom *Oratorium pro die sacro parasceves*, z popisu však nie je jasné, o ktoré pašiové oratória sa jedná. Je možné, že existuje omnoho viac opisov uvedenej skladby, dopĺňujúce informácie snád' čoskoro poskytne dlho očakávaný tematický katalóg Brixiho skladieb.

Titulný list prameňa *Oratorios in D – Dur* uvádza, že dielo bolo určené pre predvedenie v kostole sv. Bartolomeja v kráľovskom meste Pelhřimov počas trúchlivého veľkopiatočného týždňa. „*Lamentabilis / Iudae Iscariotis / Feria VI=ta Hebdomada. / a / Canto, Alto, Tenore, Basso. / Violinis 2=bus / Violis 2=bus / Obois 2=bus / Littuis 2=bus / Con / Organo. / Authore Brixj / Chori Sct: Bartholomaei / regiae Civit: Pilgramiensis.*” Hudobnina obsahuje 12 hlasových kníh, pričom niektoré hlasy sa objavujú vo viacerých exemplároch. Party obidvoch hobojev chýbajú. Na konci partu huslí je podpis opisovača a rok, ktorý môžeme považovať za vznik opisu „*In honorem Jesu Patientis descripsit Joh. Ant. Strzeh. Ao. 1771*” Opis teda vznikol v rovnakom roku, v ktorom bolo predvedené toto oratórium v Oseku. Osecký opis však vznikol v roku 1770, je preto považovaný za najstarší dochovaný prameň a je možné, že dielo bolo komponované priamo pre tento kláštor.

Opis uložený v kláštornej benediktínskej knižnici Benediktinerabtei Ottobeuren vznikol v roku 1773. Text oratória aj titulný list prameňa je v latinčine.¹⁴⁷ Z titulného listu sa dozvedáme základné informácie ako sú názov diela, obsadenie a meno autora. „*Oratorium S. / Sub titulo / Judas Iscariothes / à / 4: voci ordinari. / Due Violini. / Due Oboe. / Viola di Alto. / Due Corni / e / Violone. / Del Sigre. Francesco Brixj.*“ Party sa dochovali kompletne a väčšinou vo viacerých exemplároch (S, A, T, B, vl 1, 2, vla, cemb, talie ob 1, 2, cor 1, 2), prameň však neobsahuje predohru.

Ako predloha ku prepisu skladby slúžil jediný kompletný a zároveň najstarší prameň pochádzajúci z Oseka, uložený v ČMH pod signatúrou XXXII-D-186.

4.3 Popis oseckého prameňa *Oratorium pro die sacro parasceves*

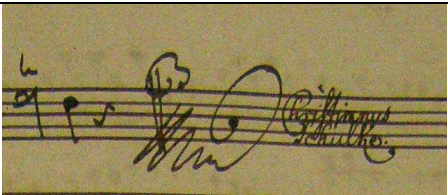

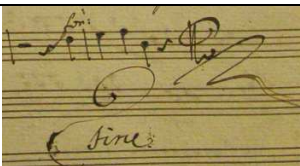
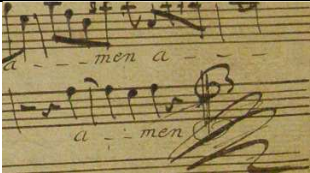
Rukopisný prameň *Oratorium pro die sacro parasceves* je uložený v Českom múzeu hudby pod signatúrou XXXII-D-186. Skladba je určená pre štyri spevné hlasy C, A, T, B ansámbl (Vln


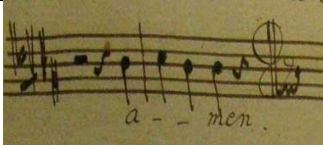

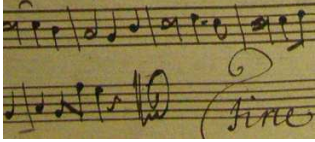
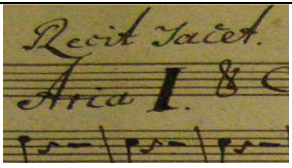

¹⁴⁷ RISM chybné uvádza, že text aj titulný list sú v taliančine

I a II, Vla, Fag I a II, Ob I a II, Cor I a II) a basso continuo (Fondamento). Party o rozmeroch 36,7 cm x 22,5 cm sú v papierovom obale, na ktorom je napísaný celý názov skladby *Oratorium Pro / Die Sacro Parasceves / a /*, nástrojové a hlasové obsadenie a meno autora *Canto, Alto, Tenore, Basso / Violino Primo / Violino Secondo / Alto Viola / Obois 2bus / Taliis 2bus / Cornuis 2bus / con Fondamento / Del Signore Francesco Brixy /*. V pravom hornom rohu je prírípis *NI* a v pravom dolnom rohu *Pro Choro Ossecensi / Procuravit Reverendus P: / Leopoldus Los loci professus /*. Nad touto poznámkou prírípis perom *62.142*. V ľavom dolnom rohu razítko *Osecký klášter*. Na poslednej strane obálky je prírípísané číslo *1215*. Dochované party sú kompletne. Navyiac obsahujú party pre flauto traverso I a II, ktoré nie sú na titulnom liste uvedené.

Celkovo boli rozpoznaní štyria opisovači. Väčšinu skladby prepísal Christianus Schulke. Jeho podpis sa nachádza na parte prvých huslí. Ďalšia ruka (opisovač „A“) bola rozpoznaná v záverečnom zbore, v parte prvých a druhých hobojev a aj v parte prvej a druhej flauty. Opisovač „B“ prepísal party fagotov. Záver partu prvej flauty prepísal opisovač „C“.


Christianus Schulke

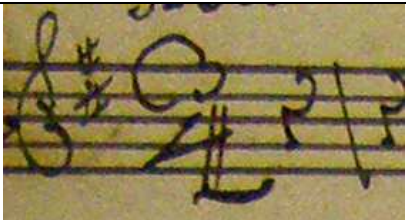

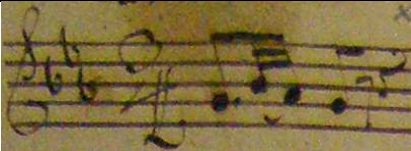
<p>Christianus Schulke Husle I</p>	
<p>Schulke 1770 Husle II</p>	
<p>Fondamento</p>	
<p>Cantus</p>	

Altus	
Tenor	
Bassus	
Viola	
Lesný roh I	
Lesný roh II	

Tabuľka 2 Ukážka písárskej ruky – Christianus Schulke

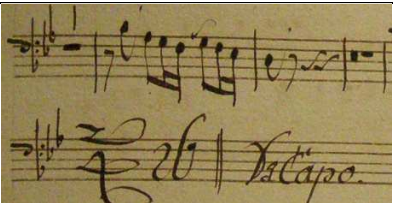
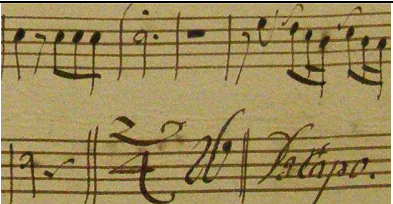
Opisovač „A“

Hoboj I – Chorus	
------------------	--

Hoboj II – Chorus	
Flauto I	
Flauto II – začiatok	

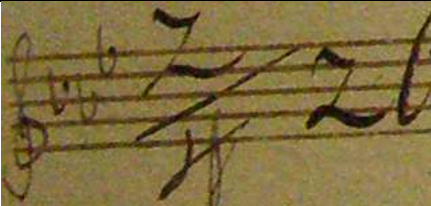
Tabuľka 3 Ukážka písárskej ruky – Opisovač „A”

Opisovač „B“

Fagot I	
Fagot II	

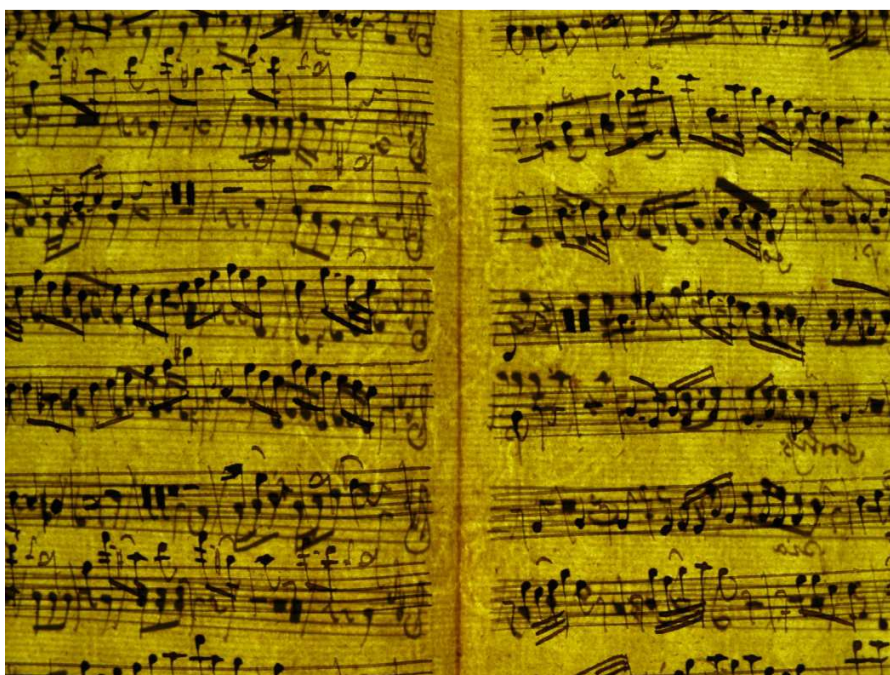
Tabuľka 4 Ukážka písárskej ruky – Opisovač „B”

Opisovač „C“

Flauto II – záver	
-------------------	--

Tabuľka 5 Ukážka písárskej ruky – Opisovač „C”

Jednotlivé vokálne a inštrumentálne hlasy sú po jednom exempláre. Rozmer väčšiny partov je 36,7 cm x 22,2 cm, odlišný je rozmer papiera prvých a druhých huslí – 31 cm x 22,3. Na tomto papieri nie sú filigrány, ale na konci partu druhých huslí je opisovačom Ch. Schulke poznamenaný rok 1770. Keďže tento opisovač prepísal väčšinu skladby, môžeme považovať rok 1770 za vznik opisu. Opis teda vznikol za života F. X. Brixiho. Ostatné party, vrátane obálky obsahujú vodoznak. Najpodobnejší český vodoznak bol nájdený v Einederovi¹⁴⁸ pod číslom 1094. Vodoznak je z roku 1781 z neznámej papierne.



Obrázok 1 Ukážka filigránu v prameni Oratorium pro die sacro paraseves (sig. XXXII-D-186)

4.4 Dochované libreta

Ku oseckej produkcii sa dochovali dve rukopisné libreta *Judas agnoscens reatum desperat*. Sú uložené v ČMH pod signatúrou B 7520 a B 7521. Libretá sú rozdielneho formátu, písané inou rukou. Jedno je v jednoduchom a druhé zase v slávnostne zdobenom obale. Predstavenia sa pravdepodobne zúčastnili aj významnejšie osobnosti, pre ktoré boli tieto špeciálne upravené knižôčky vyrobené.

¹⁴⁸ Georg Eineder: *Monumenta charta papyrae historicam illustrantia, The Ancient Paper-Mills of the former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks*, Hilversum Holland, The Paper Publication Society, 1960

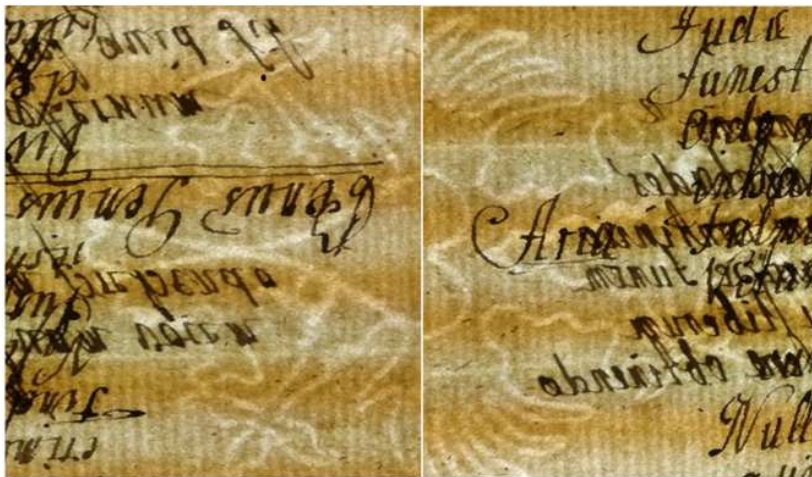
4.4.1 Popis libreta B 7520

Rukopisné libreto *Judas agnoscens reatum desperat*, uložené v ČMH v Prahe pod signatúrou B 7520, má rozmer 21,5 x 17,5 cm. Obsahuje 4 listy zviazané v svetlo hnedom papierovom obale. Stránky očíslované nie sú. Titulná strana obsahuje názov diela a pod ním výpis postáv vystupujúcich v diele spolu s hlasmi, ktoré ich spievajú. Titulný list tiež uvádza, že oratórium zaznelo na Veľký piatok v kostole Nanebovzatia panny Márie v Oseku a je z pera Brixiho.

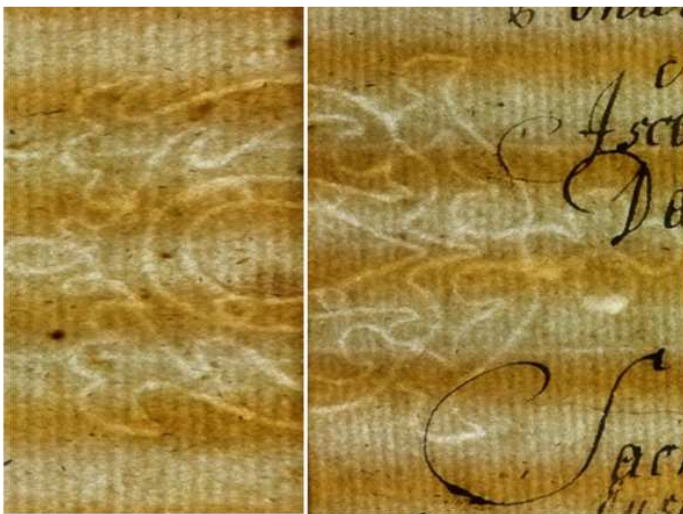
„*Judas agnoscens reatum desperat / Et sponte gratia se privat / Inter locutores. / Bonus Genius – Canto / Mors – Alto / Iscariotes – Tenore / Daemon – Basso / Sacro Parasceves die Oratorio Musico Ossecae in Templo Beatissima / Virginis Mariae exhibitus / Musica est Virtuosi Domini Brixii*“

Text libreta je písaný jednou rukou čiernym perom. Neskoršie zásahy, či poznámky ku predvedeniu libreto neobsahuje. Na zadnej strane obálky v pravom dolnom rohu je razítko ČMH a ceruzkou pripísané číslo priehradky a inventárane číslo „č. př. 65/52/ inv. č. 3526“ Text oratória je úhľadný a dobre čitateľný a zhoduje sa s textom v hudobnine.

