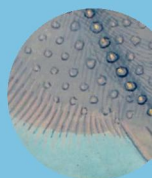
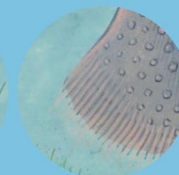
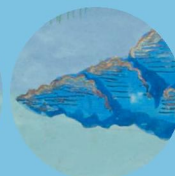
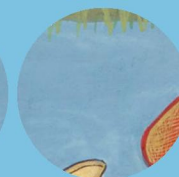
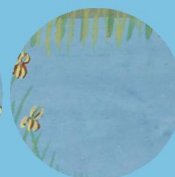


Andrew Parrott

Ako to skladateľ myslel?

*Zabudnuté tradície hudobnej
interpretácie*



ANDREW PARROTT
Ako to skladateľ myslel?
Zabudnuté tradície hudobnej interpretácie

Andrew
Parrott

*Ako to skladateľ
myslel?*

*Zabudnuté tradície
hudobnej interpretácie*

KATARÍNA GODÁROVÁ
preklad

HUDOBNÉ
CENTRUM
2022

ANDREW PARROTT
AKO TO SKLADATEĽ MYSLEĽ?
ZABUDNUTÉ TRADÍCIE HUDOBNEJ INTERPRETÁCIE

Original edition:
Composers' Intentions?: Lost Traditions of Musical Performance by Andrew Parrott
© 2015 The Boydell Press

Translation © Katarína Godárová 2020
Slovak edition © Hudobné centrum, Bratislava 2022

Cover photo © Bibliothèque nationale, Paris („Neptune, avec son trident, entouré des tritons“,
in Évrard Conty, *Le Livre des échecs amoureux moralisés*, MS fr. 143, fol. 130v.)

ISBN 978-80-89427-76-5

www.hc.sk

OBSAH

Zoznam ilustrácií	7
Predslov	9
ÚVOD	
1 Zámery skladateľov, zodpovednosť interpretov	14
VOKÁLNA SADZBA	
2 Stručná anatómia zboru	30
3 Tradičné predstavy o falzete: „Kontratenor“ pod drobnohľadom	63
4 Falzet a Francúzi: „Une toute autre marche“	141
MONTEVERDI	
5 Transpozícia v Monteverdiho <i>Mariánskych nešporoch</i> 1610	165
6 Návrat k Monteverdiho <i>Mariánskym nešporom</i>	214
7 Monteverdi: hor' sa nadol!	225
8 Vysoké kľúče a adekvátna transpozícia: stručná obrana Monteverdiho	248
PURCELL	
9 Ako sa hrá Purcell	257
J. S. BACH	
10 Koľko spevákov?	314
11 Vokálni ripienisti a <i>Omša h mol</i> J. S. Bacha	317
12 Bachov zbor v Lipsku	356
KEĎ HUDBA CHÝBA	
13 <i>Trauer-Music</i> J. S. Bacha pre knieža Leopolda: vysvetlenie a rekonštrukcia	375

RÔZNE

14	Interpretácia Omše Guillaumea Machauta na nahrávkach	389
15	„S veľkolepým a slávnostným spevom“: nástroje v anglikánskej cirkevnej hudbe pred občianskou vojnou	396
16	Monteverdiho <i>Orfeus</i>	413
17	Purcellova opera <i>Dido a Eneas</i> na nahrávke	417
18	Oslavy sviatku sv. Cecílie v Londýne roku 1692	423
	Výber z diskografie	429
	Odporúčaná literatúra	430
	Register	431

Zoznam ilustrácií

- | | | |
|-----|---|-----------|
| 2.1 | Drevorezba z publikácie Arnolta Schlicka <i>Spiegel der Orgelmacher und Organisten</i> (Mainz/Speyer, 1511). Na obrázku vidíme rovný cink, organ a spevákov (troch chlapcov a dvoch mužov); Londýn, British Library MS Hirsch I.546 © The British Library Board | 35 |
| 2.2 | (<i>hore</i>) „Pohľad na orchester a interpretov vo Westminsterском opátstve“ (kresba: E. F. Burney, rytina: J. Collyer); (<i>dolu</i>) „Rozmiestnenie orchestra a dispozície súboru“; oba obrázky In: Charles Burney, <i>An Account of the Musical Performances... in Commemoration of Handel</i> (Londýn, 1785) | 59 |
| 3.1 | Guidónska ruka. Lorenzo Penna: <i>Li primi albori musicali</i> . Bologna, 1672, s. 9 | 67 |
| 3.2 | Detail z miniatúry od Robineta Testarda, z <i>Des Eschez amoureux et des echez d'amours</i> , F-Pn MS fr. 143 (cca. 1500), fol. 66. Bibliothèque nationale de France | 82 |
| 3.3 | H. Battre: <i>Gaude virgo mater Christi</i> , I-TRmp 87, fóliá 262v–263 © Castello del Buonconsiglio, Trento, Taliansko | 88 – 89 |
| 3.4 | Andrea Antico: <i>Canzoni nove</i> , titulný list (Rím, 1510). Universitätsbibliothek Basel, Sign. kk II 32 | 133 |
| 5.1 | Dvojmanuálové čembalo od Joannesa Ruckersa, 1638 (Russell Collection, Edinburská univerzita) | 176 |
| 5.2 | Simone Verovio: <i>Diletto spirituale</i> (Rím, 1586), pre hlasy, klávesový nástroj a lutnu; Londýn, British Library, MS K.8.d.8, fol. 19 © The British Library Board | 182 – 183 |
| 7.1 | „Modi tutti da sonar il cornetto“ podľa Aurelia Virgiliana, <i>Il dolcimelo</i> (rkp, cca 1590), [s. 105] | 228 |
| 8.1 | Organ od Baldassarreho Malaminiho (1596) v Bazilike sv. Petronia v Bologni, s tromi delenými klávesmi – <i>DIS/ES</i> , <i>GIS/AS</i> a <i>dis/es</i> . Foto Mario Berardi, © Fondazione Carisbo, Bologna | 252 |
| 9.1 | [Henry Purcell(?)]: „Pravidlá ozdobovania“ v diele <i>The Harpsichord Master</i> (Londýn, 1697) | 262 |

- 12.1 Ilustrácia na rozkladacom liste z publikácie Christiana Siegismunda Georgiho *Wittenbergische Jubel-Geschichte*. Wittenberg, 1756. Londýn, British Library MS 9930, fol. 34(1) © The British Library Board 368 – 369
- 12.2 Detail zobrazujúci hudobný súbor; C. S. Georgi, *Wittenbergische Jubel-Geschichte* 370
- 13.1 Titulný list libreta [od Picandera] *Smútočnej hudby* za knieža Leopolda od J. S. Bacha [1729]. Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt, Abteilung Dessau 376
- 15.1 Detaily zo schránky komorného organa od Christian Smitha (1643) (Foto John Mander) 399

Autor a vydavateľstvo vyjadrujú vďaku všetkým inštitúciám a jednotlivcom, ktorí poskytli povolenie na reprodukciu materiálov, na ktoré majú copyright. Autor i vydavateľstvo vynaložili maximálne úsilie v snahe zistiť vlastníkov copyrightov a vyjadrujú hlboké ospravedlnenie, ak uviedli nedostatočné či chybné údaje; s radosťou doplnia nové informácie do nasledujúcich vydání publikácie.

Predslov

DO AKEJ miery nám môžu byť spoľahlivo známe interpretačné zámery dávno nežijúcich skladateľov a nakoľko boli neoddeliteľnou súčasťou ich skladieb? Počas prípravy a dirigovania hudobných predvedení som bol neprestajne konfrontovaný s chýlostivými otázkami tohto druhu, a to už od mojich raných snažení (ako prvák na univerzite roku 1967) až po moju prácu v súčasnosti. Keďže vokálna hudba bola ťažiskom väčšiny raných období muzicírovania, je prirodzené, že mnohé z týchto zložitých otázok sa týkajú vokálnej praxe. Chápeme vôbec do dôsledkov, ako asi vtedy vyzeral „zbor“? Spievalo sa od stredoveku naozaj bežne falzetom a čo v skutočnosti znamenal francúzsky výraz *haute-contre*? Čo vyplýva z notácie vo vysokých klúchoch, napríklad aj v prípade Monteverdiho skladby *Magnificat a 7* z roku 1610? Boli Purcellovi kontratenoristi „kontratenoristami“ v dnešnom zmysle slova? Ak bola väčšina Bachovej zborevej sadzby určená pre jeden hlas na part, ako to malo v praxi fungovať? Zložité problémy tohto charakteru, priamo ovplyvňujúce vnímanie hudby, o ktorej si myslíme, že ju dobre poznáme, sú červenou niťou, ktorá sa vinie týmto súborom esejí.

Moje výskumy zväčša poháňala jednoduchá túžba interpreta: čo najlepšie pochopiť, akú mali predstavu skladateľa dávnejšej minulosti o interpretácii nimi zapísaných skladieb. Drobné nuansy dobových predvedení sú, samozrejme, navždy stratené. Môžeme sa však veľa dozvedieť o určitých zásadných princípoch: ani nie tak o záležitostiach štýlu – často sotva definovateľných črtách hudobného podania – ako skôr o tých základných faktoroch *predchádzajúcich* predvedeniu, ktoré definujú nielen zamýšľané médium skladby (interpretačné teleso), ale aj rozmanité konvencie, vďaka ktorým sa mlčky predpokladá, že skladba sa podarí.

ESEJE, ktoré spolu vytvárajú túto knihu, vznikli v priebehu mnohých rokov: niektoré sú z dávnej doby (1977), iné čerstvé – z posledného desaťročia. Po stručnej úvodnej eseji nasledujú texty usporiadané do šiestich tematických skupín.

ÚVOD

Krátky text, ktorý je obsahom 1. kapitoly a ktorý dal titul celej knihe, som napísal roku 2013 k oslave 40. výročia existencie časopisu *Early Music*; tu bol podrobnejšie opoznámkovaný. Je oneskoreným príspevkom k jednej z najrozšírenejších hudobných diskusií konca 20. storočia – hoci je možné, že akademickým odkazom tejto debaty budú nanajvýš tie opatrné úvodzovky, do ktorých vkladáme slovo „autenticnosť“.

VOKÁLNA SADZBA

Podrobné dejiny „zboru“ ešte čakajú na svoje spracovanie, ale 2. kapitola ponúka čiastočný a nadmieru zhutnený výklad, ktorý vznikol ako úvod publikácie *The Cambridge Companion to Choral Music*. Esej upozorňuje na rozhodujúce faktory definujúce a odlišujúce niektoré z rozmanitých hudobných telies, ktoré sa dajú zhrnúť pod slovo „zbor“ a existovali pred vznikom svetských a amatérskych zborov prevládajúcich v súčasnosti.

Tretia kapitola sa venuje hmlistej histórii dnešného kontratenoru – táto téma ma trápila už od úplného začiatku. V početných rozhovoroch som sa pokúsil vyjadriť, ako možno rozumne usporiadať rôznorodé fragmenty dôkazov, aby vytvorili obraz veľmi odlišný od toho, ktorý sa v súčasnosti bežne prijíma. Kľúčové zistenia – uverejnené v tlači po prvýkrát roku 2015 – tu dopĺňa osem príloh.

Jednou z mnohých príležitostí, pri ktorých som predniesol niektoré svoje názory na falzetový spev, bola konferencia v Bazileji roku 2002 o ranných vokálnych praktikách. Keď som však potom pripravoval materiál na publikovanie, rozhodol som sa zmeniť tému a definovať *haute-contre* 18. storočia – čo je omnoho jednoduchšia, ale rovnako potrebná úloha – a pritom som si uvedomil, aké prínosné môžu byť francúzske prameňe osvetľujúce podstatu korešpondujúceho talianskeho termínu *tenore*. Výsledná esej je tu uvedená ako 4. kapitola.

MONTEVERDI

Štyri eseje, ktoré spadajú pod 5. až 8. kapitolu, sa tu spoločne vyskytujú po prvýkrát a vytvárajú vyčerpávajúci prehľad jedinej témy – hoci s dôsledkami, ktoré výrazne presahujú konkrétne dielo a dobu, na ktorú sa zameriavajú. Isté záhadné diskrepancie vo vokálnej tessitúre Monteverdiho *Mariánskych nešporov* 1610 som si všimol už ako študent spevák. Postupne som dospel k záveru, že skladateľova mimoriadna notácia vo vysokých klúčoch, podobne ako v staršom repertoári, musela znamenať relatívne nízke znenie – čo pre nástroje znamená nevyhnutnosť transpozície nadol. Na Promenádnom koncerte BBC roku 1977 som teda predviedol žalm *Lauda Jerusalem* a *Magnificat* a 7 o kvartu nižšie než ostatné skladby.