Filigrány sa objavujú na papieri s textom. Obálka je bez filigránov.



Obrázok 2 Prvá ukážka filigránu v prameni *Judas agnoscens reatum desperat* (sig. B 7520)



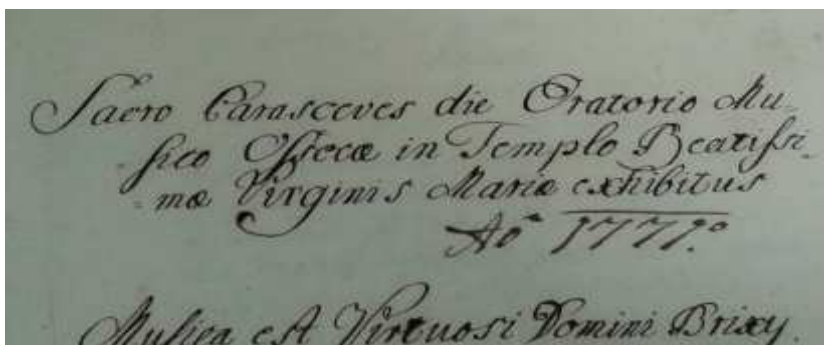
Obrázok 3 Druhá ukážka filigránu v prameni *Judas agnoscens reatum desperat* (sig. B 7520)

4.4.2 Popis libreta B 7521

Druhé dochované libreto ku Brixihu oratóriu je tiež uložené v ČMH, pod signatúrou B 7521. Rukopisné libreto o rozmeroch 24,5 x 18 cm má 6 nečíslovaných listov, z toho prvý a posledný list je nepopísaný. Knižôčka má zlatý obal zdobený zelenými ornamentovými kvetmi.

Titulný list obsahuje okrem rovnakých informácií ako bolo popísané v predchádzajúcom librete, aj rok 1771, ktorý je tam pravdepodobne dopísaný inou rukou.

„*Judas agnoscens reatum desperat / Et sponte gratia se privat / Inter locutores. / Bonus Genius – Canto / Mors – Alto / Iscariotes – Tenore / Daemon – Basso / Sacro Parasceves die Oratorio Mu / =sico Ossecae in Templo Beatissi / =ma / Virginis Mariae exhibitus / Ao 1771 / Musica est Virtuosi Domini Brixii*“

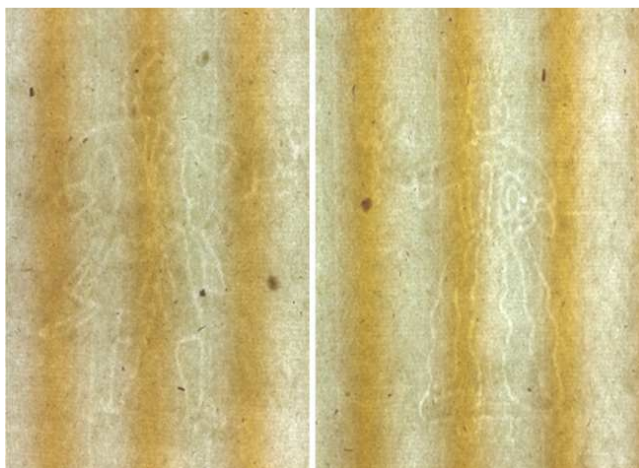


Obrázok 4 Ukážka titulného listu v prameni *Judas agnoscens reatum desperat* (sig. B 7521)

Okrem tohto jedného uvedeného prírpisu je text písaný jednou rukou, čiernym perom. Na prvej strane je ceruzkou pripísaná súčasná signatúra a na poslednej strane zasa razítko ČMH,

číslo priehradky a inventárne číslo „č. pŕ. 65/52 / inv. č. 3527“. Text oratória je dobre čitateľný a je totožný s textom v hudobnine.

Papier obsahuje filigrán.



Obrázok 5 Ukážka filigránu v prameni Judas agnoscens reatum desperat (sig. B 7521); V strede papiera je pravdepodobne písmeno „K“

Text libreta pochádza od dnes už neznámeho autora. Dej sa opiera o známy biblický novozákonný príbeh Judáša Iškariotského, jedného z dvanástich apoštolov, ktorý zradil Ježiša Krista. Túto zradu Ježiš sám predpovedal pri poslednej večeri. Zrádca určil tým, že mu podal namočený krajec chleba a vyzval ho, aby urobil hneď to, čo urobiť musí. Na to Judáš vstal a odišiel, pričom so sebou vzal aj pokladnicu s peniazmi apoštolov, preto je označovaný aj za zlodēja. Judáš následne na to zapredal svojho majstra za 30 strieborných židovskej veľrade, ktorí Ježiša ešte v tú noc zatknú v Getsemanskej záhrade. Judáš svoj čin neskôr oľutoval, no nedokázal ďalej žiť s tak silným pocitom viny, preto spáchal samovraždu obesením.¹⁴⁹

4.5 Krátky obsah libreta

Samotný text libreta je básnický a veľmi expresívny. Vystupujú v ňom štyri postavy, z čoho jedna je historická a tri sú alegorické. Hlavná postava je Judáš (tenor), ku ktorému sa prihovárajú Démon (bas), Smrť (alt) a Anjel (Soprán).

Judáš je sužovaný vlastným svedomím, chce si zobrať život, aby našiel svoj pokoj. Smrť a Démon sa mu prihovárajú, aby mu pripomenuli jeho neodpustiteľný skutok, ktorý spáchal a tým

¹⁴⁹ Biblia, Evanjelium podľa Jána 12,6

ho len povzbudzujú k tomu, aby použil lano a navždy ukončil tieto muky. Prichádza Anjel pripomínajúc, že Božská odplata nie je tak tvrdá. Povzbudzuje Judáša, aby sa modlil a ľutoval svoje hriechy, lebo aj najväčší hriešnici môžu byť spasení. Judáš sa napriek tomu obesí, čím navždy opustí Boha. Rozhnevaný Anjel sa tak obracia na hriešnikov, ktorých napomína, aby neboli ako Judáš a prosí ich aby verili v nekonečnú lásku a milosrdenstvo Ježiša Krista. V záverečnom zbere potom zaznie modlitba veriacich „O Ježiš, daj, nech v nás planie večnosť lásky, nech nás večnosť nemučí.“

4.6 Kompozičný štýl oratória

Oratórium Judáš Iškariotský je jednočasťové pašiové oratórium, ktoré pozostáva z 15. čísel. Skladba má kontemplatívny charakter, osoby ktoré tu vystupujú sú okrem Judáša alegorické. Hlavnú postavu Judáša spieva tenor, Démon zaznie v base, Smrť v podaní altu a sopránový hlas patrí Anjelovi. Skladbu otvára tradičná predohra, po ktorej nasleduje striedanie recitatívov, jak *secco* tak i *accompagnato*, s áriami. Árie sú komponované vo forme A – B – A a stoja na princípe *da capo*, alebo *da capo al segno*. Dielo uzatvára zbor, s fugovaným *amen* na konci.

V diele sa odzrkadľuje kompozično-dramatický štýl neapolskej školy, podľa vzoru talianskej opery. Árie sa pýšia jasnou, priezračnou a spevnou melódiou, v ktorých postava vyspievava svoje pocity. Naopak recitatív zase stavia do popredia text, čím posúva dej dopredu a pripravuje nástup árie. V analyzovanom oratóriu prevažuje recitatív *secco*, no objavuje sa aj *accompagnato* a to hlavne v najdramatickejších miestach oratória.

Skladba bola komponovaná pre spevné hlasy C, A, T, B, dvoje husle, violu, dva fagoty (taliis), dva hoboje, dva lesné rohy a basso continuo (fondamento). Spartovaná predloha obsahuje navyše part flauto traverso I a II. Toto nástrojové obsadenie neznie spolu počas celej skladby, ale postupne sa strieda v rôznych kombináciách.

Najčastejšie sa orchester ozýva v zoskupení husle I, II, viola, hoboje I, II a basso continuo, pričom party hobojev sú zväčša totožné s partami huslí, čím zaujímavovo zafarbujú a dynamicky zintenzívňujú melodickú linku. V tejto zostave zaznie prehoda, niektoré árie i záverečný zbor. Inštrumentálne najbohatšia je tretia altová ária, kde sa ku spomínanému zoskupeniu pridajú dva fagoty a dve flauti traversi. Lesné rohy sú spojené s dvoma áriami Judáša (tenor). Sú to árie plné dramatickej akcie, ktorú fanfárový zvuk lesných rohov ešte umocňuje. Prvé a druhé lesné rohy znejú skoro vždy unisono a homorytmicky. Najjednoduchšiu inštrumentáciu má druhá ária (bas).

Orchestrálny doprovod v nej tvorí iba základné sláčikové zoskupenie a basso continuo. Pokiaľ ide o inštrumentáciu doprevádzaných recitatívov, vždy znejú so sláčikovými nástrojmi a continuum. V recitatívoch *secco* je basso continuo označené číslovaným basom.

Ako je v tejto dobe obvyklé, dominantné postavenie v orchestri majú husle, ktoré sú nositeľom tématicko-motivického materiálu. Hlavné motívy uvádzajú vždy hneď v počiatočných ritorneloch a ďalej ich rozvíjajú v celej časti. V krátkej charakteristike Brixiho hudobnej reči bolo už naznačené, že typické pre skladby tohto skladateľa je značne melodický part bassa continua a nie je tomu inak aj v tejto skladbe. Basso continuo znie väčšinou ruka v ruke s partom violy a spolu tak predvádzajú náročné figury, čím celkovo zahusťujú výsledný zvukový efekt skladby. V konečnom dôsledku tak skladba exponuje zaujímavé zvukomalby a to i napriek chudobnejšiemu orchestrálnemu obsadeniu. Lausmann vo svojej dizertácii tiež poukazuje na patričnú gradáciu, ktorú sa skladateľovi podarilo docieľiť i s týmto menším nástrojovým obsadením.¹⁵⁰ V Brixiho hudbe sa tak odzrkadľuje expresívny text oratória, ktorý graduje až do bodu Judášovej smrti a Anjelovmu dohováraniu hriešnikom.

V áriách sa odráža základná forma *árií da capo* či *da capo al segno*. Diel A je vždy najdlhší, spracováva prvú strofu textu a strieda sa v ňom hlavná tónina s dominantnou. Diel B je omnoho kratší a charakterovo odlišný. Kontrast medzi dielmi je dosiahnutý novým textom, niekedy aj zmenou taktu či tempa. Zmena charakteru hudby je dosiahnutá tiež novou tóninou. Bežne bol tento diel uvádzaný v paralelnej tónine, Brixio ho však v každej árii (okrem poslednej) začína v tónine subdominantnej. Diel B je harmonický bohatší, prináša mnohé modulácie, ktoré predvádza na malých plochách. V tomto úseku majú dychové nástroje pauzu.

Spevné party árií sú zdobené koloratúrami, sekvenciami, rýchlymi behmi či veľkými intervalovými skokmi. Technicky najnáročnejšie árie má postava Anjela, ktorá spieva v sopránovej polohe hlasu. Árie vo vyššej polohe boli v tejto dobe skladateľmi preferované, vďaka tomu, že v nich najefektívnejšie vyznel tzv. *bel canto*. Aj v tomto oratóriu sa soprán ozýva najčastejšie. Koloratúry sa objavujú v miestach dôležitých slov, ako napríklad v prvej árii je to slovo *conterite* (zahubte), v piatej árii *expectat te* (očakáva ťa), *immane* (nesmierny), atď.

Výraznou črtou Brixiho kompozícií je hlavne rytmus. Vo veľkej miere využíva synkopy, trioly, prírazy a odľahy, ktoré sa striedajú s krátkym staccatom. Tieto rytmy, spolu s priam

¹⁵⁰ Josef Jaromír Lausmann: *Pražské oratorium XVIII. století*, disertačná práca, Praha 1938, str 66

ľudovo znejúcimi melódiami, sú doslova chytľavé a zostanú znieť v mysli poslucháča ešte dlho.

V oratóriu sú zastúpené najviac durové tóniny, pričom hlavnou tóninou celého oratória je D dur. Je to tónina veselá, preto aj tie najdramatickejšie momenty oratória neznejú hrozivo, či útrpne. Durové tóniny v podobných kompozíciách tohto obdobia nie sú ničím výnimočným. Poukazuje na to už Kamper v Brixihu monografii, ktorý píše: „ ... *radostný tón v cirkevnej hudbe, jenž spontánně tryská ve všech skladbách i tam, kde bychom očekávali výraz vážný, zasmušilý; jistá bezstarostnost a radost ze života, jejíž úsměv perlí z každého taktu je tak úpřimnou a bez přetvářky, že vylučuje domnění, že bylo zapotřebí nutiti se do pocitů a projevů, jichž ostatně nelze úspěšně simulovati.*“¹⁵¹

Presný rozpis obsadenia jednotlivých častí, spolu s tonálnym plánom, tempovým a taktovým označením jednotlivých častí, je uvedený v nasledujúcej tabuľke.