V roku 1984 a s blížiacim sa vydaním nahrávky už bolo jasné, že bude potrebné dôsledne vypracovať argumentáciu podporujúcu tieto transpozície. Výsledkom je 5. kapitola, ktorá rozoberá teoretické práce, interpretačné pokyny, transpozičnú prax nástrojov, diskrepancie medzi jednotlivými hudobnými prameňmi, ako aj v nich samotných, a najmä samotnú skladbu – *Magnificat* a 7 1610.

Príležitosť na umocnenie mojich starších záverov, ako aj na zodpovedanie množstva námietok, nastala na konferencii, ktorá sa konala roku 1993 na Londýnskej univerzite pri príležitosti 350. výročia Monteverdiho

úmrtia. Prednáška, ktorá je tu uvedená ako 6. kapitola, sa tiež stručne dotýka otázok základnej ladiacej frekvencie a liturgickej pozície skladby *Sonata sopra Sancta Maria*.

Roku 2003, presne po štvrtstoročí od prvého zverejnenia týchto myšlienok, sa vynorila ešte špeciálnejšia výzva. Roger Bowers, ktorý v zásade pripustil možnosť princípu transpozície nadol, navrhol užší interval, sekundu namiesto kvarty. Siedma kapitola uvádza moju promptnú odpoveď spolu s dvadsiatimi nedávnymi prípadmi očakávanej (širšej) transpozície, ako aj dôkaz toho, že menší interval bol jasne vyhradený pre notáciu v štandardných klúčoch.

Ôsma kapitola je krátkou kritikou (2012) ďalších Bowersových myšlienok. Jej súčasťou je tabuľka vyše „100 zdokumentovaných prípadov výslovnej súvislosti medzi notáciou vo vysokých klúčoch a transpozíciou o kvartu (a kvintu) nadol“. Tento text, doplnený o bohatú dokumentáciu značne nižšej vokálnej sadzby, než by sme dnes čakali, by mohol celú tému náležite uzavrieť.

PURCELL

Roku 1995 sme si pripomenuli 300. výročie úmrtia Henryho Purcella. Keď som bol mladý, oslavy Purcella a Händla roku 1959 mi poskytli nezaobmedniteľný úvod do hudby oboch skladateľov, ale obroda „dobových“ nástrojov odvtedy spôsobila transformáciu interpretačných štýlov. Napriek mnohému nepopierateľnému pokroku sa mi však zdalo, že typickému charakteru Purcellovej hudby hrozí prekrytie univerzálnym händlovským spôsobom predvedenia. Vo svojom príspevku do publikácie *The Purcell Companion* (1995) som sa teda snažil zhromaždiť čo najviac podrobných informácií o hudobnom predvedení v Anglicku koncom 17. storočia, od povahy klávesových nástrojov a ladení až po otázky kontinuovej praxe, ladiacej frekvencie a vibrata – a, samozrejme, hlasov vo všeobecnosti a „kontratenoru“ obzvlášť. V snahe zvýšiť užitočnosť tohto prehľadu som teraz pridal aj zoznam najnovšej literatúry.

J. S. BACH

Jednou z najdlhšie prebiehajúcich hudobných polemík nedávnej minulosti bola téma Bachovho zboru: spievali jeden hlas viacerí speváci alebo iba jeden? Tu som odolal pokušeniu vydať sa po svojich vlastných dávnych stopách a namiesto toho som si vybral na prezentáciu tri odlišné témy, obohacujúce a dopĺňajúce vyčerpávajúcu štúdiu *The Essential Bach Choir* (2000), ktorú som dokončil práve včas k 250. výročiu Bachovho úmrtia.

Desiata kapitola je zámerne štruktúrovaná ako sprievodca laika touto „diskusiou“ a poskytuje veľmi stručný prehľad. Nadväzuje na stav poznania v roku 2000 a tu slúži ako všeobecný úvod k nasledujúcemu a rozhodne

podstatnejšiemu príspevku v 11. kapitole. Systematicky sa v ňom hodnotí všetkých vyše šesťnásť zborov v *Omši h mol* z pohľadu tradičnej praxe 18. storočia striedajúcej koncertistov a ripienistov v snahe poskytnúť čitateľovi lepšiu pozíciu na zhodnotenie, či toto „veľké“ dielo v sebe nesie nejakú špecifikáciu vokálneho telesa, ktoré by bolo mimoriadne „veľké“ (početne) v bachovskom zmysle. Pôvodne išlo o prednášku na sympóziu v Belfaste roku 2007 („Ako chápať Bachovu *Omšu h mol*“); do tejto kapitoly sa dostala aj príloha, v ktorej nájdeme súhrn ťažiskových argumentov spoločne s asi dvadsiatkou nových dôkazov.

Ďalšia bachovská konferencia (v Leuvene roku 2008 na počesť Sigiswalda Kuijkena) bola podnetom na vznik eseje v 12. kapitole, ktorá sumarizuje rôznorodé myslenie v jadre tejto tridsaťročnej „diskusie“. Pretrvávajúce mylné názory vplyvných bachovských vedcov tu demonštrujeme na prípadových štúdiách, ktoré sa zaoberajú „novými“ časťami skladby BWV 23 a čerstvým záznamom dobových číselných pomerov medzi spevákmi a inštrumentalistami.

KEĎ HUDBA CHÝBA

Štúdia rozsiahleho strateného diela J. S. Bacha v 13. kapitole má na rozdiel od väčšiny ostatných tém v tomto zborníku iba málo dočinenia s interpretačnou praxou. Zaoberá sa skôr tvarom a obsahom skladby ako takej. Presnejšie, nielenže skúma Bachov zámer, aby štyri časti jeho *Smútočnej hudby* poslúžili po prepracovaní na smútočnú ceremóniu za knieža Leopolda, ale identifikuje aj možnú hudbu jedného skutočne „chýbajúceho“ zboru.

RÔZNE

V tejto hŕstke krátkych článkov sa predchádzajúce témy vracajú v kontexte konkrétnych veľkých kompozícií – od Machauta (14. kapitola), Monteverdiho (16. kapitola) a Purcella (17. a 18. kapitola). (Každé uvádzané dielo nahral v tej či onej dobe Taverner Choir, Consort & Players; pozri „Vybrané nahrávky“ na konci publikácie.) Jedinou výnimkou je 15. kapitola, ktorá sa zameriava na príležitostné použitie dychových – a strunových? – nástrojov v anglikánskej cirkevnej hudbe v dekádoch na prelome 16. a 17. storočia. K tomuto článku z roku 1978, ktorý čerpal z ešte staršieho rozhlasového vysielať pre BBC Radio 3, som pod vplyvom cambridgeskej konferencie o anglickom veršovom antheme (2013) pridal postskriptum.

O PÄTOVNE by som chcel vyjadriť vďaku všetkým priateľom a kolegom, vedcom, interpretom, knihovníkom, editorom a iným, ktorí rôznym spôsobom prispeli k príprave jednotlivých esejí. Ďakujem aj pôvodným vydavateľom za poskytnutie povolenia na pretlačenie esejí v tejto publikácii. Za pomoc pri jej zostavovaní som zaviazaný najmä Marianne Fisherovej, Hughovi Griffithovi, Michaelovi Middekeovi, Pippe Thynneovej a Emily Van Evera.

Andrew Parrott
január 2015

Zámery skladateľov, zodpovednosť interpretov

... ako môže mať skladba taký účinok, aký autor zamýšľal dosiahnuť, ak nebola pripravená a predvedená v súlade so želaniami autora a podľa jeho zámerov?

(J. A. Scheibe, 1740)¹

KEĎ roku 1973 vyšlo prvé číslo časopisu *Early Music*, jeho predpokladané čitateľské zázemie zostavené z „poslucháčov, interpretov a výrobcov nástrojov... vedcov a študentov“ malo pravdepodobne spoločný najmä jeden rozšírený názor,² podľa ktorého nedávny rozmach záujmu o „predklasicistickú“ hudbu bol do nezanedbateľnej miery dôsledkom snáh interpretov (a výrobcov nástrojov) naučiť sa a osvojiť si rané interpretačné praktiky. Inak povedané, výskum raných interpretačných štýlov a konvencií nemal iba akademickú hodnotu, ale poskytoval niečo, čo malo praktický význam, so schopnosťou vdýchnuť nový život do zabudnutých repertoárov a známych majstrovských diel a osvetliť, aké zámery mali so svojou hudbou samotní skladatelia.

Začiatkom 80. rokov 20. storočia sa tento nárast nadšenej aktivity stretol s hlasitou opozíciou istých kruhov. Pokus identifikovať a následne napodobniť také predvedenie, aké mohol zamýšľať samotný skladateľ, bol naivným a antihudobným cieľom, rovnako nedosiahnuteľným ako neželaným, bola to márna snaha a recept na bezduché muzicírovanie. Zákonite sa objavila a vžila (a naďalej pretrváva) nová dogma, ktorá by sa dala formulovať asi takto: Keďže hudobné zámery dávnych skladateľov sú väčšinou nespoznateľné a každopádne ich už nemôžeme považovať za „relevantné“, tí, ktorí sa rozhodli predvádzať ich hudbu, nenesú voči nim žiadnu zodpovednosť, iba voči sebe samým a dnešnému publiku:

.....
Prvýkrát vyšlo ako Composers' Intentions, Performers' Responsibilities.

In: *Early Music*, roč. 41, 2013, č. 1, s. 37–43.
.....

¹ „... wie kann ein musikalisches Stücke diejenige Wirkung thun, welche der Verfasser desselben zu erreichen gesucht hat, wenn es nicht auch nach dem Sinne desselben, und seinen Absichten gemäß, bestellet und aufgeführt wird?“; SCHEIBE, Johann Adolph: *Der Critische Musikus*. Hamburg, 1740, s. 709–710. Scheibe sa preslávil ako autor píšuci o hudobnej kritike, ale bol aj skladateľom a *Capellmeisterom*.

² THOMSON, John M.: New Entries and Corrections. In: *Early Music*, roč. 1, 1973, č. 3, s. 129.

úlohou interpreta (ako povedal Richard Taruskin) je jednoducho „objaviť... ako sa nám to naozaj páči.“³

Okamžite sa vynoria nespočetné otázky, napríklad:

- do akej miery sú zámery skladateľov nespoznateľné?
- v akom zmysle možno pojem kompozície oddeliť od typu/typov interpretácie, aké pre ňu skladateľ zamýšľal?
- prečo sa vôbec zaoberáme dielami skladateľov, ktorých hudobné zámery dnes považujeme prevažne za irelevantné?
- keďže vkus jednotlivcov je rôzny, znamená objavenie toho, „ako sa nám to naozaj páči“, že dielo skladateľa sa prispôsobí tak, aby uspokojilo akýkoľvek a každý vkus, alebo iba bežný väčšinový vkus?
- je prehnané, keď dnešné publikum očakáva od odborníkov interpretov (akéhokoľvek repertoáru), aby pred definovaním svojich vlastných interpretačných zámerov vážne preskúmali zámery skladateľa, ktorého dielo chcú použiť?
- aké názory na tieto záležitosti mali dávni skladatelia a ich doboví interpreti?

My sa tu budeme zaoberať iba poslednou z uvedených otázok, v neposlednom rade preto, že názory dávnych autorov sa skúmajú tak zriedka. Napríklad v *Authenticity and Early Music* (1988) sa v siedmich príspevkoch neobjaví ani jeden (hoci názory Schönberga a Stravinského sa citujú hojne).⁴ Neprekvapí nás však, keď sa dozvieme, že životne dôležitý, ale spleťitý charakter vzťahu medzi skladateľom a interpretom zamestnáva hudobníkov už oddávna. Johann Mattheson, človek, ktorý mal rozsiahle skúsenosti v oboch oblastiach, uzavrel svoj encyklopedický prehľad umenia kapelmajstra (*Der vollkommene Capellmeister*) týmito slovami:

ten, kto nikdy nezistil, ako si tvorca mohol skladbu predstavovať, ju sotva dobre stvárni; namiesto toho často zbaví dielo jeho skutočnej sily a šarmu do takej miery, že autor, ak by bol náhodou medzi poslucháčmi, svoju vlastnú skladbu sotva spozná.

(Mattheson, 1739)⁵

³ TARUSKIN, Richard: The Pastness of the Present and the Present of the Past. In: *Authenticity and Early Music*. Ed. N. Kenyon, Oxford, 1988, s. 203.

⁴ *Authenticity and Early Music*. Ed. N. Kenyon, Oxford, 1988.

⁵ „... wer nie erfahren hat, wie es der Verfasser selber gerne haben mögte, wird es schwerlich gut heraus bringen, sondern dem Dinge die wahre Krafft und Anmuth oft dergestalt benehmen, daß der Autor, wenn ers selber mit anhören sollte, sein eigenes Werck kaum kennen dürffte“; MATTHESON, Johann: *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg, 1739, s. 484.

ZAPÍSANÉ DIELO

PRIRODZENE, skladatelia sa vždy snažili chrániť to, čo napísali:

Spravil som pieseň podľa Vášho želania [...] Úpenlivo Vás prosím, aby sa Vám uránilo vypočuť si ju a oboznámiť sa s ňou v tej podobe, v akej je, bez pridávania či uberania.

(Guillaume de Machaut, cca 1363)⁶

a to najmä vtedy, keď nebolo možné – keďže „kópie išli z ruky do ruky“ – zaručiť ani bezpečný prenos správneho hudobného textu:

malé prehliadnutie spôsobené prvým kopistom sa v rukách druhého ešte zhorší, čo umožní tretiemu pozmeniť ešte viac slová aj noty, podľa jeho najlepšieho uváženia, hoci (Boh mi je svedkom) výsledok bude na míle vzdialený od zámeru autora...

(Morley, 1597)⁷

Riešením tohto konkrétneho problému bolo dať dielo vytlačiť, ako sa rozhodol Schütz, keď zistil,

koľko takých mojich skladieb bolo nedbanlivo a nedokonale opísaných (čo sa stáva bežne); niekedy sa takto i ďalej šírili, ba aj skončili v rukách uznávaných *musici*.

(Schütz, 1647)⁸

Očividne skladateľovi záležalo na tom, aby bol jeho hudobný text spoľahlivý, ale koľko detailov a inštrukcií pre interpreta má v sebe mať takéto prameň?

⁶ „... iay fait un chant a vostre commandement ... Si vous suppli que vous le daigniez oir et savoir la chose ainsi comme elle est faite sanz mettre ne oster“; Guillaume de Machaut v liste Peronnelle D'Armentières [Reims, cca. 1363]; LEECH-WILKINSON, Daniel: *Le Voir Dit* and *La Messe de Nostre Dame*: Aspects of Genre and Style in Late Works of Machaut. In: *Plainsong and Medieval Music*, roč. 2, 1993, č. 1, s. 50.

⁷ „a smal oversight committed by the first writer, by the second will bee made worse, which will give occasion to the third to alter much both in the wordes and notes, according as shall seeme best to his owne judgement, though (God knowes) it will be far enough from the meaning of the author...“ MORLEY, Thomas: *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. London, 1597, s. 151.

⁸ „... wie viel Stücken solcher meiner Composition (wie dann zu geschehen gepflegt) unfleißig und mangelhafft abgeschrieben/ hinn und wieder außgestreuet/ und fürnehmen Musicis auch in die Hände gerathen weren“; SCHÜTZ, Heinrich: *Symphoniae sacrae* II. Dresden, 1647, úvod.

Každý skladateľ, ktorý chce, aby bolo jeho dielo interpretované čo najlepšie, musí siahnuť po všetkých prostriedkoch, aby tento cieľ dosiahol. Vo všeobecnosti sa teda musí v notácii vyjadrovať tak jasne, aby bol v každom jednom bode zrozumiteľný.

(C. P. E. Bach, 1762)⁹

Bach tu hovorí o číslovaní basového partu a v tomto ohľade je jeho ideál (harmonickej úplnosti) celkom dosiahnuteľný. Iné oblasti notácie sa však zriedka ukážu také ústretové, dokonca aj na celkom rudimentárnej úrovni. „Keďže nemôžem byť prítomný osobne,“ napísal Haydn v liste, ktorý poslal s partitúrou svojej kantáty *Applausus* (1768) do kláštora v Dolnom Rakúsku, „zistil som, že je potrebné jednu či dve veci vysvetliť“: v sprevádzaných recitatívoch treba orchestrálne kadencie zadržať, „hoci partitúra často naznačuje opak“, a v niektorých appoggiaturach treba „úplne vynechať“ jednu či dve vypísané noty.¹⁰

Vyjasnenie notačných viacznačností tohto druhu a verná reprodukcia zapísanej kompozície (v tej či onej forme) sú už dlho hlavnými akademickými témami, avšak to rozľahlé zákutie skladateľovej mysle, ktoré sa zaoberalo finálnou *interpretovanou* skladbou, sa v zásade pokladalo za takmer úplne nepreniknuteľné vedeckými prostriedkami. Hoci sa bežne uznáva, napríklad, dôležitosť tempa (keďže hrá takú okamžite identifikovateľnú úlohu v určovaní hudobného charakteru skladby), z taktového označenia alebo z tanečného metra, spievaného textu či špeciálnej inštrukcie sa dá bezpečne odvodiť iba to najpribližnejšie tempo. Machaut tak sotva mohol spraviť viac, než žiadať, aby sa jeho pieseň spievala „v značne dlhom metre“,¹¹ a Haydn, aby sa niektoré jeho allegrá predvádzali „o niečo svižnejšie, než je inak obvyklé“. ¹² Ešte menej konkrétne sa vyjadril Nicolas Lebègue, keď dúfal,

⁹ „Jeder Componist, welcher wünschet, daß seine Arbeit so gut als möglich ausgeführt werde, muß auch alle Mittel ergreifen, diesen Endzweck zu erlangen. Er muß sich also überhaupt in der Schreibart so deutlich erklären, daß er an einem jeden Orte verstanden werden könne“; BACH, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* II. Berlin, 1762, s. 300.

¹⁰ „Weilen Ich bey diesen Applaus nicht selbst zu gegen seyn kan, habe ein und andere Erklärungen vor nöthig gefunden“; HAYDN, Joseph: *Applausus*. Ed. H. C. Robbins Landon (cca 1969), úvod.

¹¹ „... de bien longue mesure“; LEECH-WILKINSON, *Le Voir Dit...*, Ref. 6, s. 50.

¹² „... ist mir lieber, wan ein und anders Allegro etwas schärffer wie sonst gewöhnlich Tractiret wird“; HAYDN, *Applausus...*, Ref. 10, úvod.

že všetci, ktorí ma počtia tým, že budú hrať tieto skladby, ich budú chcieť hrať podľa môjho zámeru, teda... v správnom tempe každej skladby...

(Lebègue, 1676)¹³

Tento nedostatok notácie takmer určite prispel k vlašnej recepcii Lullyho skladieb, keď sa po prvýkrát predviedli mimo Francúzska „zbavené správnych temp a ozdôb“.¹⁴ Tento problém sa vtedy (ako aj dnes) neustále vracal:

Presto sa často mení na *Allegretto* a *Adagio* na *Andante*, čo skutočne nerobí skladateľovi, ktorý často nemôže byť prítomný, dobrú službu.

(Quantz, 1752)¹⁵

Nech už dobrý skladateľ vynaloží akokoľvek veľa úsilia a starostlivosti na čo najbezchybnéjšie predvedenie svojej skladby, všetky jeho snahy určiť tempo presne a správne budú zbytočné, ak na predvedení svojho hudobného diela nie je zakaždým prítomný on sám; pretože ak jeho skladbu predvádzajú iní v jeho neprítomnosti, nemôže sa jednoducho spoľahnúť na to, že bude predvedená v správnom tempe, ktoré mal na mysli.

(Scheibe, 1773)¹⁶

¹³ „Je souhaiterois fort que tous ceux qui me feront l'honneur de toucher ces pieces voulussent les jouer selon mon intention, c'est à dire ... avec le mouvement propre pour chaque piece“; LEBÈGUE, Nicolas: *Les Pièces d'orgue*. Paris, 1676, úvod. Lebègue používa najčastejšie pokyny *gayement* na veselosť a *gravement* na vážnosť, ktoré (ako *allegro* a *grave*) určujú presnejšie skôr charakter než tempo.

¹⁴ MUFFAT, Georg: *Florilegium Primum*. Augsburg, 1695, úvod („ihrer rechten Zeit-Maß und anderer Zierlichkeiten also beraubet“).

¹⁵ „Man weis, daß ... öfters aus einem Presto ein Allegretto, und aus einem Adagio ein Andante gemacht wird: welches doch dem Componisten, welcher nicht allezeit zugegen seyn kann, zum größten Nachtheile gereicht“; QUANTZ, Johann Joachim: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin, 1752, s. 267–268.

¹⁶ „So viel Mühe und Vorsorge auch ein guter Componist für die Richtigkeit der Aufführung seines Stückes trägt, so wird er doch, um die Bewegung genau und richtig zu bestimmen, alle seine Mühe umsonst anwenden, wenn er nicht jedesmal selbst bey der Aufführung seiner Musikstücke gegenwärtig ist; denn, wird sein Stück in seiner Abwesenheit von andern aufgeführt: so kann er sich nicht so leicht darauf verlassen, daß es in der rechten Bewegung, die er in Gedanken gehabt hat, aufgeführt wird“; SCHEIBE, Johann Adolph: *Ueber die Musikalische Composition I*. Leipzig, 1773, s. 299.

OD NOTÁCIE K PREDVEDENIU

HOCI tento konkrétny problém nakoniec zmiernil vynález metronómu, z hľadiska interpretačného štýlu je tempo iba špičkou ľadovca. Jezuitský matematik Louis Bertrand Castel poukazuje na oveľa závažnejší oriešok:

Hudobníci nikdy nie sú spokojní s tým, ako sa predvádzajú ich diela: prečo teda neuviedli svoje zámery [*esprit*] v notách?

(Castel, 1735)¹⁷

Na toto sa dá v stručnosti odpovedať, že „zámery“ skladateľa sú nevyhnutne oveľa širšie, než sa dá zachytiť v zapísanej kompozícii a siahajú až k skutočnému alebo predstavovanému interpretačnému idiómu, v rámci ktorého skladba vznikla a ktorý nemožno adekvátne sprostredkovať ani tou najpodrobnejšou hudobnou notáciou. François Couperin (*le Grand*) to vyjadril v analógii:

je dlhá cesta od gramatiky k prednesu; a je priam nekonečná vzdialenosť medzi notáciou a dobrým interpretačným štýlom.

(Couperin, 1717)¹⁸

Z pohľadu skladateľa bol interpretačný štýl – široko definovaný – neodlučiteľný od napísaného diela, v ktorom zohrával podstatnú úlohu. „V hudbe“, vyhlásil priateľ J. S. Bacha Johann Abraham Birnbaum (učiteľ rétoriky na Lipskej univerzite), „všetko závisí od predvedenia“:

skladba očividne skomponovaná s tou najkrajšou harmóniou a melódiou určite nemôže potešiť ucho, ak tí, ktorí ju majú predviesť, nie sú schopní ani ochotní splniť svoje povinnosti.

(Birnbaum, 1738)¹⁹

¹⁷ „Les Musiciens ne sont jamais contents de la maniere dont on execute leurs ouvrages: que n'ont-ils donc mis leur esprit dans la note?“, CASTEL, Louis-Bertrand: Suite & Cinquième Partie de Nouvelles Experiences d'Optique & d'Acoustique. In: *Mémoires pour l'histoire des sciences et des beaux-arts* (takzvaný „Journal de Trévoux“ 35). Paris, 1735, art. CXIII, november 1735, s. 2365–2366.

¹⁸ „Comme il y a une grande distance de la Grammaire, à la Déclamation; il y en a aussi une infinie entre la Tablature, et la façon de bien-joüer“, COUPERIN, François: *L'Art de toucher le clavecin*. Paris, ²1717, úvod.

¹⁹ „Es kommt ohne dem in der Music alles auf die execution an. ... Hingegen kann ein stück aus dessen composition man die schönste harmonie und melodie ersehen kann, alsdenn freylich dem gehör nicht gefallen, wenn die, so es executieren sollen ihre schuldigkeit weder beobachten können, noch wollen“, BIRNBAUM, Johann Abraham: *Unpartheyische Anmerkungen*. [Leipzig, 1738] s. 20; Bach-Dokumente II. 1969, s. 302 (č. 409).

Príspevok interpreta bol zásadný, ale nevyhnutne aj dvojsečný, keďže (slovami Waltera Portera) „nevzdelanec súdi často podľa predvedenia, nie podľa kompozície“.²⁰ Byrd v požiadavke týkajúcej sa jeho *Žalmov, piesní a sonetov* výrečne vyjadruje chúlitosť skladateľovej pozície:

Prajem si iba jedno; aby ste boli aspoň takí starostliví pri ich prednese, ako som bol ja pri ich komponovaní a opravovaní. Inak sa aj tá najlepšia pieseň, ktorá kedy vznikla, bude zdať hrubá a nepríjemná, pretože ich dobrý prednes [...] je podstatou našej námahy...