Číslo		Takt	Tónina	Tempo	Hlas	Orchester
1	Overtura	C	D dur	Spirituossissimo		VI I, II, Vla, Ob I, II, bc
2	Recitativ I	C	D dur		T solo	VI I, II, Vla, bc
3	Ária I	C	G dur	Allegro	T solo	T, VI I, II, Vla, Cor I, II, bc
4	Recitativ II	C	h mol B dur		B solo	Bc
5	Ária II	3/4	g mol	Allegro moderato	B solo	VI I, II, Vla, bc
6	Recitativ III	C	B dur		A solo	Bc
7	Ária III	3/4, 2/4	Es dur	Adagio	A solo	Vln I, II, Vla, Fl I, II, Fag I, II, Ob I, II, bc
8	Recitativ VI	C	C dur		T solo	Bc
9	Ária IV	Alla breve	F dur	Allegro moderato	T solo	VI I, II, Vla, Cor I, II, bc

151 Otakar Kamper: *František X. Brixý. K dějinám českého baroka hudebního*, Praha 1926, str. 116

Číslo		Takt	Tónina	Tempo	Hlas	Orchester
10	Recitativ V	C	D dur A dur		C solo	bc VI I, II, Vla, bc
11	Ária V	Alla breve 3/8	D dur	Largo	C solo	VI I, II, Vla, Ob I, II, bc
12	Recitativ VI	C	E dur D dur		T solo C solo	bc VI I, II, Vla, bc
13	Ária VI	2/4	C dur	Moderato	C solo	VI I, II, Vla, Ob I, II, bc
14	Recitativ VII	C	a mol D dur		C solo	Bc
15	Zbor	3/4 C	D dur	Allegro	C, T, A, B	VI I, II, Vla, Ob I, II, bc

Tabuľka 6 Rozpis jednotlivých čísel oratória

4.7 Hudobná analýza jednotlivých častí oratória

Každé číslo oratória je podrobené hudobno-štyľovej analýze. Najprv sú popísané časti ako celok, potom nasleduje prehľadná tabuľka štruktúry čísel, po ktorej sú rozoberané jednotlivé diely.

4.7.1 Predohra

Oratórium otvára 66 taktová dvojdielna predohra. Je napísaná v hlavnej tónine oratória, teda v D dur. Netradičné tempovo-prednesové označenie *spirituosissimo* na začiatku skladby predpovedá veľmi rýchlu efektnú a slávnostnú predohru, ktorú predvedie orchester v zoskupení sláčikových nástrojov, dvoch hobojov a basa continua. Nositeľom melodickej linky sú prvé husle a prvé hoboje, ktoré znejú skoro celý čas unisono, pričom hoboje sa utíšia v spojovacom úseku.

Introdukciu tvoria dva diely, ktoré sú jasne rozdelené opakovacím znamienkom. Keďže vychádzajú z rovnakého tématického materiálu, boli označené ako diel A a diel A'. Diel A tvorí prvých 30 taktov, v ktorých predvedie dve témy. Vstupné štyri takty, hlava témy, sú tvorené z ostrých staccatových harmonických i melodických akordov na tonike a dominante. Po nich sa melódia rozbehne v rýchlych šestnástinách oproti synkopickým rytmom druhých huslí. V 15. takte sa rýchly hudobný prúd na chvíľu ukludní, aby predstavil ďalší motív tvorený z odľahov a staccatových osmín, začínajúcich na neprízvučných dobách, čo pôsobí kontrastne oproti motívu prvej témy. Pokojná atmosféra sa ale rýchlo mení, vďaka ostinátnym šestnástinám a svižným stupnicovým behom. Diel A končí repetíciou v 30. takte. Diel A' začína v dominantnej tónine krátkou epizódou (spojovacím úsekom) v podobe nového veľmi melodického motívu v prvých husliach a rýchlych behoch v husliach druhých. Trvá len necelé štyri takty a zaznie iba v sláčikovom triu. Po ňom sa rozozne priam fanfárová hudba, ktorá vygraduje až do taktu 39, kde končí Fis durovými akordami. Medzi taktami 40 a 46 sa opakujú motívy druhej témy dielu A a postupne modulujú do hlavnej tóniny. Takty 47 až 66 prinesú doslovné opakovanie hlavnej témy dielu A. V záverečných taktach zopakujú husle hlavné motívy za rýchleho gradujúceho doprovodu.

V tejto dvojdielnej forme sa objavujú jasné znaky rannej sonáty. V dvoch kontrastných témach sa strieda hlavná tónina s dominantnou. Naznačený spojovací úsek predstavuje evolučnú hudbu, ktorú môžeme považovať za náznak rozvedenia, po ktorom nasleduje akoby repríza.

A		A'			
a	b	Spojovací úsek	b	a	Záverečný úsek
1 – 14	15 – 30	31 – 39	40 – 46	47 – 56	58 – 66
D dur	A dur	A dur – Fis dur	h mol	D dur	D dur

Tabuľka 7 Štruktúra predohry

4.7.2 Recitatív I (Tenor)

Po orchestrálnej introdukcii nastupuje recitativ *accompagnato*, v ktorej Judáš popisuje svoje pocity úzkosti, smútku a strachu.

Despero, despero.

Salutis meae opem frustra quaero.

Profundum averni

clausis portis coeli anhelo.

Vadam ut cadam

in laqueum diaboli

nememoria Judae

memoretur amplius.

Vadam ad terram

funesta caligine tectam,

quam nullus ordo gubernat,

sed aeviternus

horror in habitat.

Zoufám si, zoufám.

Spásy své možnosť marně hledám.

Po hlubině podsvětí vzdychám,

když zavřeny jsou brány nebes.

Půjdu, abych padl

do ďáblovy oprátky

ať se Jidášova památka

již více nepřipomína

Půjdu do země

zhoubnou temnotou zahalené,

kterou žádný řád nespravuje,

ale ustavičná

hrůza obývá.

Recitatív prednesie solový tenor v 19 taktach s doprovodom dvojjich huslí, violy a continua. Zaznieva v rovnakej tónine ako predohra, teda v D dur. Spartovaný rukopis neudáva tempové ani prednesové označenie. Z notového zápisu ale vyplýva, že tempo bude rýchle, keďže v celej časti figurujú šestnástinové a dvaatridsatinové hodnoty.

V prvých dvoch taktach zaznejú unisono vo všetkých nástrojoch D durové stupnicové behy, ktoré sa rozbiehajú v dvaatridsatinových triolách a pokračujú v dvaatridsatinkách. Tieto behy označuje Lauschamann ako zvukomalbu bleskov, ktoré Judáš zvoláva aby ukončili jeho

trápenie.¹⁵² Dá sa povedať, že hudba vyslovene podporuje, alebo predurčuje to čo zaznieva v texte. Neúprosnú a zúfalú atmosféru podporujú ostináta znejúce unisono v husliach, zatiaľ čo unisono violy a continua postupne klesá, čím pripravujú nástup tenora . Toto klesanie akoby pripomínalo schodíky do pekla, ktoré Judáš v metafore *profundum averni* spomína. Stupnicové postupy v nástrojoch pokračujú do taktu 9, kde akoby končí prvá sloha textu. Nástroje spolu vytvárajú harmonický podklad, ktorý zaznie len v prvej dobe nasledujúcich taktov a zbytok dôb taktov patrí vždy len tenoru. Ide o postupnosť z D dur do zmenšeného fis mol, ten postúpi o malú terciu nižšie do kvartsextakordu zväčšeného G dur. Disonantné akordy stvárnajú hrôzu a strohosť a tým, že trvajú krátko zvýrazňujú akúsi rozhodnosť Judáša v tom, že odíde z tohto sveta, keď spieva *Vadam ut cadam in laqueum diaboli nememoria Judae memoretur amplius*. Ďalšia sloha začína textom *Vadam ad terram*, v sprievode dlhých akordov. Tie pomaly pripravujú záver recitatívu v postupnosti e mol, sextakord C dur a dominantný sekundakord rozvedený do sextakordu h mol. Plnšie tóny, väčšie legato a plynulý harmonický prechod spolu s textom *terram funesta caligine tectam* (zem zhubnou temnotou zahalená) vytvára opäť dramatické napätie, ktoré vyústi do záverečných ráznych akordov, do sextakordu e mol a D dur. Po posledných slovách zaznie celý autentický záver z molovej dominanty rozvedenej do toniky.

4.7.3 Ária I – *Fulmina, fulmina in me ruite* (Tenor)

Oratórium pokračuje áriou vo forme *da capo*, v ktorej Judáš vyspievava svoje pocity a myšlienky, predostrené v predchádzajúcom recitatíve. V árii sa prihovára bleskom, prosiac ich, aby ukončili jeho život, pretože neexistuje odpustenie pre tak strašný hriech aký on spáchal. Text árie má klasickú štruktúru, obsahuje dve rýmované strofy o štyroch veršoch.

Fulmina, fulmina in me ruite
vitam scelestam adimite
vitam scelestam conterite
cum infausta mea sors.

Blesky, blesky, do mňa udeňte,
 život ničemný vyrvete,
 život ničemný zahubte,
 keď tak neblahý je osud môj.

Nulla superest venia

Žiadne nezbyvá slitovani,

¹⁵² Josef Jaromír Lauschmann: *Pražské oratorium XVIII. století*, disertačná práca, Praha 1938, str. 67.

qui privatus sum gratiam

se mnou, který jsem zbaven milosti

skončujte,

decidite per vos

skrze vás

mihi grata mors,

je mi milá smrt.

Nástrojové obsadenie tvoria dvoje husle, viola a baso continuo. Diely A a A' obohacujú dva lesné rohy, ktoré majú úlohu ripienových hlasov, čím efektne podporujú dramatický charakter árie. Prvé husle často tvoria melodickú oporu spevnému hlasu, zatiaľ čo ostatné sláčky a continuo doprevádzajú v bohatých figuráciách a technických pasážach.

Dĺžka árie je 129 taktov, komponovaná vo veľkej forme *da capo* AA'B. Pre celý diel AA' je charakteristická naliehavá a nekludná atmosféra, pripomínajúca búrku, ktorú autor navodzuje výrazným synkopickým rytmom v štvordobom takte, šestnástinovými behmi, alebo ostinátnymi figurami v sláčikových nástrojoch i v continuu. Predpísané tempo *allegro*, je pre celé číslo rovnaké, v priebehu skladby sa ale pôvodný celý takt v diele B zmení na 3/8, čo vytvorí zaujímavý kontrast. Oproti dielom AA' pôsobí diel B lyrickejším a pomalším dojmom. Výrazový rozdiel týchto dielov podčiarkuje aj obsah jednotlivých strof, pričom v diele A a A' je spracovaná prvá strofa textu, v ktorej Judáš zvoláva blesky a v diele B zaznie strofa druhá, kde Judáš narieka, že je zbavený milosti a najlepšia bude pre neho smrť.

Text je podložený skoro stále sylabicky. Koloratúra sa objavuje na slove *conterite* (zahubte) v taktoch 26 – 30, 68 – 74.

Tonálny plán v diele A a A' sa viaže ku hlavnej tónine a neprináša modulácie do vzdialanejších tónin. Diel B je harmonický bohatší, objavujú sa tu aj molové tóniny, často využíva chromatické postupy s využitím zmenšených septakordov, ktoré odrážajú Judášove zúfalstvo. Pilierom celej árie je tematicko-motivický materiál predstretý v hlave témy, ktorý sa v rôznych obmenách objavuje počas celej árie. Typické sú často opakujúce sa oktavové skoky v spevnom hlase, prvýkrát znejúce so slovami *fulmina*.

Diel	A		A'			B
Téma	<i>Ritornel</i>	solo	<i>ritornel</i>	<i>Solo</i>	<i>ritornel</i>	solo
Takty	1 – 11	12 – 45	46 – 49	50 – 91	91 – 97	98 – 129
Tonál. plán	G dur	G dur – D dur	D dur	D dur – G dur	G dur	C dur – h mol
Verš	1 – 4					5 – 8
Takt	C					3/8
Tempo	Allegro					

Tabuľka 8 Štruktúra árie I

Ritornel otvárajúci diel A znie v tónine G dur. Je pomerne krátky, trvá len 11 taktov, v ktorých predostrie hlavnu tému prvej árie. Hlavná téma je veľmi spevná a rytmicky výrazná. Jej úvod tvoria tri výrazné akordy (T, D, T) vždy na prvej dobe úvodných taktov, znejúce v podaní prvých huslí, za doprovodu ostinátnych figúr ostatných sláčikových nástrojov a dlhých zvučných tónov v podaní trubiek. Medzi akordami zahrajú husle ľahké staccata, opakujúce tóny z akordu. Kontrast medzi akordami a staccatom má v sebe určitú programovosť. Dá sa prirovnať ku úderu blesku, po ktorom nastane krátke stíšenie, kým udrie ďalší blesk. Túto zvukomaľbu zvýrazňuje po nástupe tenora aj text oratória, v ktorom Judáš trikrát zvolá *fulmina* (blesky) za doprovodu troch spomínaných akordov. Tenor nastupuje v takte 12 odkiaľ sa doslova opakuje celý úvodný ritornel až do taktu 22. V týchto ďalších 11 takto sú sylabicky podložené prvé dva verše textu. Od taktu 23 prvé husle opúšťajú melodickú linku a pridávajú sa k druhým husliam, ktoré postupujú stupnicových behoch, zatiaľ čo tenor spieva tretí verš s dôrazom na posledné slová druhého a tretieho veršu *admidite a conterite*, s moduláciou do A dur, čím sa zvyšuje napätie a podčiarkuje sa význam týchto slov. Na poslednej dobe 26. taktu začína koloratúra na slove *conterite*, v prvých dvoch takto so strohým akordických doprovodom sláčikov a continua, tie sa v ďalšom takte pripoja ku tenoru a v unisone zvýraznia blížiaci sa záver koloratúry a ním aj záver malého dielu a', ktorý končí v A dur v takte 31. V 32. štvrtý verš a s ním aj ďalšia fráza, ktorá prináša vrchol celého dielu A. Začiatok fráze pôsobí oproti práve ukončenej koloratúre veľmi kontrastne, čo je spôsobené nie len kludnejším doprovodom, ktorý z prevažne šestnástinových nôt spomalil na polové, štvrt'ove a v prvých husliach osminové, ale smutnejšia nálada je daná aj tým, že nový motív nastúpi v

molovej tónine d mol. Štvrtý verš je prednesený v nasledujúcich 3 taktach, ktoré postupne modulujú späť do tóniny D dur. Takto 35 – 45 opakujú slová štvrtého verša a kadenčným postupom v dominantnej tónine pomaly uzatvárajú diel A. Záver dielu je potvrdený inštrumentálnou dohrou v rovnakej tónine.

Takty 50 až 54 sú akousi pripomienkou prvý dvoch veršov a tvoria medzivetu medzi dielom A a dielom A'. Takty 55 – 58 sú doslovným opakovaním prvej časti hlavnej témy, druhá časť prináša modulácie do durových aj molových tónin s využitím základných tonálnych vzťahov, hlavne mimotonálnej dominanty, často molovej. Posledná doba taktu 68 otvára koloratúru, trvajúcu 6 taktov. Je technicky náročnejšia ako v diele A a to hlavne v závere, kde musí sólista zvládnuť skok z malého cis na e1. Sólo dielu A' končí úplnou kadenciou záverečným G durovým akordom v 91. takte, ktorý je zároveň začiatkom ritornelu vychádzajúceho z motívu hlavy témy. Diel A' končí v takte 97.