(William Byrd, 1611)²¹

ORNAMENTÁCIA

SYMBIOTICKÝ vzťah medzi skladateľom a interpretom bol vždy delikátne vyvážený, čo platí aj pre problematiku nevypísanej ornamentácie. Do 19. storočia skladatelia všeobecne očakávali od profesionálnych interpretov, že vedia, ako a kedy ozdobiť ich skladby – a kedy nie:

Keďže Josquin žil v Cambrai, keď niekto pri spievaní jeho hudby chcel použiť ozdoby a ornamenty, ktoré on sám neskomponoval, podišiel k zboru, pred všetkými ostro zaútočil na vinníka a potom povedal: „Ty somár, načo tam pridávaš ozdobu? Ak by som ju tam chcel, dal by som ju tam sám. Ak chceš spraviť zmeny v skladbách, ktoré boli poctivo skomponované, napíš si svoju vlastnú hudbu, ale láskavo moju nechaj na pokoji.“

(Manlius, 1562)²²

Kontrapunktická sadzba bola mimoriadne ohrozená tými, ktorí nadmerne ozdobovali:

²⁰ PORTER, Walter: *Motetts of Two Voyces*. London, 1657, úvod.

²¹ „Onely this I desire; that you will be but as carefull to heare them well expressed as I have been both in the Composing and correcting of them. Otherwise the best Song that ever was made will seeme harsh and unpleasant, for that the well expressing of them... is the life of our labours...“ BYRD, William: *Psalmes, Songs, and Sonnets*. London, 1611, úvod.

²² „Josquinus, vivens Cameraci, cum quidam vellet ei in suo cantu adhibere colores seu coloraturas, quas ipse non composuerat, ingressus est chorum, et acriter increpavit illum, omnibus audientibus, addens: Tu asine, quare addis coloraturam? Si mihi ea placuisset, inseruissem ipse. Si tu velis corrigere cantilenas recte compositas, facias tibi proprium cantum, sinas mihi meum incorrectum“; MANLIUS, Johannes: *Locorum communium collectanea*. Basel, 1562, s. 542; WEGMAN, Rob C.: ‘And Josquin laughed ...’: Josquin and the Composer’s Anecdote in the 16th Century. In: *Journal of Musicology*, roč. 17, 1999, č. 3, s. 322. (Za pomoc pri tomto aj mnohých iných prekladoch som mimoriadne zaviazaný Hughovi Griffithovi.)

niekedy sa skladatelia vyhli príležitosti predvedenia svojich skladieb, keďže ich nechceli dať do rúk a nechať ich zaspievať takýmto spevákom; a to len preto, lebo ich radi počuli iba s jednoduchými a rýdzimi ornamentmi, aby bolo počuť, ako umne ich zosnovali a urobili.

(Zacconi, 1592)²³

Giovanni Paolo Cima nielen v snahe varovať proti nadmernej ornamentácii, ale aj ovplyvniť jej celkový charakter, pridal k svojim *Concerti ecclesiastici* aj zdvorilú poznámku:

Snažne vás prosím, najvznešenejší páni [...] spravte mi tú láskavosť a spievajte ich tak, ako sú napísané, s čo najväčším citovým účinkom. Avšak ak by vznešení speváci chceli k nim niečo dodať, nech si láskavo vystačia iba s *accenti* a *trilli*.

(G. P. Cima, 1640)²⁴

Giovanni Maria Bononcini bol o poznanie otvorenejší:

dnes majú niektorí tak málo pochopenia pre toto umenie, že či už spievajú alebo hrajú, neustále chcú skladby (ktorých napísanie si vyžadovalo všetku umnosť a usilovnosť) pozmeňovať, či skôr deformovať svojimi neviazanými a neuváženými rozmarmi sláčika či hlasu. V dôsledku toho sa autori dostali do situácie, keď musia takýchto spevákov a hráčov prosieť, aby sa uspokojili s tým, že ich diela predvedú prosto a čisto, tak, ako sú zapísané.

(Bononcini, 1672)²⁵

²³ „... io ho trouato alle volte i Compositori hauer fuggito l'occasione di far cantar alcune cose loro: per non farle cantare, & darle in mano à simili Cantori: non per altro solo perche haueano a piacere di sentirle con gli accenti schietti, & semplici: accioche s'udiſero gli artificij con che le haueano tessute, & fatte“; ZACCONI, Lodovico: *Prattica di musica* I. Venezia, 1592, fol. 64v (kniha 1, kap. 66).

²⁴ „Pregovi Gentilissimi Signori ... mi facciate gratia di cantarli come stanno, con quello maggiore affetto, che sia possibile. Et se pure alli leggiadri cantanti piacesse d'accrescerli qualche cosa; per cortesia lo faccino solo ne gli accenti, e trilli“; CIMA, Giovanni Paolo: *Concerti ecclesiastici*. Milano, 1610, „Alli benigni lettori“.

²⁵ „... oggidì sono alcuni così poco intelligenti di quest'arte che ò cantando, ò sonando vogliono sempre co' loro sregolati & indiscreti capricci d'arco, ò di Voce, alterare, anzi deformare le Composizioni (quantunque fatte con tutto studio e applicazione) in modo che gli autori sono arrivati à dover pregare gli medesimi Cantanti e Sonatori, acciò si contentino di dire e di fare le cose schietamente e puramente come per appunto stanno“; BONONCINI, Giovanni Maria: *Sonate da chiesa a due violini*, op. 6. Venezia, 1672, úvod.

Je však pravda, že:

v hudbe podľa talianskeho vkusu je mnohé ponechané na uváženie a schopnosti hráča. [...] určité pasáže sú zámerne sformované veľmi prosto a sucho, aby dali interpretovi slobodu viackrát ich variovať, podľa jeho pochopenia a potešenia, aby vždy prekvapil poslucháčov novými nápadmi.

(Quantz, 1752)²⁶

Za priaznivých okolností môže skladateľova dôvera v interpreta vyústiť do pôvabných výsledkov. Keď jeden nemecký návštevník roku 1721 počul Faustinu Bordoniovú v benátskom divadle, zhodnotil to tak, že:

vlastne vždy spievala prvý diel árie najprv tak, ako ju napísal skladateľ, ale keď ho opakovala *da capo*, robila všetky možné *douplements* a *maniere* bez toho, aby sa čo i len na chvíľu rozišla so sprievodom; samému skladateľovi tak môžu jeho árie niekedy prichodiť oveľa krajšie a milšie v hrdlách tých, ktorí ich spievajú, než v jeho vlastnej pôvodnej predstave.

(Nemeitz, 1726)²⁷

Francúzska ornamentácia šla v tej istej dobe inou cestou:

skladby podľa francúzskeho vkusu sú zväčša charakterizované a upravené s *appoggiaturami* a *trilkami* tak, že človek nemôže spraviť takmer nič viac, než napísal skladateľ.

(Quantz, 1752)²⁸

²⁶ „Bey der Musik nach italiänischem Geschmacke aber, wird vieles der Willkühr und Fähigkeit dessen der spielet, überlassen. ... [gewisse] Gänge, welche in der letztern mit Fleiß sehr simpel und trocken gesetzt werden, um dem Ausführer die Freyheit zu lassen, sie nach seiner Einsicht und Gefallen mehr als einmal verändern zu können, um die Zuhörer immer durch neue Erfindungen zu überraschen“; QUANTZ, Versuch..., Ref. 15, s. 94 (kap. 10, §13).

²⁷ „[ich habe] die berühmte Faustinam gehöret, welche den vordersten Theil von einer Aria zwar allemahl erstlich so, wie sie der Componist gesetzt hatte, weg sang, wenn es aber da Capo kam, und sie solchen repetirte, so thate sie allehand *douplements* und manieren, ohne das geringste von der acuratesse des accompagnemens zu verlieren, hinzu; so, dass ein Componist selbst seine Arien in der Kähle derjenigen, die sie hervor singen, zuweilen viel schöner und angenehmer findet, als in seiner eigenen Idée selbst“; NEMEITZ, Johann Christian: *Nachlese besonderer Nachrichten von Italien*. Leipzig, 1726, s. 426.

²⁸ „Denn die Stücke im französischen Geschmacke sind meistens charakterisiret, auch mit Vorschlägen und Trillern so gesetzt, daß fast nichts mehr, als was der Componist geschrieben hat, angebracht werden kann“; QUANTZ, Versuch..., Ref. 15, s. 94 (kap. 10, §13).

Tak Lully, ako aj jeho hudobníci presne vedeli, na ktorej strane kto stojí v tejto otázke:

inštrumentalisti sa iba zriedka odvážili niečo ozdobiť. Netoleroval im to rovnako ako to netoleroval spevák. Pokladal za úplne nesprávne, že by si oni nárokovali vedieť o tom viac, než vie on, a pridávali by ozdoby k svojim partom.

(Le Cerf de la Viéville, 1705)²⁹

Úzkostlivo vypísané ornamenty v Couperinových skladbách jednoznačne tvorili integrálnu a nedotknuteľnú súčasť skladby, napriek tomu:

po úsilí vynaloženom na zaznačenie vhodných ozdôb v mojich skladbách (ktoré som veľmi jasne vysvetlil inde v osobitnej metodickej knihe, známej pod názvom *L'Art de toucher le clavecin*), som vždy prekvapený, keď počujem o tých, čo sa ich naučili bez toho, aby sa im podriadili. To je neodpustiteľná nedbalosť, tým väčšmi, že nie je absolútne vecou osobného výberu pridať akékoľvek ozdoby podľa vlastného želania. Vyhlasujem teda, že moje skladby treba predvádzať tak, ako som ich zaznamenal, a že nikdy jednoznačne nezapôsobia na ľudí s pravým vkusom, ak hráči nebudú dodržiavať do písmenka všetko, čo som zaznačil, bez pridávania či odoberania.

(Couperin, 1722)³⁰

²⁹ „... sur tout les instrumens ne s'avisent gueres de rien broder. Il ne leur auroit pas plus souffert, qu'il le souffroit aux Chanteuses. Il ne trouvoit point bon qu'ils prétendissent en sçavoir plus que lui, & ajoûter des notes d'agrément à leur tablature“; LE CERF DE LA VIÉVILLE, Jean-Laurent: *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* II. Brussel, 1705, s. 227.

³⁰ „Je suis toujours surpris, apres les soins que je me suis donné pour marquer les agrémens qui conviennent à mes Pièces, (dont j'ay donné, à part, une explication assés intelligible dans une Méthode particuliere, connue sous le titre de *L'art de toucher le Clavecin*) d'entendre des personnes qui les ont apprises sans s'y assujétir. C'est une négligence qui n'est pas pardonnable, d'autant qu'il n'est point arbitraire d'y mettre tels agrémens qu'on veut. Je déclare donc que mes pièces doivent être exécutées comme je les ay marquées, et qu'elles ne feront jamais une certaine impression sur les personnes qui ont le goût vray, tant qu'on n'observera pas à la lettre tout ce que j'y ay marqué, sans augmentation ni diminution“; COUPERIN, François: *Pieces de clavecin* III. Paris, 1722, úvod.

V MENE SKLADATEĽA

KEĎŽE skladatelia nemali k dispozícii účinnejšie prostriedky, ktorými by ovplyvnili, ako iní prezentujú ich hudbu, neprestávali dopĺňať svoje tlačené skladby praktickými pokynmi či radami. Schütz, ktorý sa bál „neoprávneného zahanbenia“ pri nekontrolovaných predvedeniach svojich skladieb v talianskom štýle, odporúčal, aby:

tí z nás Nemcov, ktorí nepoznajú alebo nie sú zvyknutí na správne tempo tejto modernej hudby, na čierne noty a neustály široký ťah sláčikom na husliach... nech sa nehanbia opýtať tých, ktorí sú v tomto štýle zbehlí, ani nech sa nevzpierajú súkromnému precvičovaniu skôr, ako sa podujmú prezentovať ktorúkoľvek z týchto skladieb na verejnosti. Inak sa oni aj sám autor – bez vlastného zavinenia – môžu stretnúť s neočakávaným výsmechom namiesto náležitého poďakovania.