Diel B je komponovaný v 3/8 takte, s predpísaným tempom *allegretto* a trvá 32 taktov. Spracovaná druhú strofu textu, ktorá je podložená sylabicky. Zmena taktu a tempa prináša na prvý pohľad pokojnejšiu atmosféru, ktorú podporuje aj absencia dychových nástrojov. Brilantné figury a rýchle behy sláčikových nástrojov sa v diele B ukludnia a melodickú linku podporia výrazným synkopickým rytmom, ktorý sa už objavil v hlavnej téme dielu A. Diel B začína v tónine C dur, teda v tónine subdominantnej. V tejto tónine sa dlho neudrží, predstaví v nej len prvé štyri takty, ktoré pôsobia vďaka trojdobému taktu až priam tanečným dojmom. Tanečný charakter je v nasledujúcich taktach rozbitý spomínaným synkopickým rytmom a hlavne bohatou harmóniou, ktorá každým taktom moduluje do novej tóniny s využitím mimotonálnej dominanty a zmenšeno zmenšených septakordov. V závere je prízvukovaný posledný verš *mihi grata mors* ten je niekoľkokrát zopakovaný v gradačných sekvenciách, ktoré vyústia do tóniny h mol. Záverečný akord h mol v sláčikoch, predĺžený fermatou, tvorí podklad pre sólistu, ktorý naposledy zaspieva posledné slová veršu, čím akoby vo vzduchu ostalo visieť slovo *mors* (smrť), čo pôsobí veľmi efektne a dramaticky. Označenie *da capo al fine* prináša opakovanie celého dielu A a A', čím prvá ária končí.

4.7.4 Recitatív II (Bas)

Druhý recitatív spieva postava Daemon. V českom preklade Jiřího Mátle a Petra Brichcína sa stretávame s postavou Spravodlivosť, pritom slovo daemon doslova znamená démon, čert, či diabol. Pomenovaním postavy Spravodlivosť stráca text zmysel, pretože tento

druhý recitatív vyslovene nabáda a podporuje Judáša v tom, aby si vzal život, čo sa z kresťanského hľadiska dá chápať ako diablove nabádanie, ale nie ako zakročenie spravodlivosi.

Osmnásťtaktový recitatív je určený pre hlas bas, čo sa veľmi dobre hodí charakteru postavy, ktorá ho spieva. Je komponovaný ako recitatív secco. Začína v tónine h mol a končí v B dur.

<i>Es tu omnino hominum</i>	Ty jsi ovšem z lidí
<i>omnium infelicissimus</i>	všech nejnešťastnější
<i>et perditissimus nam</i>	a nejztracenější, vždyť jsi
<i>crimen indelebile comisisti.</i>	zločin neodpustitelný spáchal.
<i>Magistrum tuum prodidisti</i>	Mistra svého jsi zradil a toho,
<i>et nullo pretio aestimabilem</i>	jehož žádnou cenou ohodnotit nelze,
<i>triginta argenteis, proh dolor, vendidisti.</i>	za třicet stříbrných, ach běda, jsi prodal.
<i>Agnum ferocissimis tortoribus trucidandum</i>	Beránka největším mučitelům
<i>crudelissime tradidisti.</i>	k zavraždění jsi překrutě vydal.
<i>Nulla jam tibi superest spes,</i>	Žádná již ti nezbývá naděje,
<i>de libro vitae delectus est.</i>	z knihy života vymazán jsi.

4.7.5 Ária II – *Infelicissime Iscariothes* (Bas)

Po recitátive nasleduje ária, v ktorej Daemon utvrdzuje Judáša v tom, že najlepšia bude pre neho smrť. Text má opäť dve strofy z toho prvá má 4 verše a druhá iba 2.

<i>Infelicissime Iscariothes</i>	Nešťastný Iskariote,
<i>desperatissima est tua sors.</i>	zcela zoufalý je osud tvůj.
<i>Perditae sunt tot egregiae dotes</i>	Zmařeno tolik je výborných darů,
<i>magis quam vita nunc proderit mors.</i>	víc nežli život nyní prospěje smrt.

<i>Veniae jam tibi nulla est spes</i>	Na slitování už žádnou naději nemáš,
<i>est tua credito perdita res.</i>	je tvoje, věř, ztracena věc.

Napriek menšiemu počtu veršov je táto ária dlhšia ako prvá, trvá 183 taktov. Ako jediná

ária analyzovaného oratória je písaná vo forme *da capo al segno*. Od ostatných árií sa odlišuje aj nástrojovým obsadením, ktoré tvoria len sláčikové nástroje a basso continuo. Predpísané tempo *allegro moderato* v 3/8 takte navodzuje po veľmi rýchlom úvode a búrlivej árii pokojnú atmosféru s trojdobým pulzom. Molová tónina a hlboké basové tóny v sebe nesú niečo desivé a záhadné, čo zodpovedá charakteru tejto alegorickej postavy. Melodická linka árie je jednoduchá, vychádza iba z dvoch motívov. Napriek tomu však ária nepôsobí nudne, o čo sa zaslúžil hlavne inštrumentálny sprievod plný kvalitných melodických invencií. Inštrumentálne party vynikajú v dômyselnom prepracovaní a kombinovaní jednotlivých motívov, ktoré vždy zaujímavo obohacujú stabilnú melodickú linku.

Ária je rozdelená do dvoch častí AA' a B, pričom každá z nich spracováva jednu strofu textu. Diel B je oproti dielu AA' veľmi krátky, preto sa v ňom nemení tempo a takt, ako to bolo v predchádzajúcom prípade. Kontrast medzi dielmi je vytvorený hlavne zmenou tóniny a novou témou, ktorá ale vychádza z motívov dielu A.

Diel	A		A'			B	
Téma	<i>ritornel</i>	solo	<i>ritornel</i>	<i>solo</i>	<i>ritornel</i>	<i>solo</i>	<i>ritornel</i>
Takty	1 – 49	50 – 89	90 – 101	102 – 149	150 – 159	160 – 175	176 – 183
Tonál. plán	g mol	g mol – B dur	B dur	B dur – g mol	g mol	F dur – g mol	g mol
Verš	1 – 4					5, 6	
Takt	3/4						
Tempo	Allegro moderato						

Tabuľka 9 Štruktúra árie II

Áriu otvára ritornel v hlavnej tónine g mol. Postupne prednesie základné melodické myšlienky, ktoré sa dajú rozdeliť na 3 menšie úseky. Prvý úsek *a* trvá 11 taktov, uvádza hlavu témy zakotvenú v tónine g mol a po ňom nastupuje krátky spojovací úsek, ktorý strieda toniku s durovou dominantou, čím sa vytvorí kontrast ku novému úseku ritornelu *b*. Ten nastupuje od taktu 17, tvoria ho pomalé sekvencové postupy v molových tónorodoch, ústiacich do tonických rozložených akordov. Od 28. taktu začína tretí úsek ritornelu *c*, v ktorom sa predvádzajú uvedené témy v rôznych obmenách a bohatých moduláciách aj do vzdialenejších tónin. To všetko sa deje

na veľmi malom úseku, čím sa hudba a celková atmosféra zahusťuje a postupne graduje až do taktu 44, kde sa vracia hlavná tónina. Continuo zopakuje závetie prvého úseku, v ktorom je melódia tvorená výrazným stupnicovým zostupom g mol, v sprievode šesťnástinových figúr v sláčikových nástrojoch, ktoré vyústia do záverečného akordu ritornelu v takte 48.

V tomto inštrumentálnom diele sú nositeľom melodickéj linky po väčšine viola a basso continuo, zatiaľ čo husle dodávajú árii brilantnosť, vďaka ľahkým šesťnástinám, ozdobám či trilkom. Hlavná melodická linka plynie prevažne v štvrtých hodnotách, čo podporuje vyrovnanú atmosféru. Vrcholom ritornelu je záverečný úsek, kde dlhé tóny vystriedajú veľmi príjemné šesťnástinové melodické postupy, prelínajúce sa v každom nástroji. Ozvláštnené sú výrazným frázovaním, odľahmi, ktoré spájajú vždy dve šesťnástinky. Tento spôsob motivickej práce a efektne harmonické postupy vnášajú do árie kontrast oproti predošlému spracovaniu.

Výrazným motívom ritornelou je stupnicový zostup od malého g až po veľké G, prednesený vždy bassom continuum. Táto zvukomaľba akoby naznačovala cestu, po ktorej sa má hriechnik vydať, aby ukončil svoje trápenie. Rovnaký úsek v diele A' je podložený najviac prízvukovaným a opakovaným veršom celej árie *desperatissima est tua sors, magis quam vita nunc proderit mors* (Zmařeno toľik je výborných darů, víc nežli život nyní prospěje smrt).

Taktom 50 sa ku orchestru pridáva sólista. Za známeho doprovodu opakujúceho prvý úsek *a* zaspieva dva verše. Doslovné opakovanie hudby ritornelu trvá len do 57. taktu, po ňom sólista text ešte raz zopakuje, preto je tento úsek označený ako oblasť *a'*. Tretí verš je zhudobnený medzi taktami 64 až 71 a prináša novú hudobnú myšlienku, ktorá plynule naväzuje na štvrtý verš, s hudobným motívom vychádzajúcim z úseka označeného ako *b*. Tento úsek *b'* končí taktom 77, F durovým súzvukom, ktorý je mimotonálnou dominantou tóniny B dur, nastupujúcej v takte 78. Tu opäť nastupuje oblasť *a''*, tentokrát zaznie v B dur a zhudobňuje druhý a štvrtý verš. Taktom 89 končí solo a vystrieda ho ritornel, stále znejúci v B dur. Oproti introdukcii je oveľa kratší, trvá len 11 taktov. Objavujú sa v ňom motívy hlavy témy a rozpracovaná je hlavne spojka, ktorá spájala diel *a* a *b*. Diel A' začínajúci taktom 102 je harmonický veľmi bohatý. Cez početné modulácie s využitím hlavne mimotonálnych donant, alebo zmenšeno zmenšených septakordov, objavujú sa klamné závery, či harmonické modulujúce sekvencie. Diel A' spracováva motivický materiál predstavený v úvodnom ritorneli. Požiadavky na sólistu sú v tomto úseku skladby o trochu vyššie, len kôli častejším oktávovým skokom. Koloratúra sa v tejto árii vôbec neobjavuje. Dôležité slová sa samostatne

nezdôrazňujú, opakované sú celé verše, ako už bolo spomínané, najväčší dôraz sa kladie na druhý a štvrtý verš. Diel A' sa ku koncu udomácni v tónine g mol, v ktorej zaznie ritornel (takty 150 – 159) ukončujúci hudobný celok.

Diel B neprináša výraznú zmenu charakteru árie. Kontrast nastáva hlavne vďaka nástupu v subdominantnej tónine F dur a spracovaním druhej strofy textu. Sólo dielu B trvá len 15 taktov, ktoré majú lyrickejší charakter. Chromatické postupy s častým opakovaním slov *perdita res* (stratená vec) prenášajú na poslucháča ľútosť nad tým ako Judáš zmaril svoj život. Harmónia sa postupne dostane opäť do základnej tóniny g mol, v ktorej zaznie krátky ritornel v taktoch 176 až 183 a pripraví tak návrat dielu A, ktorý podľa označenia *da capo al segno* začína od sólovej časti v 50. takte.

4.7.6 Recitatív III (Alt)

V treťom recitatíve nastupuje ďalšia alegorická postava, Smrť. Láka Judáša svojím kľudným prejavom a nabáda ho, aby použil povraz a oslobodil sa od svojho súženia. Nástup altového hlasu po hlbokkej basovej árii zjemní atmosféru a navodí tak kľud, ktorý v texte smrť sľubuje. Takáto postupnosť hlasov podporuje myšlienkovú líniu oratória a dá sa chápať ako akási vonkajšia gradácia diela. Ide znovu o recitatív secco, trvá 15 taktov a zaznie v tónine B dur.

Cur diu angeris et animo frageris?

on evades hos cordis

tu multus es clades.

Preastat mori quam se victum dare

continuo metui et horrori.

Quid moraris. Arripe funem

fac temet ipsum

a tanto cruciatu liberum

funem applica pro vitae tam miserae

obtinendo fine et te a me amplecti sine.

Proč tak dlouho se trápiš a vášní sa maříš?

Ty neunikneš trestům

těmto a pohromám srdce.

Lépe je zemřít, než pohlití nechat se

strachem ustavičným a hrůzou.

Co váháš? Vezmi provaz,

od trápení takového

sám sebe svobodným udělej.

Provazu užij, by život tak mitemný

svůj našel konec a abys objat byl náručímou.

4.7.7 Ária III – *Ego ut Somo tam similis sim* (Alt)

V tretej altovej árii Smrť ponúka Judášovi večný kľud, ktorý prirovnáva spánku. Hudba

ária pripomína uspávanku, v ktorej sa nesie príjemný altový hlas, ozdobený jemnými ornamenty. Táto ária je zo všetkých najbohatšia čo sa inštrumentácie týka. Väčší počet nástrojov nebol dosadený so zámerom zväčšenia zvuku, ale práve naopak mäkké tóny dychovej sekcie tvoria malebný zvukový kontrast, ktorý vyniká hlavne v miestach, kde tieto sekcie fungujú na báze echa.

Text je opäť členený na dve strofy, prvá o štyroch veršoch a druhá o troch. Prvá hovorí o ukončení nepokoja v mysli a prirovnáva smrť ku spánku, druhá sloha poukazuje na oslobodenie od všetkých takýchto pohrom.

*Ego ut Somo tam similis sim
tibi brevissimam inferam vim
curae cessabunt nec jam latrabunt
fluctus in mente.*

Já, abych spánku podobná byla
tobě kratičké způsobím násilí,
starosti ustanou ani už nebudou zuřit
bouře v mysli

*Liber ab omnibus hisce ruinis,
Erit tantorum remosruum finis,
eris repente.*

Svobodný, ode všech těchto pohrom
budeš v mžiku,
bude konec takovým soužením

Rozdelenie textu sa odráža v *da capo* forme, v ktorej je ária zložená. Prvý diel (AA') v 3/4 takte, s predpísaným tempom *adagio* a označením *con sordini*, spolu s ľubozvučnou melódiou skutočne pripomína pokojný spánok. Na druhej strane diel B stavia hudobnú myšlienku na význame slova sloboda. Zmena tóniny, taktu a nástrojového obsadenia, spolu s veľmi drobnými hodnotami nôt vnesú do tejto časti radosť zo slobody, ktorá vygraduje do záverečnej koloratúry.

Diel AA' má bohatú registrovú inštrumentáciu, v ktorej sa ku klasickému zoskupeniu sláčikov a bassa continua pridávajú dve flauti traversi, dva hoboje a dva fagotti. Dvoje husle väčšinou kopírujú melodickú linku, ktorej sa občas vzdajú a prevezmú úlohu jednoduchého akordického doprovodu, zatiaľ čo alt prednesie koloratúru, alebo melodickú linku prevezmú dychové nástroje. V diely B zase husle vynikajú virtuoznými figurami, ktorými doprevádzajú spevný hlas. Part violy sa pridáva ku bassu continuu, s ktorým často znie unisono v melodicky vedenej línii.

Dychové nástroje znejú iba v krajných dieloch AA' *da capo* a to vždy tutti, v paralelných

terciách, či oktávach, pričom buď kopírujú sláčikovú sekciu alebo sú nositeľmi melodickej linky. Ozývajú sa tiež na konci jednotlivých fráz či koloratúr, na zosílenie potrebného zvukového efektu čím ešte viac podčiarkujú význam spievaných slov.

Text je podložený prevažne sylabicky, s koloratúrami na slovách *cessabunt* (ustanú) *latrabunt* (zúriť) a *in mente* (v mysli) a z druhej strofy na slove *remosruum* (suženie). Táto ária je technicky náročná, kôli mnohým koloratúram a dlhým držaným tónom aj niekoľko taktov. Rozsah altu je od malého g po c2.

Ária má 171 taktov, z ktorých diely AA' trvajú 145 taktov a diel B 26 taktov. Diely AA' sú komponované v tónine Es dur, objavujú sa v nich modulácie do dominantnej tóniny. Diel B začína subdominantnou tóninou As dur a končí v g mol.

Diel	A		A'			B
Téma	<i>ritornel</i>	solo	<i>ritornel</i>	solo	<i>ritornel</i>	solo
Takty	1 – 44	45 – 75	76 – 83	84 – 133	135 – 145	146 – 171
Tonál. plán	Es dur	Es dur – B dur	B dur	B dur – Es dur	Es dur	As dur – g mol
Verš	1 – 4					5 – 7
Takt	$\frac{3}{4}$					$\frac{2}{4}$
Tempo	Addagio					

Tabuľka 10 Štruktúra árie III

Diel A otvára ritornel o 44. taktach. Hlavná téma *a*, je tvorená zo stupnicových behov a rozložených akordov, ktoré sú zdobené rýchlymi dvaatridsatinovými prechodnými tónmi. Melódiu ozvlášťuje i bodkovaný rytmus a húpavé melodické sekundové pohyby, vytvorené vďaka odťahom spojeným osminovými notami. Skladateľ obzvlášťuje áriu ďalšími rytmickými figurami, ako napríklad vynechanie ťažkej doby, po ktorej nastupujú šestnástinové ornamente. Nositeľom melódie sú hlavne prvé husle a prvá flauto traverso, pričom ich sekundárne nástroje kopírujú melodickú linku v spodných sextách, či terciách. Ostatné dychové nástroje duplujú dôležité miesta a basso continuo s violou tvoria pevný harmonický základ spevnej konejšivej melódiu. Celá oblasť *a* sa dá rozdeliť na dva úseky, v ktorej sa predvedie hlavný tématicko-

motivický materiál. Oblasť *a* končí taktom 24, kde zároveň začína oblasť *b*, pričom znie prevažne v dominantnej tónine. V takte 45 nastúpi sólový alt, ktorý zopakuje v ritornely predostrenú hlavnú tému. V závislosti na texte a opakovaní určitých slov je oblasť *a* pozmenená, preto bude označená ako *a'*. Prvé dva verše sú zhudobnené do taktu 55. V 56. takte začína diel *b'*, ktorý spracováva tretí a štvrtý verš. Melódia pomaly moduluje do dominantnej tóniny B dur. V takte 63 zaznieva prvá koloratúra na slove *cessabunt*. Nie je technicky náročná, stojí na chromatických krokoch v šesťnástinových hodnotách, pripomínajúcich ozdoby, vďaka spomínanej rytmickej figure, v ktorej ťažké doby zaznejú v base. Podobná koloratúra plynie od taktu 72 na slove *mente*. Diel A s dielom A' spája krátky ritornel medzi taktami 76 – 83, v dominantnej tónine, vychádzajúci z rovnakého motivického základu ako predtým. Od taktu 84 nastupuje diel A', v tónine B dur s častým vybočením do molovej dominanty f mol, v ktorej tiež zaznie pozmenená hlava témy, čo prinesie výrazný kontrast oproti dielu A. Návrat tóniny Es dur prichádza od taktu 107. Okrem častejších modulácií je diel A' bohatší na koloratúry a dlhé ligatúrou zadržované tóny znejúce niekoľko taktov. Prvá koloratúra je v taktach 99 až 101, opäť na slove *cessabunt* a stojí na rovnakom motivickom základe ako v diele A. Hneď v takte 103 nastupuje dlhý zadržávaný tón b1, trvajúci 4 takty, so záverečným trilkom na slove *latrabunt*. Technicky náročnejšia koloratúra prichádza v 111. takte, začínajúca zadržaným tónom es1 trvajúcim tri takty, odkiaľ sa bodkovaným rytmom rozospieva do motivicky známych ornamentov, v ktorých sa k sólovému hlasu pridajú prvé a druhé husle, aby umocnili záver koloratúry končiacej v 119. takte. Záver dielu sólovej časti dielu A' okrášli už len krátka trojtaktová koloratúra na slove *mente*. Od taktu 134 nastupuje záverečný ritornel v tónine Es dur.

Diel B je veselší, v dvojdobom takte, prináša do árie sviežosť, ktorá vychádza z textu druhej strofy. Nastupuje v subdominantnej tónine As dur. Hlava témy je podobná téme v diele A, predstaví sa v rozloženom kvartsexakorde s následným inverzným postupom so známym rytmom v podobe osminovej noty s bodkou a dvoma dvaatridsatinkami. Diel B moduluje do viacerých tónin, cez terciovú príbuznosť alebo mimotonálne dominanty. Od taktu 167 sa dostáva do tóniny g mol, v ktorej sa diel B nakoniec aj skončí.

Slobodný a radostný charakter dielu je docielený oktávovými skokmi v spevnom hlase, ktoré sú vyplnené najprv rýchlymi opakovanými tónmi v husliach, neskôr na zvýraznenie gradácie sa v husliach predvedú rýchle bravúrne figury striedajúce šesťnástiny s dvaatridsatinami. Záverom dielu melodická linka stúpa a graduje v dvojtaktovej koloratúre na slove *remosruum*,

pričom sa vyšplhá až na najvyšší tón c2 ozdobeným prírazom d2. Rýchle opakované tóny v husliach, ku ktorým sa pridá už aj viola, podporia gradáciu a vrchol celej árie. Diel B končí taktom 171.

4.7.8 Recitív IV (Tenor)

Štvrtý recitív patrí znova Judášovi, ktorý dá na slová Démona a Smrti a rozhodne sa navždy utíšiť svoje svedomie. Ide znova o recitív secco. Trvá 12 taktov, ktoré zaznejú v tónine C dur.

*Valete Sidera
vos fulmina mihi estis meque repletis
imaginationibus maestis,
suffere nequeo tot tortores et horrores
conclusum est,
imponam gutturi meo restem,
ne tam molestum sentiam,
conscientiae testem.*

Mějte se dobře, hvězdy,
vy světla pro mě jste a chmurnými
vidinami mne naplňujete.
Snést nedokážu tolik muk a hrůz.
Je dokonáno,
provaz obtočím kolem krku svého,
abych svědomí necítil,
svědka tak trýznivého.

4.7.9 Ária IV – *Vadite, cadite* (Tenor)

Druhá tenorová ária potvrdzuje Judášove rozhodnutie, ku ktorému dospel v predošlom recitáti. V prvých piatich veršoch opakuje, ako ho mučia vlastné pocity a ako túži po tom, aby všetky zmätky v jeho srdci ustali. V druhej strofe chytá povraz, ktorý má tieto muky navždy ukončiť.

*Vadite, cadite.
Cordis tumultus
tetrici vultus,
crimen immane
excrucias me.*

Táhněte, zmizte!
Srdce zmatky,
ponuré tváře
zločine nesmírný,
mučíš mne.

Fundito, scindito viscera mea

Vyrví, rozsekej útroby

tus piter rea
restis me
hic liberabit a te.

ohavně prohnile
Tento provaz mě
od tebe osvobodí.

Vnútorný boj, ktorý sa odohráva v Judášovom srdci Brixii veľmi dobre zhudobnil práve v tejto árii. Je plná kontrastov, v ktorých sa virtuozne figury či dramatické postupy s výraznými rytmickými obmenami náhle striedajú s lyrickými pasážami v molových tóninách.

Ide znova o klasickú formu árie *da capo*, v ktorej diel AA' spracováva prvých päť veršov a diel B ďalšie štyri verše textu. Ária nie je tak bohatá na koloratúry ako to bolo v predošlej árii Smrti. Dominantné postavenie majú husle, ktoré skladbu bohato zdobia efektnými figurami. Okrem klasického zoskupenia dvoch huslí, violy a continua sa v tejto árii ozývajú opäť lesné rohy. Lesné rohy zaznievajú iba v áriach Judáša, vďaka čomu sú zvukovo bohatšie a efektnejšie. Zároveň je v nich dosiahnutý väčší kontrast medzi dielmi AA' a B, pretože v diele B hrá vždy len základné zoskupenie nástrojov.

Harmónia je opäť bohatá na modulácie a sekvencie. Diely AA' sú v tónine F dur, a diel B znova v subdominantnej tónine B dur a končí v d mol. Predpísané tempo *allegro moderato* v takte *alla breve* je pomerne dosť svižné, vynikajú v ňom rôzne rytmické figury, založené hlavne na synkopách. Ako píše Kamper „*Svým rytmem je Brixii ojedinelým zjevem ve starší české hudbě a jeho skladby jsou po této stránce zvláště zajímavými, ... částými jsou u něho rytmy, s nimiž se pojeději setkáváme u vídeňských klasiků,...*“

Dynamika je terasovitá, pričom rýchle pasáže znejú forte a sú obohatené zvukom lesných rohov. Lyrické pasáže sú naopak jemné. Celková dĺžka árie je 156 taktov, z toho diely AA' trvajú 134 taktov a diel B 22 taktov.

Diel	A		A'			B
Téma	<i>ritornel</i>	solo	<i>ritornel</i>	<i>solo</i>	<i>ritornel</i>	<i>solo</i>
Takty	1 – 43	44 – 73	73 – 82	83 – 124	124 – 134	135 – 156
Tonál. plán	F	F dur – C dur	C dur	C dur – F dur	F dur	B dur – d mol
Verš	1 – 2		3 – 5			6 – 9
Takt	Alla breve					
Tempo	Allegro moderato					

Tabuľka 11 Štruktúra árie I Štruktúra árie IV

Úvodný ritornel exponuje viacero motívov, ktoré sú počas celej árie ďalej rozvíjané. Prvých 6 taktov, v ktorých je predstrená hlava témy, výrazne pripomína hlavný motív prvej árie, dosadený textom *Fulmina, fulmina!*. V tomto prípade je to text *Vadite, cadite!*, ktorý už sám o sebe evokuje spomienku na úvodné Judášové slová. Melodická linka síce doslova nekopíruje pôvodný motív, no vďaka textu, rovnakých harmonickým postupom a štýle doprovodu v continuu a viole vzbudzuje úvod árie v poslucháčovi pocit známej melódie. Spomínaných 6 taktov je výrazne ohraničených štvrt'ovou pomlčkou predĺženou fermatou. Po nej nastupuje veľmi lyrický, smutne pôsobiaci štvortaktový motív, v rovnomennej tónine f mol, ktorý vystrieda razantný nástup stúpajúcich harmonických sekvencií, začínajúcich rozloženým kvintakordom F dur a následne sextakordom B dur. Tónovými postupmi stúpajú až do taktu 16, odkiaľ sa stupnicovými behmi opäť sekvencovite dostávajú späť dolu, kde zakotvia dominantnej tónine C dur. Efektne vyznenie fráze podporuje výrazná rytmická figura tvorená zo triedania jednej osminovej a dvoch šestnástinových nôt.

Po jasnom ukončení bravúrnych pasáži zaznieva v 25. takte nový kontrastný motív s charakteristickým intervalom malej sexty. Ten sekvenciami z f moll do C dur plynule prejde do krátkeho gradačného postupu, tvoreného opakovanými šestnástinami, ktorý smeruje ku vrcholu úvodného ritornelu v podobe spevného a rytmicky výrazného motívu. Taktom 43 ritornel končí tonikou F dur.

V 44 takte nastupuje sólový tenor. Po doslovnom opakovaní spomínaných úvodných šiestich taktov ritornelu príde smutná lyrická fráza, kde sa odzrkadľuje afekt spievaného textu, v ktorom zaznie *tetrici vultus* (ponuré tváre). Štvrtý a piaty verš je podložený pod takty 54 až 61,

kde sa objavujú sekvenčné postupy ako v ritornely, tentokrát ale trvajú len štyri takty a sú zjemnené tým, že neznejú unisono, ale motív zo známym rytmom zaznie raz v prvých husliach a raz v druhých. V tomto prípade nehrajú ani lesné rohy, aby zosilnili zvuk. Sólová časť končí umocňovaním slov *exrucias me* (mučí ma) za doprovodu rýchlych opakovaných šestnástin v sláčikoch a fanfárových zvukov lesných rohov.

Od tátu 72 zaznieva skrátenej ritornel v subdominantnej tónine, ktorý spracováva záverečný, výrazne rytmický a spevný motív predchádzajúceho ritornelu. Diel A' začína v takte 83 v tónine C dur. Úvodná téma zaznie trochu pozmenená, jej lyrické závetie je dlhšie, viac rozpracované a ozvláštnené na túto dobu odvážnymi chromatickými harmonickými postupmi. Výraznejším miestom dielu A' je koloratúra od taktu 144 až 120 na slove *immane* (nesmierny) Koloratúra je pomerne dlhá čím sa podčiarkuje význam slova nesmierny. Melódia koloratúry stojí na sekvenčných postupoch popísaných v ritornely, ktoré sú ozvláštnené staccatom v zostupujúcich osminových notách. Záverečnou kadenciou v F dur sa končí tenorové sólo a od taktu 124 zaznieva záverečný ritornel, ukončujúci diel A'.

Diel B začína v takte 135, v tónine B dur. Nemení sa v ňom takt, ani tempo. Celkový charakter je ešte o trochu viac dynamickejší a dramatickejší. Motivicky vychádza z hlavy témy, čím sa znova pripomína prvá ária oratória. Diel B je harmonicky bohatý, od 139 taktu postupne moduluje až zakotví v d mol. Fermata v predposlednom takte celkovo spomalý rýchly pulz árie, aby diel B mohol skončiť v trpkom molovom *liberabit a te* (ma od teba oslobodí).