(Schütz, 1647)³¹

Keď sa Haydn obával, že by jeho nová kantáta mohla byť predvedená skôr podpriemerne, navrhol „najmenej tri alebo štyri skúšky celého dieľa“. Rezolútne pripomenul, že je to skladateľ, ktorý tu riskuje, a naliehal na všetkých, aby v jeho neprítomnosti „boli čo najsvedomitejší, aby tým podporili tak moju, ako aj svoju reputáciu“.³²

Čím ďalej sa skladba dostala, tým menšiu kontrolu mal skladateľ nad jej osudom – a tým viac riskoval svoju reputáciu. Samotní interpreti však – prinajmenšom v zásade – rešpektovali nadradenosť skladateľa, človeka, ktorý, akokoľvek vzdialený, bol často ich blízkym rovesníkom aj uctievaným kolegom umelcom. Hudobník interpret sa mal „zbaviť sebalásky“ a pokúsiť sa spraviť to,

čo spravil autor, bez svojvoľného pozmeňovania či pridávania čohokoľvek vlastného (ak to spraví, autorovi tým nevyhovie a bude

³¹ „Also ist .../ bevorab aber [an] die jenigen/ welchen der rechtmässige Tact über vorgedachte heutige Music/ und die schwartzen Noten/ so wohl auch der stäte ausgedehnete musicalische Strich auff dem Violin/ bey uns Deutschen/ nicht bekand noch in übung ist/ ... mein freundliches bitten/ sie wollen/ ehe und zuvor sie sich unterstehen/ eines oder das andere dieser Stücken/ öffentlich zu gebrauchen/ sich nicht schämen/ deswegen zuvor eines Unterrichts/ bey solcher Manier Erfahren zu erholen/ auch an der Privat übung keinen Verdruß zu schöpfen/ damit im wiedrigen nicht etwa ihnen/ und dem Autori selbst/ wieder seine Schuld/ vor gehörigen Danck/ ein unverhoffter Spott zuwachsen möge“; SCHÜTZ, *Symphoniae sacrae* II, Ref. 8, úvod.

³² „Verhoffe ich wenigstens von den gantzen werckh 3 oder 4 Proben“; „Bitte jeden besonders von denen Herrn Musicis um meine und ihre eigene Ehre zu befördern Ihren möglichsten Fleiß anzuwenden“; HAYDN, *Applausus...*, Ref. 10, úvod.

považovaný za márnivého človeka, akoby mal viac rozumu než tí, ktorých dielo si rád vypožičal).

(*Burwell Lute Tutor*, cca 1670)³³

Taký rešpekt voči skladateľovi, samozrejme, neznamenal, že interpreti boli obmedzení na číro „mechanické“ podanie zapísaných nôt:

Interpret diela sa musí snažiť vcítiť do hlavných aj vedľajších citov, ktoré má vyjadriť... Iba takýmto spôsobom naplní zámery skladateľa a myšlienky, ktoré sformuloval, keď písal danú skladbu.

(*Quantz*, 1752)³⁴

Ozajstnou funkciou „hudobného výrazu“ interpreta teda bolo (podľa názoru Charlesa Avisona)

pravdivo vystihnúť skladbu tým, že sa zahrá s *vkusom* a *štýlom*, ktorý so zámerom skladateľa korešponduje tak presne, aby sa zachovali a zobrazili *všetky* krásy jeho diela.

(*Avison*, 1753)³⁵

Skrátka, komentátori pochádzajúci z rôznych tradícií akoby sa všeobecne zhodli, že

hudobné dielo, ak má mať náležitý účinok, musí sa predviesť s tým istým citom a v tom istom cite, s ktorým ho skladateľ zosnoval, alebo ktorý chcel vyjadriť, a ktorý by teda mal to dielo takpovediac inšpirovať. Inak by poslucháčov naplno dojalo iba zázrakom.

(*Scheibe*, 1773)³⁶

³³ „as the author does, without altering or adding anything of his own (which if he does, he will disoblige them and be esteemed a vain man, as if he had more wit than those whose production he is glad to borrow).“ *The Burwell Lute Tutor*. Rkp. cca 1670, fol. 40v; facsimile ed. R. Spencer a L. Hewitt (1974).

³⁴ „Der Ausführe eines Stückes muß sich selbst in die Haupt- und Nebenleidenschaften, die er ausdrücken soll, zu versetzen suchen. ... Auf diese Art nur wird er den Absichten des Componisten, und den Vorstellungen so sich dieser bey Verfertigung des Stückes gemacht hat, eine Gnüge leisten“; QUANTZ, Versuch..., Ref. 15, s. 107 (kap. 11, §15).

³⁵ „to do a Composition Justice, by playing it in a Taste and Stile so exactly corresponding with the Intention of the Composer, as to preserve and illustrate all the Beauties of his Work.“ AVISON, Charles: *An Essay on Musical Expression*. London, 1753, s. 41.

³⁶ „Ein Musikstück muß mit und in derselben Empfindung, mit welcher es der Componist gesetzt, oder die er auszudrücken gesucht hat, und die es also gleichsam beseelen soll, aufgeführt werden, wenn es seine Wirkung thun soll; sonst würde es gleichsam einem Wunderwerke ähnlich seyn, wenn es die

AKO ROZPOZNAŤ ZÁMER SKLADATEĽA

DODRŽIAVANIE tohto ideálu bolo už úplne inou otázkou, ktorá si vyžadovala súbor veľmi špeciálnych vlastností, ako pripúšťa rad autorít 18. storočia:

je potrebná schopnosť prenikavého úsudku, aby človek prišiel na skutočný zmysel a význam neznámych myšlienok.

(Mattheson, 1739)³⁷

dirigent môže patriť do takej či onakej triedy praktických hudobníkov, pokiaľ preukazuje všetky spomenuté vlastnosti: tak bude vždy schopný predviesť skladbu podľa autorovho zámeru.

(Scheibe, 1740)³⁸

Musicus... musí mať tú najväčšiu citlivosť a tú najpriaznivejšiu schopnosť odhadu, ak má správne predviesť každú predloženú skladbu.

(Marpurg, 1750)³⁹

Od dirigenta sa vyžaduje tá najvyššia úroveň poznania, aby dokonale rozumel tomu, ako hrať rôzne typy kompozícií podľa ich vkusu, afektu, účelu a správneho tempa.

(Quantz, 1752)⁴⁰

Jean-Jacques Rousseau zase pokladal tieto schopnosti za atribúty hudobného vkusu, vyhlasujúc, že „vkus je to, čo umožňuje interpretovi podchytiť myšlienky skladateľa“.⁴¹ Aký minuciózny môže byť tento proces, výstižne

Zuhörer vollkommen rühren sollte“; SCHEIBE, *Ueber die Musikalische Composition* I, Ref. 16, s. 299.

³⁷ „... eine scharffe Urtheils-Krafft dazu erfordert werde, fremder Gedancken Sinn und Meinung recht zu treffen“; MATTHESON, *Der vollkommene Capellmeister...*, Ref. 5, s. 484 (časť 3, kap. 26, §34).

³⁸ „... ein director mag nun unter diese oder jene Classe praktischer Musikanten gehören, wenn er nur alle angeführte Eigenschaften beweist: so wird er allemal geschickt seyn, ein Stück nach dem Sinne des Verfassers aufzuführen“; SCHEIBE, *Der Critische Musikus...*, Ref. 1, s. 712.

³⁹ „Ein Musicus muß also die größte Empfindlichkeit und die glücklichste Erathungskraft haben, wenn er jedes ihm vorgelegtes Stück recht executiren soll“; MARPURG, Friedrich Wilhelm: *Critscher Musicus*. Berlin, 1750, s. 216.

⁴⁰ „Der höchste Grad, der von einem Anführer erforderlichen Wissenschaft, ist: daß er eine vollkommene Einsicht habe, alle Arten der Composition nach ihrem Geschmacke, Affecte, Absicht und rechtem Zeitmaasse zu spielen“; QUANTZ, *Versuch...*, Ref. 15, s. 179 (kap. 17, časť 1, §4).

⁴¹ „... c'est le Goût qui fait saisir à l'Exécutant les idées du Compositeur“; ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Dictionnaire de musique*. Paris, 1768, s. 236.

demonštroval Gluck v katalógu niektorých drobných detailov predvedenia, ktoré by mohli zvrátiť širšie zámery skladateľa:

Stačí málo, hoci i len drobná zmena vo výraze, a z mojej árie „Che farò senza Euridice“ z *Orfea* sa stane bábkový tanec. Dlhšie či kratšie držaná nota, rytmicky či hlasovo zanedbaný prízvuk, appoggiatura na nesprávnom mieste, trilok, *passaggio*, beh – to všetko môže v podobnej opere zničiť celú scénu. Na obyčajné dielo to však nemá žiadny účinok, azda okrem toho, že ho to spraví krajším. Prítomnosť skladateľa na predvádzaní tohto typu hudby je preto takpovediac taká nevyhnutná ako prítomnosť slnka v dielach prírody. On je úplne dušou predvedenia a jeho životom: bez neho ostane všetko v zmätku a temnotách.

(Gluck, 1770)⁴²

Podľa názoru Matthesona je táto otázka jasná: dirigovanie vlastných skladieb je „niečo, čo každý autor spraví nesporne lepšie než ktokoľvek iný“, a to mu pritom pri jednej pamätnej príležitosti hral v jeho vlastnej skladbe na čembale samotný Händel!⁴³

Na podporu názoru, že dnešní hudobníci nemusia cítiť žiadnu zodpovednosť a nemusia rešpektovať interpretačné zámery raných skladateľov, sa bežne spomínajú dva hlavné argumenty: (1) akékoľvek podobné zámery je zjavne nemožné definovať s istotou a (2) pokusy realizovať ich sú v každom prípade nezmyselné, keďže „naše uši sa zmenili“. („Akokoľvek by sme sa snažili, nemôžeme sa zriecť vlastného sluchu, zvyknutého na moderné ladenie a na moderné znenie nástrojov a hlasov.“)⁴⁴

Samozrejme, v praxi môžeme vždy zaobchádzať so skladbami raných období tak, ako sa nám páči. Ak sa však rozhodneme rešpektovať zaznamenanú formu takejto hudby, môžeme aj primerane očakávať, že

⁴² „Non ci vuol nulla, per che la mia Aria nell'Orfeo: Che farò senza Euridice, mutando solamente qualche cosa nella maniera dell'espressione, diventi un saltarello da Burattini. Una nota più o meno tenuta, un rinforzo trascurato di tempo, o di voce, un appoggiatura fuor di luogo, un trillo, un passaggio, una volata, può rovinare tutta una scena in un Opera simile; e non fa nulla o non fa che abbellire un'opera delle solite. La presenza perciò del compositore nell'esecuzione di questa specie di musica è, per modo di dire, tanto necessaria, quanto la presenza del Sole nell'opere della natura. Egli n'è assolutamente l'anima, e la vita, e senza di lui tutto resta nella confuonsie [sic], e nelle tenebre“; GLUCK, Christoph Willibald: *Paride ed Elena*. Wien, 1770, úvod (datovaný dňom 30. októbra).

⁴³ „... welches doch unstreitig ein jeder Verfasser besser, als ein andrer, thun kann“; MATTHESON, Johann: *Grundlage einer Ehren-Pforte*. Hamburg, 1740, s. 95.

⁴⁴ „Try as we might, we cannot disown our ears, accustomed as they are to modern pitch and modern instrumental and vocal sounds.“ NEUMANN, Frederick: *New Essays on Performance Practice*. UMI Research Press, 1989, s. 30.

sa o jej podstate ešte viac naučíme z interpretačného idiómu, v rámci ktorého vznikla, ktorý jej písomná forma predpokladá a ktorý samotní skladatelia očividne pokladali za neoddeliteľný aspekt svojho diela. Iba tak môžeme dúfať, že sa nám podarí (slovami už citovaného Avisona) „pravdivo vystihnúť skladbu tým, že sa hrá s *vkusom* a štýlom, ktorý presne korešponduje so zámerom skladateľa, aby sa zachovali a zobrazili *všetky* krásy jeho diela“.

Ostáva teda otázka: koľko vlastne môžeme naozaj vedieť? Menej, než by si človek prial, ale trochu viac, než sa niekedy pripúšťa; ani zďaleka dosť na to, aby sme zopakovali konkrétne predvedenie, ale dosť, aby sme obohatili či až prevýšili doterajšie chápanie; azda i viac (s trochu šťastia a snaživosti), než sa práve vie. Precízna znalosť drobností, notáciou nezachytiteľných na mikroúrovni, o ktorej hovorí Gluck – „drobná zmena vo výraze“ – ostane vždy nedosiahnuteľná, avšak presne to isté dozaista platí pre všetku komponovanú hudbu spred obdobia zvukového záznamu. Špecifická bariéra medzi nami a hudbou našich vzdialenejších predkov leží inde; hudobné jazyky povedzme Monteverdiho a Wagnera sa nelíšia iba kompozične, ale aj v celej škále základných interpretačných premís (od inštrumentálneho a vokálneho zápisu do partitúry až po systémy ladenia a základné ladiace frekvencie), na ktoré nestačí iba hudobný „inštinkt“. A na rozdiel od drobností interpretačného podania, v týchto všetkých oblastiach môže výskum skutočne poskytnúť jasné odpovede.