4.7.10 Recitatív V (Soprán)

Po árii, kde Judáš chytá lano, zasahuje *Bonus Genius* (Anjel), ktorý jemným „anjelským“ sopránovým hlasom dohovára Judášovi a pripomína mu, že Spasiteľ práve v tento deň (Veľký piatok) umiera za spásu všetkých hriešnikov. Radí mu aby sa obracal k Bohu a jemu veril a v neho dúfam, lebo jedine on mu môže pomôcť ukončiť jeho muky.

Siste, non despera !

Non est divina Nemesis

tam immitis et severa,

ut illico destruat et perdat peccantem,

sed expectat illa poenitentem et amantem;

immo recogita,

Přestaň, nezoufej!

Božská odplata

není tak tvrdá a přísná,

aby na místě hříšníka zničila a zatracovala,

ale očekává ho kajícího a milujícího.

Ba dokonce uvaž,

<i>ipsam hanc diem esse diem salutis</i>	že práve tento den je dňom spásy pro všechny
<i>omnibus in maximis etiam reatibus constitutes .i</i>	když největší hříchy spáchali.
<i>Ecce Agnus Dei,</i>	Hleď, Beránek Boží,
<i>qui tollit mundi peccata.</i>	který snímá světa hříchy.
<i>O dies a tot saeculis exoptata !</i>	Ó, dni tolika věky žádaný!
<i>Ecce Magister et Deus tuus qui te amat,</i>	Hle, Mistr a Bůh tvůj, který tebe miluje,
<i>pro te moritur.</i>	pro tebe umírá.
<i>Ac necdum in corde tuo spes exoritur.</i>	A ještě se v srdci tvém neděje nerodí?
<i>Crede, dole, ama et ad eum clama,</i>	Věř, lituj, miluj a k němu volej.
<i>facies ejus ad te convertetur</i>	Jeho tvář k tobě se obrátí
<i>et sicut glacies peccata tua dissolventur;</i>	a jako hříchy tvé roztají,
<i>quoniam magna eius clementia.</i>	protože veliká je laskavost jeho.

Recitativ má dohromady 36 taktov. Začína ako recitativ secco v tónine D dur a v 13. takte sa zmení na doprevádzaný a to dvoma huslami, violou a bassom continuom. Tento predel nastúpi spolu s textom *Ecce Agnus Dei, qui tollit mundi peccata*, teda so známých veršom, ktorého význam je podčiarknutý práve na Veľký piatok. Melódia tohto veršu je v tónine C dur vystúpa až na g2, čím sa stane najvyšším miestom recitativu.

Celý recitativ plynie v štvorštvrtovom takte. *Accompagnato* má predpísané prednesové označenie *Largo*. V parte huslí prevažujú rýchle hodnoty nôt s v synkopických rytmoch, alebo melodických priet'ahoch, čo dodáva recitativu potrenú ľahkosť a jemnosť, ktorá je typická pre postavu Anjela. Tieto dva party znejú väčšinou v paralelných terciách a znejú vždy medzi jednotlivými veršami. V prípade že znejú spolu so sopránom, tak sa pridávajú ku continuu a viole, hrajúce unisono.

Ďalšia zmena inštrumentácie nastane v takte 28, odkiaľ hrá orchester len akordy pomedzi jednotlivé verše. Takýto doprovod umocňuje Anjelové slová, v ktorých nabáda Judáša, aby veril vo večnú spásu a ľutoval svoje hriechy. Recitativ končí úplných záverom v A dur.

4.7.11 Ária V – *Errans ovis ad Pastorem* (Soprán)

Anjel sa v piatej árii naďalej prihovára Judášovi a prosí ho, aby sa vrátil ku svojmu Pánovi, ktorý k nemu vzťahuje svoje ruky a odpúšťa mu všetky jeho hriechy. Text má sedem veršov, pričom prvé štyri spravováva diel A a ostatné diel B.

*Errans ovis ad Pastorem,
ad Magistrum, ad doctorem
redi, o discipule!
Quaerit et expectat te.*

Zbloudilá ovce, k Pastýři
k Mistru, k Učíteli
se vrať, učedníku!
Hledá tě, vyhlíží tě.

*Pandit ad te
amplexandum sua sacra brachia,
ad undem redamandum cito propera.*

Vztahuje k tobě
svaté ruce své, obejmout tě chce
k němu, milování hodnému, rychle pospěš.

Ária je písaná vo forme *da capo pre* sólový soprán, dva hoboje, dvoje husle, violu, basso continuo. V tomto čísle je výrazne dominantný spevný hlas, na rozdiel od predošlej árie, kde do popredia vystupovali hlavne party huslí, ktoré sa predvádzali vo virtôznych pasážach a popri nich sólista často priam zanikal. Sólový part je technicky náročný, okrem koloratúr sa v ňom vyskytujú náročné intervalové skoky, rýchle ozdoby a tiež je tu priestor, kde môže sólista predviesť svoje bel cantové umenie. Husle hrajú väčšinou v terciách, a prvé a druhé hoboje ich skoro stále kopírujú. Opäť sú tu hlavne rytmické figury, ktoré zvýrazňujú vzletnú melodickú linku. Často sa tu strieda bodkovaný rytmus s triolami.

Výber tóniny D dur odpovedá nálade árie, ktorá je plná radosti a nádeje. Diel B zaznie opäť v subdominantnej tónine, teda G dur a končí vo Fis dur. Pre celú áriu je predpísané *Largo*, najprv v alla breve a potom v trojosminovom takte.

Diel	A		A'			B
Téma	<i>ritornel</i>	solo	<i>ritornel</i>	<i>solo</i>	<i>ritornel</i>	<i>solo</i>
Takty	1 – 24	25 – 59	59 – 65	66 – 114	114 – 124	125 – 156
Tonál. plán	D dur	D dur – A dur	A dur	A dur – D dur	D dur	G dur – Fis dur
Verš	1 – 4					3 – 5
Takt	Alla breve					3/8
Tempo	Largo					

Tabuľka 12 Štruktúra árie V

Dĺžka árie je 156 taktov, pričom úvodný ritornel je pomerne krátky, trvá len 24 taktov. Podstatná časť árie patrí sólovému hlasu, čo potvrdzuje jeho dominantnú úlohu v tomto čísle. Hlavná téma je ľahká, pôvabná a veľmi melodická s výrazným bodkovaným rytmom. Zdobia ju prírazy, trilkky i rýchle dvaatridsatinky. Krátky a menej závažný motív zaznie v taktach 10 až 13, jasne oddeľuje a pripravuje novú oblasť začínajúcu v 14. takte, ktorá vďaka frázovaniu a chýbajúcej ťažkej dobe pôsobí rytmicky nepravidelne. V závere ritornelu zaznejú staccatové melodické trioly striedajúce sa s podobným rytmickým motívom ako už zaznel v hlavnej téme. Efektne vyznenie ritornelu okrem množstva zaujímavo poprepájaných motívov a výrazných rytmických figúr dopĺňa tiež bohatá terasovitá dynamika.

V takte 25 sa rozvinie téma v sopráne. V doprovode huslí sa strieda so spevným hobojom, ktorý dotvára melodickú linku aby spolu nakoniec všetci spolu ukončili prvú frázu, ktorá zhudobňuje dva verše. Tretí a štvrtý verš sú zhudobnené od taktu 33, pričom najväčší dôraz je na slove *expectat* (očakáva), ktoré sa viackrát zopakuje, raz dokonca v sedem taktovej koloratúre (takty 38 – 45). Koloratúra ústi do technicky náročného miesta, s intervalovými skokmi v rozmedzi a2 a e1. Po ňom sa prúd hudby zastaví na polových notách predĺžených korunkou. Záverečná časť sóla sa motivicky odvíja od hlavnej témy uvedenej v ritornely. Znova sa niekoľkokrát prízvukuje slovo *expectat*, ktoré poslednýkrát zaznie fortissimo v sprievode triol, ktoré sa potom rozbehnú do ritornelu. Ritornel je vygradovaný triolovými pasážami, ktoré znejú unisono v husliach i hobojoch, čo pôsobí veľmi efektne.

Diel A' začína v 66 v dominantnej tónine. Je pomerne dlhý, pretože je v ňom ponechaný

priestor pre vyniknutie spevného hlasu. Okrem jednej koloratúry v taktach 80 až 87 znova na slove *expectat*, je ďalším miestom pre predvedenie bel canta takt 105, kde je fermata na tóne a2 a po ňom oktavový skok na a1. Zadržaný tón dáva priestor spevákovi na krátku improvizáciu, v ktorej predvedie svoje umenie. Rovnakým miesto je aj záverečný takt, kde sa znova na slove *expectat* hudba zastaví a sólista môže predviesť v bravúrnej kadencii. Zastavenie sa na slove *expectat* ide ruka v ruke s významom slova. Záverečný ritornel v pôvodnej tónine zopakuje úryvky hlavných motívov a v takte 124 ukončí diel A'.

Diel B navodí odľahčenú tanečnú atmosféru. Tanečný charakter hudby vychádza z viacerých rovín. V prvom rade je to 3/8 takt, v ktorom je celý diel predpísaný. Ďalej je to motivicko-tématická práca, kedy na rozdiel od motivicky bohatého predošlého dielu, diel B vychádza z jedného motívu, na ktorom sú postavené jednotlivé fráze. Tento motív je tvorený z troch osminových nôt. Soprán je sylabicky podložený a plynie unisono s partom prvých huslí. Celý diel B začína v opäť v subdominantnej tónine G dur a moduluje do tóniny Fis dur a trvá 31 taktov.

4.7.12 Recitatív VI (Tenor, Soprán)

Zásadný dramatický zlom oratória nastáva v šiestom recitátive. Judáš sa na rady Anjela díva skepticky, stále nevidí žiadnu nádej vo svojom živote, preto svoj život navždy ukončí.

Iscariotes – Tenor

Frustra gratiam praedicas,

quo specto reseras.

Non audio tuam vocem

ut operam salutis locem,

funem prehendo

me suspendo.

Zbytečně o milosti kážeš,

kam hledím, propast otvíráš.

Neslyším hlas tvůj,

abych na spáse pracovat začal.

Provaz беру,

věším se.

Tento ponurý moment, je zhudobnený ako recitatív secco a trvá šesť štvorštvrt'ových taktov. Tónina a harmonické postupy, vôbec nevytvárajú desivú a smutnú atmosféru, ktorú z textu cítiť. Recitatív začne v tónine E dur, a moduluje cez mimotonálnu dominantu A dur do D dur, čo pôsobí naopak dosť optimisticky. Na druhej strane D dur je hlavná tónina celého diela, takže to nepôsobí nijak rušivo.

Po Judášových slovách *me suspendo* (veším sa) sa recitativ zmení na doprevádzaný (VI I,

II, VIa, bc) Napätie a gradácia je vytvorená šetnástinovými triolami, najprv v prvých husliach na tóne d1 a potom v unisone s druhými huslami o oktávu vyššie, odkiaľ sa výrazným synkopickým rytmom v klesajúcom D durovom kvintakorde hudba zastaví opäť na tóne d1. Táto zvukomaľba akoby znázorňovala moment tesne pred Judášovým obesením a následné trioly, ktoré sa zkotúľajú na citlivý tón ais zase vykreslia Judášovu smrť.

V recitatíve pokračuje rozhnevaný Anjel vo Fis dur, poukazujúc na Judášové vlastné rozhodnutie opustiť Boha. Inštrumentálny doprovod sa vždy strieda so spevným hlasom, je dramatický, plný harmonických postupov do vzdialenejších tónin. Od taktu 7 do taktu 13 sa v sprievode odráža hnev, ktorý v Anjelovi vzplanul. Od taktu 14 nástroje upustia od ostrého rozhnevaného unisona a pokračujú v lyrickejšom duchu, v ktorom Anjel smúti nad tým, aké hrozné je navždy opustiť Boha a nechcieť dúfať v neho. V 21. takte sa orchester rozozvučí v známych tónoch rýchlych triol, ktoré prinesú tretí úsek recitatívu, začínajúci v e mol. Od veršu *O mortales, qui estis Iscariothes*, sa Anjel obracia k ľudu (poslucháčom oratória) a vyzýva hriešnikov, ktorí sú ako Judáš, aby sa začali kajateľ a veriť, lebo len tak môžu skončiť vo večnom kráľovstve. Tento úsek recitatívu znie v akordickom sprievode všetkých nástrojov, s krátkym pripomenutím ostinátnych triol v takte 28. Recitatív končí v 35. takte C durovým akordom.

Bonus Genius – Soprán

<i>Pereat qui salvari potuit et noluit,</i>	At' zhyne, kdo spasen být mohl a nechtěl,
<i>et qui sponte sua aeternum damnari voluit.</i>	kdo z vůle vlastní na věky zavržen být chtěl.
<i>Aeternum sentiet quid sit dereliquisse Deum</i>	Věčně cítit, co to je opustit Boha
<i>et non voluisse sperare in eum.</i>	a nechtít doufat v něj.

<i>O mortales, qui estis Iscariothes,</i>	Ó smrtelníci, kteří jste jako Iškariotský,
<i>qui cumulatis vitia</i>	kteří špatnosti hromadíte
<i>et quorum cordodurat</i>	a jejichž srdce zatvrzeno jest
<i>praesertim avaritia,</i>	hlavně lakomstvím.
<i>cernite funestum</i>	Pohled'te na tuto smutnou
<i>sespensi spectaculum</i>	oběšeneckou podívanou.
<i>et prudentiores facti,</i>	A až se prozíravějšími stanete,
<i>per manus pauperum</i>	rukama chudých

*aeternum vobis in coelo
construite tabernaculum.*

si v nebi
věčný příbytek zbudujte.

4.7.13 Ária VI – *O insipientes amonae clientes* (Soprán)

Posledná sopránová ária nadväzuje na záverečný úsek recitatívu. Anjel sa i tu obracia k poslucháčom a prosí ich, aby nevideli svoju nádej v peniazoch, pretože si tak miesto neba volia bahno a miesto medu zase jed.

Ária je znovu vo forme *da capo*, má iba 5 veršov, z ktorých prvé dva patria dielom AA' a ďalšie tri sú podložené pod melodickú linku dielu B.

*O insipientes mamonae clientes,
ne vestra sit, ah quaeso, pecunia spes.
Pro coelo vos coenum,
pro melle venenum elegistis vobis.
O perfida res!*

Ó pošetilí sluhové mamonu
ať nejsou, prosím, peníze vaší nadějí!
Místo nebe bahno,
místo medu volíte si jed.
Ach, zrádná věc!