Spomeňme napríklad cink, nástroj, ktorý sa už v polovici 18. storočia považoval za takmer celkom zastaraný a následne za „úplne vytlačený“.⁴⁵ Vďaka spolupráci v stavbe, výskume a hre je jeho rehabilitácia na veľmi precíznych historických princípoch od pokusných začiatkov v 50. rokoch 20. storočia nepochybným triumfom, ktorý mení naše vnímanie expresívneho muzicírovania od Lassa po Bibera – a zároveň očividne prehovára k dnešným poslucháčom s ľahkosťou a priamosťou.⁴⁶ Takýto vývoj elegantne podkopáva často opakovaný argument, podľa ktorého sa „zmysel skladby dá odhaliť... najlepšie v hudobnom jazyku, ktorý je najznámejší, a teda najlepšie pochopiteľný a asimilovateľný dnešným poslucháčom“.⁴⁷ (Frederick Neumann, ktorý zomrel roku 1994, by sa o nejakých 25 rokov neskôr nepochybne vydesil zistením, koľko dnešných poslucháčov je úplne aklimatizovaných na dobové predvedenie a jeho rôzne jazyky.)

Neodškriepiteľný „úplný obrat v našich poslucháčskych návykoch“, ako to opísal Nicholas Kenyon, sa neuskutočnil zo dňa na deň.⁴⁸ Je výsledkom neustálej akumulácie poznania a skúseností, ktorá sa začala už pred 40

⁴⁵ SCHOLLES, Percy A.: *The Oxford Companion to Music*. Oxford : Oxford University Press, 1955, s. 254.

⁴⁶ Skeptici sa možno rozhodnú vysvetľovať takéto prevraty v dejinách tvrdením, že historicky poučené predvedenie je „v zásade moderným fenoménom“. Pozri *Rethinking Music*. Ed. N. Cook a M. Everist. Oxford : Oxford University Press, 1999, s. 12.

⁴⁷ NEUMANN, *New Essays...*, Ref. 44, s. 29.

⁴⁸ *Authenticity and Early Music...*, Ref. 4, s. 1.

rokmi a hnala ju obyčajná hudobnícka zvedavosť a zdravý pragmatizmus. Za týmto všetkým leží zdravý rozum a viera, že čím dokonalejšie budeme chápať hudobnícke praktiky minulosti, tým bližšou sa nám pravdepodobne stane jej hudba. Naliehavé prosby skladateľov, aby sme si všímali ich interpretačné zámery, nie sú dnes menej relevantné než vtedy, keď boli ich diela nové.

Stručná anatómia zboru

PREDPOKLADÁME, že Josquin des Prez, Tallis, Victoria, Monteverdi, Charpentier, Bach – veľkí skladatelia zborovej hudby minulosti – rozumeli vcelku dobre fungovaniu svojich zborov. Mnohí z nich získali vzdelanie ako zboráčikovia a všetci v podstate prežili medzi svojimi obľúbenými spevákmi celý život. Avšak do akej miery rozumieme, ako zbor vlastne chápali? Vieme, či bolo Dufayovo spevácke teleso odlišné od súboru, ktorý poznal Händel o 300 rokov neskôr? Podarilo sa „zboru“ ostať v zásade tým istým počas dlhých vekov až do našich čias? Hudba písaná pre zbor v dávnych storočiach – hoci vo veľkom transkribovaná, diskutovaná a interpretovaná – sa k nám obvykle dostáva cez filter oveľa neskorších zborových perspektív, pričom sa neznáme prvky ignorujú, prehliadajú alebo nesprávne vysvetľujú. Takže zatiaľ čo sa zvyčajne pomerne veľká pozornosť venuje konkrétnym dielam a ich autorom, ako aj kompozičným žánrom a zborovým inštitúciám, my sa tu namiesto toho sústreďujeme na samotný charakter rozmanitých hudobných telies, ktoré nazývame zbormi.

Kedže po väčšiu časť obdobia, ktorým sa tu zaoberáme, sa zborová interpretácia pestovala takmer výlučne pod ochranným krídlom cirkvi, „zbor“ zatiaľ postačí definovať ako „organizované teleso spevákov, ktorí predvádzajú alebo vedú hudobnú stránku bohoslužieb“.¹ Takáto definícia má výhodu v tom, že sa nijakým spôsobom nesnaží predpisovať, ako je takéto teleso hudobne organizované (na spev unisono, na hudbu vyžadujúcu si práve tri sólové hlasy, alebo na hudbu pre viaceré hlasy zmiešané s nástrojmi), a pobáda nás tak nesústrediť sa prehnane na známe aspekty „zborovej“ interpretácie, ako ju chápeme dnes.

IMPROVIZOVANÁ POLYFÓNIA

ZÁKLADNÝM princípom muzicírovania v cirkvi bol gregoriánsky chorál, ktorý sa väčšinou spieval spamäti.² Evolučné spojenie medzi sólovým či unisonovým spevom a neskoršou komponovanou zborovou polyfóniou

Prvýkrát vyšlo ako *A Brief Anatomy of Choirs*, c. 1470–1770.

In: *The Cambridge Companion to Choral Music*, ed. A. de Quadros (2012),

s. 7–26.

¹ [Choir.] In: *The New Shorter Oxford English Dictionary*. Ed. Leslie Brown. Oxford : Oxford University Press, 1993.

² V Katedrále Notre-Dame v Paríži (1313) „nikto nedostane zaplatené za ranné modlitby, pokiaľ nám nepreukáže, že vie naspamäť antifonár a žaltár, ktoré

spočíva v skrytom (a málo skúmanom) svete improvizovaného spievania na podklade chorálu, ktoré môže nabrať mnoho foriem (pod rôznymi menami), od jednoduchého spevu nota-proti-note až k zložitému kontrapunktu vysoko kvalifikovaných spevákov.³ V polovici 15. storočia anglickí kostolní speváci praktizovali už prinajmenšom tri takéto techniky – faburden, diskant a „counter“.⁴ Rôzne techniky mali tendenciu viazať sa s rozličnými časťami liturgie: napríklad v Katedrále Panny Márie v Antverpách (roku 1506) sa Aleluja a Sekvencia mali predvádzať v *diskante*, sväté prijímanie sprevádzať *contrapunctom* a Introitus „bez spevu nad knihou“.⁵ Technika spevu „nad knihou“ (*super librum*), hoci sa v tomto prípade nevyžadovala, je azda pre históriu zboru obzvlášť relevantná. Jej hlavným princípom, ako uvádza Tinctoris roku 1477, bolo:

Keď dvaja, traja, štyria či viacerí spievajú spoločne nad knihou, nie sú podriadení jeden druhému. Vlastne im stačí, aby sa každý z nich zladil s tenorom, podľa pravidiel a usporiadania konsonancií.⁶

Mal aj Thomas Morley (1597) na mysli niečo podobné?

Pokiaľ ide o spievanie nad chorálom, za dávnych čias v Anglicku (ako každý vie) bolo a v súčasnosti na iných miestach stále je najväčšou časťou hudby, ktorá sa bežne spieva v kostoloch. Čo ma vlastne núti žasnúť nad tým, ako sa ľudia znalí hudby môžu tešiť pri počúvaní takého zmätku, aký nevyhnutne vzniká, keď toľkí spievajú bez prípravy.⁷

sa zvyčajne spievajú spamäti“ („no persons are to receive a payment for Matins unless they have demonstrated to us that they know by heart the antiphoner and the psalter which have customarily been sung by memory“); WRIGHT, Craig: *Music and Ceremony at Notre Dame of Paris, 500–1550*. Cambridge : Cambridge University Press, 1989, s. 326.

³ Adrian Petit Coclico vymedzuje „Belgičanov, Pikardanov a Francúzov, pre ktorých je toto takmer súčasťou ich prirodzenosti, takže si od ostatných zaslúžia palmu víťazstva. Preto si pápež, cisár, francúzsky kráľ a iní vládcovia držia v kapelách práve ich“ („Belgici, Pycardi, & Galli, quibus fere naturale est, ut reliquis palmam praeripiant, ideo soli feruntur in Pontificis, Caesaris, Regis Galliae, & quorundam Principum sacellis.“); COCLICUS, Adrian Petit: *Compendium musices*. Norimberg : von Berg & Neuber, 1552, sig. B iv v.

⁴ Pozri HARRISON, Frank Ll.: *Music in Medieval Britain*. London : Routledge and Paul, 1963, s. 178, 187 a ď.

⁵ WEGMAN, Rob C.: From Maker to Composer: Improvisation and Musical Authorship in the Low Countries, 1450–1500. In: *Journal of the American Musicological Society*, roč. 49, č. 3, 1996, s. 424.

⁶ TINCTORIS, Johannes: *Liber de arte contrapuncti*. 1477. Kniha 2, kap. 20. Pozri tiež CANGUILHEM Philippe – STALAROW, Alexander: Singing upon the Book according to Vicente Lusitano. In: *Early Music History*, roč. 30, október 2011, s. 55–103.

⁷ „As for singing uppon a plainsong, it hath byn in times past in England (as every man knoweth) and is at this day in other places, the greatest part of the usu-

Môžeme sa pridať k Morleyovmu skepticizmu (jeden neapolský autor prirovnal výsledky takejto produkcie k „hudbe cikád“),⁸ ale Banchieri (1614) nás uistuje, že „v Ríme v Kaplnke nášho Pána, v Santa Casa di Loreto a v nespočetných iných kaplnkách“ bolo práve takéto improvizované spievanie (*contrapunto alla mente*) „tým najvkusnejším“, čo sa tam dalo počuť:

Je zásadou, že aj keby spievalo sto rozličných hlasov v konsonanciách nad basom, všetky sú v harmónii, a tie ohavné kvinty, oktavvy, výstrednosti a zrážky sú krásnymi a vytvárajú skutočný účinok improvizovaného kontrapunktu...⁹

Hoci je pravdepodobnejšie, že dôsledne „správne“ výsledky vyprodukovalo skôr malé množstvo skúsených spevákov, táto metóda improvizovania nad chorálom bola podľa všetkého schopná zosúladiť viac než len hrstku sólových hlasov:¹⁰ v polovici 18. storočia vo Francúzsku ešte stále existovali kostoly, kde sa „takmer všetko spieva ako *chant sur le livre* [nad knihou]“, a to skupinou „azda tridsiatich hudobníkov... všetci naraz; niektorí podľa pravidiel a iní úplne náhodne“.¹¹

Také či onaké improvizačné tradície boli očividne podstatnou súčasťou zborovej praxe široko-ďaleko.¹² Z Baziliky sv. Marka v Benátkach, na kon-

all musicke which in any churches is sung. Which indeed causeth me to marvel how men acquainted with musicke, can delight to heare such confusion as of force must bee amongst so many singing extempore. MORLEY, Thomas: *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. London : Peter Short, 1597. „Annotations Upon the Second Part“ („Pag. 70 vers. 29“) [s. 210–211].

⁸ „fatta dalle cecale“; In: CERRETO, Scipione: *Della prattica musica vocale et strumentale*. Napoli, 1601, s. 272.

⁹ BANCHIERI, Adriano: *Cartella musicale*. Venezia, 1614, s. 230 („cantino pure cento variate voci (per così dire) consonantemente sopra il Basso tutte accordano, & quelle cattive più Quinte Ottaue, strauaganze & ? sono tutte gratie che rendono il vero effetto del Contrapunto alla mente“).

¹⁰ Už dávno predtým Elias Salomo (1274) varoval, že dokonca aj pre jednoduché paralelné organum „počet [spevákov] nemôže a nemal by prevyšovať štyroch, inak to vedie k narušeniu a znehodnoteniu celej skladby, ktorá sa spieva“; *Scientia artis musicae*, kap. 30. In: GERBERT, Martin: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, III. St. Blasien, 1784, s. 58. Neskorší teoretik z 15. storočia mal však zrejme na mysli väčší počet: „keď mnohí spievajú *ad librum*, ako to volajú, výraz textu, ktorý dáva *tenorista*, postaći za všetkých“; [Matthäus Herben], *Herbeni Traiectensis De natura cantus* (cca. 1496), s. 58. In: RICE, Eric: *Music and Ritual at Charlemagne's Marienkirche in Aachen*. Kassel : Merseburger, 2009, s. 213.

¹¹ MADIN, Henri: *Traité de contrepoint simple ou chant sur le livre*. Paris, 1742, 1 (úvod), s. 7. Pozri PRIM, Jean: *Chant sur le livre in French Churches in the 18th Century*. In: *Journal of the American Musicological Society*, roč. 14, 1961, s. 37–49, a Louis-Joseph Marchand; Henry Madin: *Traité du contrepoint simple*. Ed. J.-P. C. Montagnier. Paris : Publications de la Société française de musicologie, 2004.

¹² Rozsah týchto tradícií môže objasniť aj iné záležitosti: význam chorálu notovaného na tabuliach či stenách, dôležitosť *tenoristu* (pozri WEGMAN, From

ci Monteverdiho funkčného obdobia ako *maestro di cappella*, pochádzajú správy, že „spravidla spievajú z veľkej knihy, a v *cantus firmi* improvizujú kontrapunkt“.¹³ A ako si všimol holandský cestovateľ v bazilike ešte o storočie skôr, roku 1525, prepracovaná liturgia veľkého sviatku vyžadovala, aby sa povinnosti zboru rozlične prerozdeľovali medzi prítomných spevákov:

Pred svätostánkom je krásny veľký vysoký *stuel* [tribúna/kazateľnica], ozdobený červeným zamatom pretkávaným zlatom, kde stojí a spievajú *discanters*. A tí, ktorí spievajú žalmy, sedia po oboch stranách chóru, na jednej strane gregoriánsky chorál, na druhej *contrapunt* alebo *fabridon* (akokoľvek ho už nazveme); každá z týchto troch [skupín] vyčkáva svoj čas na spievanie až do konca omše...¹⁴

Upozorňuje nás to na dva večné problémy pri určovaní veľkosti a charakteru raných zborov. Tak ako inštitucionálne určená veľkosť zboru nezohľadňuje prítomnosť externých spevákov, ktorí sa k zboru pridali dočasne či príležitostne, takisto si nevšíma absencie, systém rotácie, funkciu či dôležitosť udalosti a – v neposlednom rade – ani delenie povinností v rámci bohoslužby, ako tu bolo práve zaznamenané. Pokiaľ ide o zobrazenia a písomné zoznamy spevákov, iba zriedkavo máme istotu v tom, či sa spievala komponovaná alebo improvizovaná polyfónia, alebo iba jednoduchý chorál.

Tieto otázky sa vynárajú aj pri prameni, ktorý by sa inak mohol javiť ako kľúčový sprievodca predvedením komponovanej zborovej polyfónie na burgundskom dvore za čias Busnoisa. Nové nariadenia pre dvornú kapelu z roku 1469 špecifikujú, že

... pokiaľ ide o *chant du livre*, musí byť najmenej šesť vysokých hlasov, tri tenory, tri *basses-contre* a dva *moïens* [„stredné“], nerátajúc štyroch kaplánov pri veľkej omši alebo *sommeliers*, ktorí, keď nie sú zamestnaní pri oltári alebo nejakou inou náležitou prácou, budú povinní pomáhať vyššie spomenutým.¹⁵

Maker to Composer..., Ref. 5, s. 445–446), neustále rastúce množstvo kníh o kontrapunkte, slávu, ktorú tí, ktorých poznáme skôr ako „skladateľov“, získali ako *speváci*, a v neposlednom rade improvizačný charakter väčšiny komponovanej hudby.

¹³ Giacomo Razzi, 1643, v liste Carissimimu (nádejnému nasledovníkovi Monteverdiho), v ktorom opisuje hudobnú prax v Bazilike sv. Marka; CULLEY, Thomas D.: *Jesuits and Music*. Jesuit Historical Institute, 1970, s. 332.

¹⁴ Jan Goverts v WILLEMSZ, Arent: *Bedeveart nach Jerusalem in 1525*. Ed. C. J. Gonnet. In: *Bijdragen voor geschiedenis van het bisdom Haarlem* 11, 1884, s. 35. Porovnaj prax v Bazilike sv. Marka v Benátkach roku 1564, ako citujeme nižšie.

¹⁵ Oxford, Bodleian Library, MS Hatton 13, fol. 13r–v. Por. FALLOWS, David: *Specific Information on the Ensembles for Composed Polyphony, 1400–1474*. In: *Studies in the Performance of Late Mediaeval Music*. Ed. Stanley Boorman. Cambridge : Cambridge University Press, 1983, s. 149 (por. s. 110).

Po prvé, nariadenia v ďalšom texte zabezpečujú, „že bohoslužba bude mať vždy k dispozícii dva tenory a dva *contres*“,¹⁶ čím nás upozorňujú, že uvedená inštitucionálna zostava (alebo „fond“) spevákov sa neočakáva pri všetkých príležitostiach. Po druhé, „chant *du livre*“ možno nie je ničím iným ako synonymom pre „chant *sur le livre*“,¹⁷ improvizačnú techniku, ktorá sa hodí na premenlivý počet spevákov a zároveň si vyžaduje aj dobré rozloženie hlasových registrov – techniku, ktorú navyše používajú „pri každodennom spievaní v kniežacích kaplnkách“, a to najmä „zaalpskí, obzvlášť Francúzi“.¹⁸

KOMPONOVANÁ POLYFÓNIA

PRI hudbe Dufaya sa dostávame na o čosi istejšiu pôdu. Vo svojom rozsiahlom závete, ktorý napísal v Cambrai roku 1474, skladateľ žiada, aby si na smrtelnej posteli – „pokiaľ to čas dovolí“ – mohol vypočuť dve skladby: ako prvý gregoriánsky hymnus, ktorý potichu (*submissa voce*)¹⁹ zaspieva osem spevákov z katedrály, a potom jeho vlastnú skladbu *Ave regina celorum*,²⁰ ktorú zaspievajú (štyria až šiesti) „miništranti so svojím predstaveným a dvomi spoločníkmi“.²¹ (Podobné zoskupenie môžeme vidieť na Obr. 2.1.) Namiesto toho, keďže čas to očividne nedovolil, sa obe skladby predviedli v katedrále deň po jeho smrti, spolu s Dufayovým vlastným (strateným) *Rekviem*,²² pre ktoré špecifikoval „12 zo schopnejších vikárov, významnejších aj menej významných“ (asi polovica z celku).²³

V Dufayovej vôli je zabezpečené aj to, aby pri samostatnej príležitosti „predstavený chlapcov a niekoľkí zo schopnejších členov zboru“ spievali

¹⁶ FALLOWS, Specific Information..., Ref. 15, s. 154 (por. s. 114).

¹⁷ „Komponovanú“ polyfóniu s najväčšou pravdepodobnosťou označoval termín „*chose faite*“. Pozri WEGMAN, From Maker to Composer..., Ref. 5, s. 441 (najmä pozn. 95).

¹⁸ BURZIO, Nicolò: *Musices opusculum*. Bologna, 1487, kniha. 2, kap. 6, s. 50, s. 44.

¹⁹ *Submissa voce*: doslova, „tlmene“. V opise vykonávateľov poslednej vôle je *submissa voce* preložené do francúzštiny ako *en fausset*, čo viedlo k mylnému názoru, že sa tu vyžaduje spev falzetom. Ide však skôr o *en fausset*, ktoré v tomto období znamenalo „ticho, slabo“, a nie *submissa voce*, ktoré by znamenalo „falzetom“. Porovnaj FALLOWS, Specific Information..., Ref. 15, s. 126.

²⁰ Nepochybne ide o neskoršie obsadenie (a 4) skladby *Ave regina celorum*, ktorej kópia pochádza z Cambrai z roku 1464/1465.

²¹ FALLOWS, Specific Information..., Ref. 15, s. 120–121.

²² „...pre tri hlasy, truchlivé, smutné a veľmi vyberané“, podľa kronikára, ktorý videl predvedenie v Bruseli roku 1501; PRIZER, William F.: Music and Ceremony in the Low Countries: Philip the Fair and the Order of the Golden Fleece. In: *Early Music History* 5, 1985, s. 133.

²³ WRIGHT, Craig: Performance Practices at the Cathedral of Cambrai, 1475–1550. In: *The Musical Quarterly*, roč. 64, 1978, s. 303 (por. s. 296). Porovnaj FALLOWS, David: *Dufay*. 1982, s. 79, vrátane pozn. 25. Vďaka inému fondu sa Dufayovo *Rekviem* spievalo každoročne v Cambrai v období 1517 – 1521,



Obr. 2.1 Arnolt Schlick: *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*. (Mainz/Speyer, 1511). Na obrázku vidíme rovný cink, organ a spevákov (troch chlapcov a dvoch mužov); Drevoryt, Londýn, British Library MS Hirsch I.546

jeho omšu; prostriedky na to vyčlenené umožňovali prítomnosť presne deviatich spevákov.²⁴ Stojí za povšimnutie, že miesto, kde sa tieto skladby – a takmer určite aj *Rekviem* – predviedli, nebol chór katedrály, ale jedna z jej kaplniek.²⁵ Vlastne (súkromná) kaplnka, či už ako súčasť kostola alebo samostatná budova, pravdepodobne platila „v neskorom stredoveku za to najdôležitejšie miesto na muzicírovanie“, čo azda vysvetľuje, prečo kapláni kniežacej kaplnky, ktorí mali mnoho rôznych povinností, často početne prevyšovali spevokol veľkej katedrály.²⁶

tentokrát ho spieval „zbormajster spevácikov so štyrmi či piatimi zboristami, ktorých vybral podľa svojho uváženia“; WRIGHT, *Performance Practices...*, Ref. 23, s. 303.

²⁴ Skladba, o ktorej sa tu hovorí, je *Omša za sv. Antona Paduánskeho* (a 3); FALLOWS, *Specific Information...*, Ref. 15, s. 117–120.

²⁵ *Omša sa mala spievať „v deň sv. Antona Paduánskeho v tej kaplnke“*; FALLOWS, *Specific Information...*, Ref. 15, s. 118. Dufay zanechal rukopis obsahujúci *Rekviem* katedrálnej kaplnke sv. Štefana, kde mal byť aj pochovaný; STROHM, Reinhard: *The Rise of European Music 1380–1500*. Cambridge; New York, Cambridge University Press, 1993, s. 287. *Ave regina celorum* sa evidentne spievala v kaplnke sv. *Étienne*; WRIGHT, *Performance Practices...*, Ref. 23, s. 305.

²⁶ STROHM, *The Rise of European Music...*, Ref. 25, s. 273 a 280–281. Dvorná kapela vo Ferrare za vlády vojvodu Herkula I. Estenského v rokoch 1471 – 1505

Z času na čas sa určite dalo počuť aj podstatne väčšie vokálne obsadenie než to, ktoré určil Dufay, ale iba pri výnimočných príležitostiach. Napríklad roku 1475, počas svadby Sforzovcov v Pesare, spievali dve *capelly* „raz jedna, raz druhá, a v každej *capelle* bolo asi 16 spevákov“.²⁷ O storočie neskôr Lasso pripísal k altovým, tenorovým a basovým partom dvanásťhlasnej omše od Brumela mená 33 mužov, vrátane seba ako „Cantora“,²⁸ a pri extravagantných *intermédiách* Mediciovcov v roku 1589 sa spieval 30-hlasný madrigal – spievalo ho 60 spevákov rozdelených do siedmich zborov, a to aj s bohatou inštrumentálnou podporou.²⁹ Naopak, hudobná inštitúcia vo florentskej katedrále roku 1478 pozostávala iba zo štyroch chlapcov, ich predstaveného a štyroch ďalších dospelých spevákov.³⁰ Práve súbory tohto typu boli evidentne istou normou:

- benátski ambasádori, ktorí cestovali cez Tirolsko roku 1492, sa tešili „spevu piatich chlapcov a dvoch dospelých“;³¹
- Obrecht ako „majster spevu“ v Kostole sv. Donáta v Bruggách (1499 – 1500) bol „povinný priniesť so sebou na každé Zdravas okrem svojich detí [zboráčikov] aj štyroch dospelých spevákov z kostola, a to tých, ktorí spievajú najlepšie“;³²
- Závet Jeana de Saint Gille (1500) sľubuje *pour-boire* šiestim menovaným spevákom a „niekoľkým“ chlapcom v Rouen, ktorí budú „spievať Omšu za zosnulých, ktorú som skomponoval.“³³

Niektorí z týchto chlapcov mohli byť podobní dnešným 11- až 12-ročným, ale zložitejšia polyfónia tej doby nás upozorňuje na skutočnosť, že

mala často až vyše 20 spevákov; LOCKWOOD, Lewis: *Music in Renaissance Ferrara, 1400–1505*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1984, s. 150.

²⁷ FALLOWS, David: The Performing Ensembles in Josquin's Sacred Music. In: *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, roč. 35, 1985, s. 33, 56.

²⁸ BRUMEL, Antoine: *Missa Et ecce terrae motus est. Corpus Mensurabilis Musicae 5: Antonii Brumel Opera Omnia III*. Ed. B. Hudson. 1970, s. IX–X. Lasso pravdepodobne predviedol dielo v Mníchove medzi rokmi 1568 a 1570, keď sa podľa Michaela Praetoria dvorná kapela pýšila neprekonateľnými 16 zboráčikmi plus piatimi až šiestimi kastrátmi, 13 altistami, 15 tenoristami a 12 basistami; PRAETORIUS, Michael: *Syntagma musicum II*. Wolfenbüttel, 1618, s. 17.