Menší počet veršov dáva priestor ku predvedeniu pravého bell cantového spevu, v ktorom je pozornosť upriamena na dlhé, technicky náročné pasáže, plné koloratúr a melodických ozdôb. Brixiho majstrovstvo sa opäť predviedlo v bohatom figuratívnom doprovode, s nápaditými melodicko rytmickými motívami. Táto ária je technicky najnáročnejšia z celého oratória. Farbu základnej zostavy orchestru dopĺňajú opäť dva hoboje. Majú rovnakú funkciu ako v predošlých áriách; v ritorneloch znejú skoro vždy unisono s huslami a v sólových častiach pomáhajú zvýrazniť zaujímavé miesta, či vygradovať konce fráz.

V pre celú áriu je predpísaný 2/4 takt v tempe *Allegro moderato*. I toto mierne rýchle tempo pôsobí v dieloch AA' pomerne svižne a to vďaka drobným notovým hodnotám, ako sú šestnástiny a dvaatridsatiny, ktoré tu prevažujú. V diely B tvoria melodickú linku hlavne štvrt'ové a osminové noty, vďaka čomu je vytvorený dojem spomalenia. Kontrast medzi dielmi je samozrejme dosiahnutý i zmenou tóniny a inštrumentácie.

Diel	A		A'			B
Téma	<i>ritornel</i>	solo	<i>ritornel</i>	<i>solo</i>	<i>ritornel</i>	<i>solo</i>
Takty	1 – 39	39 – 87	87 – 96	96 – 144	144 – 157	157 – 177
Tonál. plán	C dur	C dur – G dur	G dur	G dur – C dur	C dur	a mol – e mol
Verš	1, 2					3 – 5
Takt	2/4					
Tempo	Allegro moderato					

Tabuľka 13 Štruktúra árie VI

Celá ária má 177 taktov, začína v tónine C dur úvodným ritornelom, ktorý sa predstaví motivický materiál árie. Prvá fráza trvá 14 taktov.

Brixi si vystačil s pár jednoduchými motívmi, ktoré rôzne varíruje a ozvláštňuje hlavne zložitým rytmom. Hlavná téma je ľubozvučná a ľahko zapamätateľná, predstaví sa v prvých 14. taktoch. Jej predvetie (8 taktov) zaznie v razantnom unisone v podaní huslí a hobojev. O trochu jemnejšie je závetie, ktoré zahrajú už len prvé husle. Spevnú melódiu ozvláštňuje veľmi efektná dvaadricsatinová figura znejúca na raz v druhých a potom v prvých husliach.

Od taktu 14 do 25 zneje opäť unisono vo vyššie spomínanej zostave. Zaujímavý spojovací úsek je od taktu 14 až 16, kde v melódii znejú šestnástinové trioly a oproti nim šestnástina a dve dvaadricsatinky v unisone violy a continua. Je to najzložitejšia rytmická figura v celom oratóriu. Druhá téma začína v závere 18. taktu. Od taktu 25 nastúpia známe dvaadricsatinové figury v husliach, tentokrát trvajú štyri takty, čím pripravia záverečnú gradáciu ritornelu, kde sa v unisone striedajú triolové stupnicové behy so zložitým bodkovaným rytmom.

Sólový hlas nastúpi v 39. takte, aby zopakoval hlavnú tému, v ktorej súvisle zaznejú prvé dva verše textu. Od taktu 53 sa opakuje prvý verš. Hneď po pozmenenom dvojtaktovom motíve hlavy témy nastúpi koloratúra na slove *insipientes* (pošetilí). V koloratúre sa striedajú staccatové stupnicové postupy s motívom hlavy témy. Soprán spieva unisono s prvými huslami, zatiaľ čo druhé husle kráčajú paralelne v terciách. Motív témy je zároveň zvýraznený hobojsmi. Druhá koloratúra je v taktoch 69 až 73 na slove *clientes* (sluhovia), po ktorej sa zopakuje spojovací úsek s rovnakým nepravidelným rytmom ako v taktoch 14 – 16. Od 75 je spracovávaná druhá téma v

dominantnej tónine, pričom zhudobňuje druhý verš árie. Jej záver je prevádzaný šestnástinovými triolami, ktoré od taktu 87 prechádzajú do krátkeho ritornelu v tónine G dur, čím sa otvára ďalší diel árie označený A'.

Sopránové sólo dielu A' začína v takte 98. Hlavná téma s prvým veršom zaznie v tónine G dur a hneď po nej druhý verš, tentokrát v doprovode triolových figur. Tie sa od taktu 109 zmenia na ostinátne šestnástiny, nad ktorými sa nesie ďalšia koloratúra so slovami *ne vestra* (nie sú). Ďalšia koloratúra na rovnakom slove sa objaví v taktach 133 – 137. Obe koloratúry sú technicky náročné. Prvá predvádza rýchle dvaatridsatínové motívy vo vysokých polohách (hneď v takte 109 zaspieva tón c3) a druhá strieda trioly, dlhé tóny, i zložitý bodkovaný rytmus, pričom sa melodická linka vyšplhá až na c3. Slová *ne vestra sit spes* sa ešte raz zopakujú v taktach 142 a 143, zatiaľ čo orchester zastaví na dominante v C dur. Vytvára sa tým priestoch na brilantnú improvizáciu, v akých sa speváci radi predvádzali. Diel A' končí skráteným ritornelom v pôvodnej tónine.

Celková štruktúra tejto árie je odlišná od všetkých predchádzajúcich. Môžeme v nej sledovať veľmi pravidelné členenie jednotlivých fráz a period a rýchlejší harmonický rytmus ako v predchádzajúcich áriach. Posledná ária vyčnieva z pomedzi ostatných aj vďaka nástupu dielu B v paralelnej mólovej tónine.

Diel B začína v 157. takte v tónine a mol a trvá 20 taktov. Zhudobňuje 3., 4., a 5. verš. Text je podložený sylabicky pod jednoduchou melodickou linkou, ktorej motív vychádza z hlavy prvej témy. Jasný predel nastáva v takte 165, odkiaľ zaznievajú verše po druhýkrát, za rýchlejšieho doprovodu v podobe opakovaných šestnástin. Diel graduje vďaka efektnému rozozneniu rýchlych tónov vo všetkých nástrojoch, zatiaľ čo melódia chromaticky stúpa až sa nakoniec ustáli v tónine e mol, v ktorej zaznie záver dielu B.

4.7.14 Recitatív VII (Soprán)

Posledný sólový výstup patrí znova Anjelovi, ktorý v secco recitatíve naposledy káže a dohovára ľudu (poslucháčom oratória), aby neskončili ako Judáš, ale aby nasledovali Ježiša. Recitatív je dlhý 18 taktov. Začína v tónine a mol a končí v D dur.

*Pro Deo thesaurum, argentum et aurum,
hic colitis coeci et proximi mei.
O peccatores si Iscariothe*

Místo Boha pokladnice, zlato a stříbro
zde uctívate, slepí bližní moji!
Ach hříšníci, jestliže Iškariotem

*essetis scelerationes non desperate,
sed misericordiam Dei invoke.
Eja pectora Christianorum,
non Judam foedo reste plenum.*

*Compatimini et Jesum
sanquine madentem,
salutem vestram sic quaerentem,
Jesum Sequimini.*

poskvrnění jste, nezoufejte,
ale milosrdenství Boží vzývejte.
Nuže, srdce křesťanů,
nemějte soucit s Jidášem provazem
zohaveným,
ale spolu s Ježíšem
krví zbroceným
svou spásu hledejte,
Ježíše následujte.

4.7.15 Zbor – *O' Jesu in nobis*

Na záver oratória zaznie zbor, ktorý sa dá chápať ako reakcia veriacich na Anjelové slová. Tí sa v modlitbe obracajú k Ježišovi a prosia ho za spásu svojich duší:

*O' Jesu in nobis
fac ut ardeat aeternitas amoris
ne nos perennis torqueat alternitas doloris.
Amen.*

Ó Ježíši,
učiň, ať v nás plane věčnost lásky,
ať nás věčnost nemučí.
Amen.

Ako píše Lauschmann, v konteplativných oratóriách s alegorickými postavami nie je priestor pre viaceré zbory. Vložený je až záverečný zbor, ako výpoveď poslucháčov oratória. Na základe Lauschmannovho rozdelenia zborov podľa textu, patrí analyzovaný zbor medzi zbory prosebné.¹⁵³

Zbor je komponovaný v trojdielnej forme AA'B, pre štyri hlasy, soprán, alt, tenor, bas doprevádzané orchestrom v zložení, ktoré znelo v oratóriu najčastejšie, teda sláčikový súbor s dvoma hobojsmi a bassom continuum. V dieloch AA' sa uplatňuje ritornelová kompozičná technika. Zhudobnené sú tu všetky verše, okrem záverečného amen, ktoré sa rozozneje v až vo fugovanom záverečnom diely B. Kontrast medzi delmi je okrem rozdielneho kompozičného štýlu v klasickom odmlčaní dychových nástrojov a v zmene taktu z 3/4 na takt celý. Predpísané tempo *Allegro* sa podľa spartovanej predlohy nemení.

¹⁵³ Josef Jaromír Lauschmann: *Pražské oratorium XVIII. století*, disertačná práca, Praha 1938, str. 64

Diel	A		A'			B		
Téma	<i>ritornel</i>	zbor	<i>ritornel</i>	zbor	<i>Ritornel</i>	<i>expozičia</i>	<i>rozvedenie</i>	<i>záver</i>
Takty	1 – 10	10 – 31	31 – 37	37 – 71	71 – 74	75 – 97	98 – 106	107 – 115
Tonál. Plan	D dur	D dur – h mol	moduluje do D dur	D dur	D dur	D dur	A dur	D dur
Verš	1 – 3					Amen		
Takt	$\frac{3}{4}$					C		
Tempo	Allegro							

Tabuľka 14 Štruktúra zboru

Melodická linka dielov AA' je jednoduchá, často tvorená opakovanými tónmi, ktorých rytmus závisí na deklamácií spievaných slov. Hoboje a husle túto melodickú linku často kopírujú a malinko zdobia medzi jednotlivými frázami. Viola sa pridáva ku melodickému basu continuum. V dieloch AA' je teda hudba podmienená textu.

Vstupný ritornel o 10. taktach predvedie motívy, na ktorých budú vystavané základné hudobné myšlienky celého zborového čísla. Hlavný motív sa ozve najprv v prvom a následne imitačne v druhom hoboji. Oproti pravidelne pulzujúcemu continuum a viole znejú husle v synkopickom rytme ostinátne opakovaných tónov, nekôr sa pridajú ku hobojom, aby si navzájom pomáhali v uvádzaní melodických myšlienok. Od taktu 11 sa hlavný motív predstaví s textom *Jesu* najprv v alte a potom imitačne v tenore, sopráne a base. Ku postupnému zahusťovaniu zvuku pomáha dynamika začínajúca v *piano* a *crescendom* sa dostáva do *forte*, v ktorom *Jesu* zaznie ešte raz, no tentokrát deklamačne zjednotené. Celý druhý verš pokračuje jednotne vo všetkých hlasoch skoro až do konca veršu. V takte 23 sa stretáva koniec frázy zhudobňujúcej prvý verš, s nástupom basu, spievajúci verš druhý. Hlasy sa zjednotia už v takte 25, odkiaľ spoločne zaspievajú druhý verš. Zjednotené hlasy v homorytmickom rytme podtrhuje bohatá harmónia, ktorá sa z dominantného septakordu v základnej tónine rozvinie cez zmenšeno zmenšený septakord do h mol. Z tejto tóniny zase postupne prechádza druhý ritornel v taktach 32 až 37 do A dur, po ktorom zbor doslova zopakuje hlavnú tému, čím otvorí diel A'. V tomto diely sa striedajú imitačné plochy s deklamačne zjednotenými, vychádzajúce zo známych

motívov. Dramatické napätie je vystavané na bohatej harmónii, ktorá dodáva súboru efektú farbu. Záverečný kratučký ritornel plynule prechádza do dielu B, začínajúci v 75. takte v nezmenenej tónine D dur a v novom štvorštvrt'ovom takte.

Päť taktovú tému fúgovaného amen prednesie najprv bas v D dur a následne sa ozýva vzostupne v ďalších hlasoch. Téma je výrazna a závažna, s melodickým vrcholom v treťom takte. Hlava hlavnej témy je typicky fúgová a zároveň vychádza zo základného motívu dielov A a A', v ktorom je dominantný úvodný intervalový skok z toniky na kvartu, či kvintu. Téma sa zopakuje ešte raz v každom hlase, pričom každá pokračuje kontrapunktickými protimelódiami, čím sa hlasové pletivo zahusťuje. Témy znejú už s rôznymi melodickými a rytmickými odchylkami. Od taktu 85 anticipujú dominantnú tóninu prechodom do E dur. Dvojnásobná expozícia trvá do taktu 93, odkiaľ nastupuje spojovací úsek zahraný iba sláčikovými nástrojmi. Spojovací úsek vychádza z témy a z kontrapunktických protimelódií. V rozvedení, ktoré tvorí desať taktová modulačná plocha sa téma ukáže opäť v poradí bas, tenor, alt a nakoniec v sopráne. Záver nastupuje spolu s návratom do hlavnej tóniny, teda v takte 106, odkiaľ zároveň znie prodleva v dominante v parte basu až do taktu 111. Dva a pol taktový spojovací úsek pripraví posledné spoločné *amen* vo všetkých hlasoch, čím celé oratórium končí.

4.7.16 Zhrnutie

Analýza Brixiho oratória Judáš Iškariotsky potvrdzuje zakotvenosť hudobnej reči tohto skladateľa v štýle ranného klasicizmu aj jeho majstrovského ovládnutia. Štruktúra celého oratória i jednotlivých čísel sa nijako nevymyká dobovým normám. Ak toto oratórium porovnáme s ďalším Brixiho pašiovým oratóriom *Crux morientis Jesu Christi*, zistíme, že táto štruktúra skladateľových oratórnych kompozícií nie je výnimočná. Obe kompozície otvára koncertantná predohra, po ktorej nasleduje šesť árii, prevažne vo forme *da capo* a recitatívy väčšinou *secco*. Na konci oboch oratórii je zbor s fúgovaným amen.

Napriek týmto priam učebnicovým vonkajším parametrom obsahuje Brixiho hudba niečo výnimočné, čím vyniká nad ostatnými českými autormi a dá sa porovnávať s jeho uznávanými súčasníkmi ako boli Hasse, Jommelli, Mysliveček a ďalší. Pri charakteristike Brixiho hudobnej reči sa poukazuje hlavne na jeho zmysel pre melodiku, v ktorej sa ukrývajú prvky ľudovej českej hudby a tiež na výrazný rytmus, dodávajúci jeho skladbám dômyselný efekt. Analýza ukázala, že tieto rysy sa skutočne v Brixiho hudbe objavujú, no na druhej strane ľudová melodika a výrazný rytmus sú charakteristickým rysom pre všetkých skladateľov vychádzajúcich z neapolskej školy.

V čom konkrétne sa teda Bixi líši od jeho súčasníkov zatiaľ nikto nedefinoval.

Jeho árie sú plné nápaditých spevných motívov, ktoré sú blízke aj našemu hudobnému cíteniu. Zračí sa v nich akási skromnosť a jednoduchosť, pričom nepôsobia vôbec plocho či povrchno. Do akej miery tieto motívy vychádzajú z českých ľudových nápevov je ťažko hodnotiť, no pri porovnaní melodických motívov u iných autorov, ako boli napríklad už spomenutý Hasse, či Jommelli je evidentné, že u týchto skladateľov melodické invencie odzrkadľujú taliansky temperament plný patetickosti a drámy, čím sa viac približujú talianskej opere. Samozrejme je dôležité brať v úvahu aj to, pre koho boli diela písané. Bixi komponoval tieto skladby pravdepodobne na objednávku pre konkrétne kláštory. Tieto inštitúcie síce mali školených spevákov, ale ich technická úroveň sa nerovnal talianskym kastrátom a pre operu školeným spevákom, preto nižšie interpretačné požiadavky v jeho skladbách majú svoje opodstatnenie.

Okrem značnej ľudovosti je u Bixiho pozoruhodné i množstvo hudobných motívov, ktoré zároveň dokáže vždy bravúrne a nápadito kombinovať a poprepájať v rôznych rovinách partitúry. Tým sa odlišuje napríklad od Hasseho, ktorého árie sú často monotematické, plné chromatismov a priechodných tónov, ktoré dodávajú Hasseho melódiám pôvab a vznešenosť. Howard Smither poukazuje na deviatu áriu *Or mi pento* Hasseho oratória *La conversione di Sant' Agostino*, ktorú spieva *Agostino* (alt). Melodická linka tejto árie je podľa autora charakteristická jak pre celé toto oratórium, tak i pre neskoršiu Hasseho tvorbu vôbec.¹⁵⁴ Ide o veľmi jednoduchú melodickú linku, jemne zdobenú, jasne členenú a smerujúcu ku vrcholu, k čomu ju vedie dômyselný sprievod oboch huslí. Oproti tomu stojí Bixi s áriami tvorených obvykle z mnohých motívov, ako napríklad v druhej basovej árii *Infelicissime Iscariothes* (Démon) v analyzovanom oratóriu. Táto ária má rovnako veľmi jednoduchú melódiu, no o to viac motívov je spracovávaných v inštrumentálnom sprievode. Melódia stojí na pevnom základe, vychádza zo stále opakujúceho sa motívu, zatiaľ čo orchester túto linku prepletá mnohými invenciami, ktoré rôzne kombinuje a obmieňa. Významnú úlohu tu hrajú výrazové prostriedky, vďaka ktorým Bixi dokáže náhle zmeniť charakter hudby. Niekedy sa jedná len o malú zmenu vo frázovaní, o zrýchlenie notových hodnôt v sláčikoch, alebo sa v sprievode objavia rôzne rytmické kombinácie motívu ozvláštnené o malú technickú či harmonickú odchylku. Podobné charakteristické črty Bixiho

¹⁵⁴ Howard E. Smither: *A History of the Oratorio*, sv. 1, 1977, str. 102-103

hudobnej reči sa objavujú aj v ostatných áriách, z pomedzi ktorých vyčnieva hlavne posledná sopránová ária *O insipientes amonae clientes*. Vyniká pravidelnou štruktúrou jednotlivých frázi, pričom Bixi tu spája väčšinou štvortaktové motívy. Tieto motívy sa opakujú v rôznych obmenách a sú často ozvláštnené nejakou rytmickou figurou (napríklad v taktoch 105 a potom 109, kde sa v sprievode striedajú šesťnástiny s triolami) čo výrazne zmení charakter už známeho motívu. V takýchto momentoch sa inak pomerne rýchly harmonický rytmus árie naopak spomalí, aby tak vynikli zdobivé rytmické figury, ktoré sú v Brixiho hudbe zastúpené v hojnom počte.

Harmónia v oratóriu Judáš Iškariotsky je pomerne statická, hlavne ak posudzujeme dielo ako celok, no vystupujú tu však vždy do popredia miesta, alebo modulačné plochy, ktoré významne obohacujú melodický priebeh a tvoria vrchol jednotlivých dielov. Bixi často moduluje na väčších plochách, pričom využíva hlavne mimotonálne dominanty, spája akordy terciovej príbuznosti, či rôzne septakordy, často zmenšeno zmenšené, ktoré efektne dramtizujú hudobný priebeh. Netradičný nástup dielu B v subdominantných tóninách, ktorý sa opakoval skoro vo všetkých analyzovaných áriách sa v napríklad v oratóriu *Crux morientis Jesu Christi* už toľko neopakuje, ale preda ho Bixi užije aj tu a to v dvoch áriach. Ostatné árie nastupujú v tradičnej paralelnej tónine. Nástup dielu B v subdominantnej tónine sa objavuje napríklad aj u Jommelliho, v oratóriu *La passione*. Naopak u Hasseho oratória *La conversione di Sant' Agostino* diely B začínajú často rovnakej tónine ako diel A a modulujú až po niekoľkých taktoch. Iba v troch áriách začínajú diely B v paralelnej tónine, nikdy však v tónine subdominantnej. Charakterovo odlišný diel B vychádza u Hasseho vždy z motívicko-tématického materiálu dielu A, pričom Jommelli, rovnako ako Bixi spracúvava vo väčšine prípadov nový motív.

Pozornosť si zaslúži tiež námet oratória, ktorý je veľmi pochmúrny ladený. Podobné negatívne texty pritom neboli tak bežné. Autor textu síce nie je známy, no je možné, že sám Bixi spolupracoval s libretistom a podieľal sa na tvorbe tohto textu, čo sa odzrkadľuje vo veľmi presnom a premyslenom zohratí textu a hudby. V tejto oblasti však ostáva priestor pre ďalšie bádanie, ako aj v hlbšom rozboe a analýze Brixiho diela.

Záver

Predkladaná práca si kládla za úlohu zospartovať a analyzovať oratórium Judas Iscariotes od Františka Xavera Brixiho. Vzhľadom na účel a rozsah práce a zároveň i vzhľadom na dostupnosť a kompletnosť hudobnín, bolo nútené stanoviť určité obmedzenia, týkajúce sa výberu prameňa. Ako predloha slúžil prameň *Oratorium pro die sacro parasceves*, ktorý pochádza z kláštora Osek, no dnes je uložený v ČMH. Tento prameň je najstarší a zároveň jediný kompletný exemplár tohto oratória. Bežné databázy ako sú SHK či RISM evidujú podľa Nováka len 30 % dochovaných prameňov, preto je možné, že existujú ďalšie exempláre. To snáď už čoskoro prezradí tematický katalóg skladieb F. X. Brixiho, ktorý je už hotový a čaká na vydanie.

Analýza Brixiho oratória sa snaží prispieť k výskumu hudby tohto významného skladateľa, ktorému sa v dnešnej dobe nedostáva patričnej pozornosti, jak v oblasti badateľskej, tak i interpretačnej. Dôvodom je pravdepodobne absencia autografov, roztrúsenosť opisov a nejasnosti v otázke autorstva Brixiho diela. Následkom toho nie je dostatok notových materiálov pre dnešných interpretov a tak sa s uvádzaním Brixiho skladieb dnes veľmi nestretávame. Priložená partitúra snáď pomôže ku opätovnému predvedeniu tejto vynikajúcej skladby a tým aj zvýši povedomie o tomto významnom skladateľovi.

Práca tiež ponúkla nové poznatky v oblasti výskumu hudobného života v kláštore Osek v 18. storočí. Na základe literatúry, dobových súpisov, dochovaných hudobnín a libriet bol vytvorený zoznam oratórnych produkcií uvedených v tomto kláštore v priebehu druhej polovice 18. storočia, až prvej polovice 19. storočia. Súpis zaznamenáva 33 produkcií, väčšinou predvedených na Veľký piatok v kláštornej bazilike Nanebovzatia Panny Márie. Niektoré produkcie nasledujú postupne rok, čo rok za sebou, čo je dokladom toho, že v Oseku sa uvádzalo minimálne jedno oratórium každoročne a to aj v čase, kedy boli už mnohé kláštory v Čechách a na Morave zrušené a celková tradícia oratória tak v českých zemiach postupne zanikala. Hlbšie skúmanie uvedených oratórií, ako aj doplnenie tohto zoznamu by významne prispelo ku výskumu histórie jedného z najdôležitejších hudobných centier 18. storočia v Čechách a na Morave. Kôli rozsahu a zameraniu práce nebol priestor zaoberať sa touto problematikou podrobnejšie a preto je téma oseckých oratórnych predstavení ponechaná pre ďalšie skúmanie.

Zoznam použitej literatúry

Slovníkové heslá

Dlabacz, G. J.: *Johann. Brixii, Franz Xaver*, in: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Praha 1815, stl. 224

Novák, V.: *Brixii, František [Franz] Xaver*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 3, Stuttgart 2000, stl. 940

Novák, V.: *Brixii, František [Franz] Xaver*, in: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians XIII*, London 2001, s. 404

Štědroň, B.: *Brixii František Xaver*, in: Černušák, G. - Štědroň, B. - Nováček, Z (ed.): *Československý hudební slovník osob a institucí*, zv. 1, Praha 1963, str. 132-133

Vega, A. de la: *Oratorio*, in: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians XIII*, London 1980, str. 657

Knihy

Eineder, G.: *Monumenta charta papyrae historicam illustrantia, The Ancient Paper-Mills of the former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks, Hilversum Holland, The Paper Publication Society, 1960*

Feuerbach, M.: *Das Kloster Osek, der Wallfahrtsort Mariánské Radčice und die Zisterzienser. Klášter Osek, Poutní Místo Mariánské Radčice a Cisterciáci*, Litvínov 2012

Hoffmann, F. - Pražak, J.: *Soupis rukopisů knihovny býv. kláštera v Oseku*, Praha 1978

Charvátová, K.: *Dějiny cisterckého řádu v Čechách*, Praha 2009

Kabelková, M.: *Hudba v plaském klášteře v 17. a 18. století*, in: *850 let plaského kláštera (1145 – 1995)*, sborník příspěvků semináře “Vývoj a význam plaského kláštera pro české dějiny”, Mariánská Týnice 1995

Kamper, O.: *Fr. X. Brixii. K dějinám českého baroka hudebního*, Praha 1926

Kamper, O.: *Hudební Praha v XVIII. věku*, Praha 1936

Kolektív autorov: *800 let kláštera Osek jubilejní sborník. 800 Jahre Kloster Ossegg. Festschrift*,

Osek 1996

Kololektív autorov: *900 let cisterciáckeho řádu*, sborník z konference konané 28.-29.9.1998 v Břevnovském klášteře v Praze. Praha 2000

Niubo, M.: *Leopold I. a hudba císařského dvora v Praze v letech 1679-1680*, in: *Barokní Praha – Barokní Čechie 1620-1740* (ed. O. Fejtová, V. Ledvinka, J. Pešek a V. Vlínas), Praha 2004

Novotný, V.: *Čechy královské za Přemysla I. a Václava I*, Praha 1928

Piklová, Z.: *Doba osvícenského absolutismu (1740 – 1810)*, in: kolektív autorov: *Hudba v českých dějinách*, Praha 1983

Howard Smither: *A History of the Oratorio*, zv. 1, 3, North Carolina Press, 1977, 1987

Periodiká

Niubo, M.: *Emilián Trola a hudba u sv. Jakuba*, in: *Hudební věda*, č. 3-4/2000

Novák, V.: *Emilián Trola a Brixiové*, in: *Hudební věda*, č. 3-4/2000

Novák, V.: *Tematický katalog brixian Otakara Kampera*, in: *Hudební věda*, roč.30, č. 1/1993

Novák, V.: *Zur Katalogisierung von Werken der Familie Brix*, in: *Die Musik-Forschung* 22, 1969

Trola, E.: *Hudební archiv minoritského kláštera u sv. Jakuba v Praze*, in: *Cyril* XLIV/1918

Trola, E.: *Otakar Kamper: Fr. X. Brix (recenzia)*, in: *Cyril*, ročník 53, č. 3-4/1927

Trola, E.: *Tote Musik*, in: *Musica Divina*, VII / 1919

Kvalifikačné práce

Lauschmann, J. J.: *Pražské oratorium XVIII. století*, disertačná práca, Praha 1938

Renton, B.: *The Musical Culture of Eighteenth Century Bohemia, with Special Emphasis on the Music Inventories of Osek and the Knights of the Cross*, dizertácia, The City University of New York, 1990

Zástěra, J.: *Hudba osekých cisterciáků na přelomu 18. a 19. století*, dipl. práca, Pedf, Praha 2008

Databázy a elektronické zdroje

<http://dlib.lib.cas.cz>

<http://www.osek.cz/>

<http://www.oxfordmusiconline.com>

<http://www.rism.info>

Souborný hudební katalog Národní knihovny ČR

Pramene

Bixi, F. X.: *Crux morientis Jesu Christi*, České muzeum hudby, sig. HR 547

Bixi, F. X.: *Judas agnoscens reatum desperat*, České muzeum hudby, sig. B 7520, B7521

Bixi, F. X.: *Oratorium pro die sacro parasceves*, České muzeum hudby, sig. XXXII-D-186

Dittersdorf, C. D. von: *Die Befreyung Israel*, České muzeum hudby, sig. XXX IV A 85

Graun, C. H.: *Das Leiden und Sterben unsers Herrn Jesu Christi*, České muzeum hudby, sig. XXX III A 113

Haydn, J.: *Die Sieben Worte Christi am Kreuze*, České muzeum hudby, sig. XXX III F 166, XXX III D 126

Rolle, H.: *Lazarus oder die Freyer der Auferstehung*, sig. XXXII A 595, XXXIII F 114

Prílohy

Edičný návrh oratória Judas Iscariothes

Revízna správa a spartácia oratória sú súčasťou samostatne zviazanej prílohy.