²⁹ BROWN, Howard M.: *Sixteenth-Century Instrumentation: The Music for the Florentine Intermedii*. American Institute of Musicology, 1973, s. 129.

³⁰ SEAY, Albert: The 15th-Century Cappella at Santa Maria del Fiore in Florence. In: *Journal of the American Musicological Society*, roč. 11, 1958, č. 1, s. 49.

³¹ MOSER, Hans Joachim: *Paul Hofhaimer: ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus*. Stuttgart : J. G. Cotta'sche Buchh. Nachf., 1929, s. 14.

³² WEGMAN, Rob C.: *Born for the Muses: The Life and Masses of Jacob Obrecht*. 1994, s. 373 (a 305).

³³ WEGMAN, Rob C.: The Testament of Jean de Saint Gille (†1501). In: *Revue de Musicologie*, roč. 95, 2009, s. 18, 28.

chlapčenské hlasy sa bežne menili až v 16 rokoch, dokonca i neskôr.³⁴ Severná Európa bola priekopníkom vo výchove mladých spevákov, a vo Francúzsku (1517 – 1518)

neexistuje katedrála či väčší kostol, kde by nemali nepretržite polyfóniu a nespievali každodenne najmenej jednu omšu; každý kostol má šesť alebo osem malých chlapcov klerikov, ktorí sa učia spievať a slúžia v zbere, majú tonzúru ako malí mnísi a dostávajú jedno a ošatenie.³⁵

Inštitucionálne boli títo zboráčikovia často nezávislí od svojich dospelých kolegov – chlapci v Cambrai slúžili ako miništranti a spievali pri svojom vlastnom pulte blízko hlavného oltára³⁶ – a spolupráca mužov a chlapcov na prepracovanej komponovanej polyfónii zaznamenala v 15. storočí veľký vývoj.³⁷

Možno práve záujem o tento nový širší zborový rozsah nakoniec podnietil pestovanie ďalšieho typu vysokého hlasu: dospelého falzetistu (dnes známejšieho ako „kontratenoristu“). Podľa Pietra Aarona (1516) mal part *cantus* spievať buď chlapčenský hlas, alebo mužský „falošný“ hlas („*cum puerili voce, vel ficta*“).³⁸ Pri nedostatku starších nezvratných dôkazov³⁹ sa môžeme domnievať, že vzrastajúca hodnota toho, že sa chlapci ponechávali spievať tak dlho, ako to len bolo možné, viedla k adolescentnej „falzetovej“ technike,⁴⁰ ktorú si niektorí z nich uchovali a rozvíjali až do dospelosti ako falzetisti sopranisti. (V Nemecku bolo zrejme celkom obvyklé, že

³⁴ V 70. rokoch 15. storočia Sforza žiadal od Benátok „asi 14- až 15-ročného chlapca, ktorý vie spievať benátske piesne, má dobrý hlas a ovláda trochu teóriu hudby, ktorý vie hrať dobre na lutne a spievať so sprievodom lutny i bez neho“; STROHM, *The Rise of European Music...*, Ref. 25, s. 544.

³⁵ Antonio de Beatis (1517), in PASTOR, Ludwig: *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona*. Freiburg : Herdersche Verlagshandlung, 1905, s. 165.

³⁶ WRIGHT, *Performance Practices...*, Ref. 23, s. 306.

³⁷ Viac informácií o niekoľkých dielach zo začiatku 15. storočia, ktoré vedľa seba stavajú chlapcov a mužov, sa dá nájsť in FALLOWS, *Specific Information...*, Ref. 15, s. 122–125.

³⁸ AARON, Pietro: *Libri tres de institutione harmonica*. Bologna, 1516, fol. 52. Viac o dielach, ktoré majú party špeciálne nazvané *puer* alebo *pueri* (teda „chlapec“ či „chlapci“) od autorov Battre, Bourgois, Regis, Isaac, Obrecht a Ockeghem, pozri FALLOWS, *Specific Information...*, Ref. 15, s. 122–123, a FALLOWS, *The Performing Ensembles...*, Ref. 27, s. 44–45.

³⁹ Dnes sa takmer všeobecne verí, že falzetový spev bol rozšírený už dávno pred 16. storočím. Základom tejto viery sú však rôzne pochybné domnienky súvisiace s terminológiou (vrátane slov ako *falsus*, *fictus* a im podobné; pozri s. 19), týkajúce sa znejúcej výšky vo vzťahu k notácii (pozri text nižšie) a vzťahujúce sa na historické záležitosti veku, dospelosti a postavenia mladých mužov-spevákov.

⁴⁰ Roku 1536 kapitula v Cambrai podnietila vedúceho zboráčikov, aby „naučil chlapcov zo zboru spievať *submisse* alebo, ako hovoria po francúzsky, in *falsetto*“; WRIGHT, *Performance Practices...*, Ref. 23, s. 309. Je možné, že toto

chlapci prešli zo sopránu do altu, kým sa dostali do nižšieho registra.)⁴¹ Je príznačné, že nedetskí sopranisti, z ktorých boli mnohí opísaní ako mladíci, boli často priberaní iba na „tak dlho, kým im vydržia ich hlasy“ (a niekedy „umiestnení do domu zboráčikov“),⁴² alebo dostali jednoročnú zmluvu práve „pre prípad [...] že by spevák stratil hlas“.⁴³ V jednom prípade sopranista, ktorý podpísal takúto zmluvu vo Florencii krátko pred Vianocami roku 1481, dostal „darček na rozlúčku“ iba o 11 dní neskôr.⁴⁴

Samozrejme, potreba spoľahlivých vysokých hlasov mohla byť naplnená iným spôsobom: využitím kastrátov, ktorí sa ako hudobný prostriedok objavili v Španielsku zrejme iba o niečo neskôr. V burgoskej katedrále bol už roku 1506 zaznamenaný chlapec kastrát, „ktorý má dobrý hlas“⁴⁵ a od 60. rokov 16. storočia sa dali španielski kastráti nájsť v Taliansku na dvore vo Ferrare, v pápežskej kaplnke a v benátskej Bazilike sv. Marka.⁴⁶ (Nakoniec týchto Španielov v Taliansku nahradili domáci talianski kastráti.)⁴⁷

ROZSAHY, KLÚČE A VOKÁLNA SADZBA

Názvy „hlasov“ polyfonickej hudby (*cantus*, *contratenor* atď.) sa iba pomaly začali pridávať nielen k partom, ale ku konkrétnym vokálnym rozsahom, a teda konkrétnym speváckym kategóriám. „Kľúčom“ k vokálnemu zápisu – o ktorom sa dnes zväčša predpokladá, že bol skôr výsledkom náhody – bol v praxi obyčajný kľúč,⁴⁸ ktorý rozvrhol základný individuálny rozsah (až do 11 tónov) a ustálil jeho vzťah k ostatným; pozri Príklad 2.1.

je spojením – nejakých 60 rokov po Dufayovej smrti – medzi tichým spevom a falzetom v tom zmysle, ako ho chápeme dnes (porovnaj pozn. 19).

⁴¹ Podľa Joachima Burmeistra sa sopranový hlas hodil chlapcom a ženám, alt mladíkom (*ætati juvenili*), tenor a bas mužom; BURMEISTER, Joachim: *Musica poetica*. Rostock, 1606, s. 11.

⁴² WRIGHT, Performance Practices..., Ref. 23, s. 309.

⁴³ D'ACCONE, Frank A.: The Singers of San Giovanni in Florence during the 15th Century. In: *Journal of the American Musicological Society*, roč. 14, 1961, č. 3, s. 332.

⁴⁴ D'ACCONE, The Singers of San Giovanni..., Ref. 43.

⁴⁵ LÓPEZ-CALO, José: *La música en la Catedral de Burgos* III. Burgos : Caja de Ahorros del Circulo Catolico, 1996, s. 43.

⁴⁶ GERBINO, Giuseppe: The Quest for the Soprano Voice: Castrati in Renaissance Italy. In: *Studi musicali*, roč. 33, 2004, s. 343, 320; ONGARO, Giulio M.: La composizione del coro e dei gruppi strumentali a San Marco dalla fine del Quattrocento al primo Seicento. In: *Architettura e musica nella Venezia del Rinascimento*. Ed. D. Howard a L. Moretti. 2006, s. 106 a d.

⁴⁷ Pozri GERBINO, The Quest..., Ref. 46.

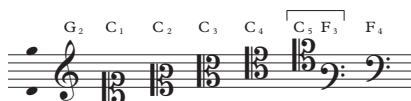
⁴⁸ Moderné vydania, ktoré neuvádzajú pôvodné kľúče diela, zatajujú podstatnú informáciu a napomáhajú šírenie mylnej predstavy, že vokálna sadzba a voľba výšky boli vcelku skôr otázkou náhody.

Tým, že si skladateľ vybral modus a vokálnu sadzbu, pracoval s korešpondujúcou zostavou klúčov, pričom si bol vždy vedomý, že

nesmiete dovoliť, aby nejaký hlas presiahol rozsah svojich čiar, nanajvýš jednou notou nad či pod osnovou, súvisiacou s veršami [slovami], alebo tónmi, ktoré oktávovo zdvojujú basový part.

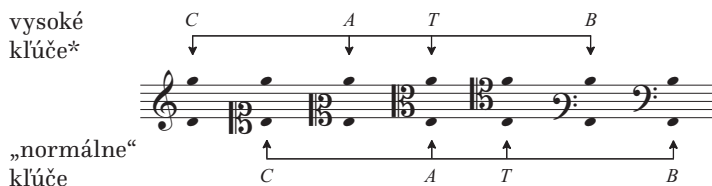
(Morley, 1597)⁴⁹

Príklad 2.1 Predpokladaný rozsah päťlinajkovej notovej osnovy a najpoužívannejšie klúče



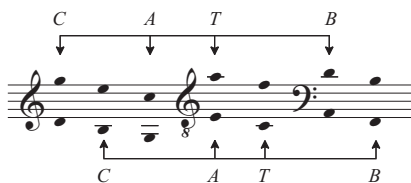
Príklad 2.2 (a) Pôvodná notácia; (b) Dnešný prepis tej istej notácie

(a)



* Udávame tu iba najbežnejšiu zostavu vysokých klúčov.

(b)



Napríklad zostava klúčov C1, C3, C4, F4 tak môže identifikovať a široko definovať štyri hlavné vokálne rozsahy v hudbe neskej renesancie: *cantus*, *altus*, *tenor* a *bassus* (CATB). Aby to však nebolo také jednoduché, tie isté hlasy mohli byť vyjadrené odlišnou zostavou klúčov, a teda v iných písaných

⁴⁹ „you must not suffer any part to goe without the compasse of his rules [= lines], except one note at the most above or below, without it be upon an extremity for the ditties [= words] sake or in notes taken for Diapasons in the base.“ MORLEY, *A Plaine and Easie Introduction...*, Ref. 7, s. 166. Pozri tiež VICENTINO, Nicola: *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Rome, 1555, kniha 4, kap. 17; angl. preklad M. M. Maniates ako *Ancient Music Adapted to Modern Practice*. Yale University Press, 1996, s. 250.

výškach.⁵⁰ Moteto *Absalon, fili mi* (striedavo pripisované Josquinovi a Pierrovi de la Rue) – čo je azda extrémny príklad – sa nám zachovalo v „odporúčiacich si“ prameňoch: najstarší udáva mimoriadne nízku výškovú hladinu (C3, C4, F4, F5), kým ostatné prekvapujúco až o nónu vyššie (G1, G2, C2, C3).⁵¹ V skutočnosti sa zmenili iba klúče a tonálne predznamenanania; tóny samotné zabierajú tú istú pozíciu na notovej osnove, rôzne mená tónov (ako to uvádza Cerone roku 1613) „nemusia speváka zaujímať, keďže sa zaoberá iba tým, aby zneli jeho tóny správne, sledujúc intervaly celých tónov a poltónov“.⁵² Inými slovami, hudobná notácia sa zaoberá *relatívnymi* výškami – a je frustrujúco tajnostkárskaa, pokiaľ ide o absolútne *znejúce* výšky.

To, čo sa možno javí ako máťúce množstvo kombinácií klúčov, ktoré používali renesanční skladatelia, azda lepšie pochopíme, ak sa na to pozrieme ako na rad čisto notačných permutácií obmedzeného počtu primerane štandardných vokálnych rozsahov. Ku koncu 16. storočia sa väčšina zborovej hudby v praxi notovala buď vo „vysokých“ klúčoch (neskôr prezývaných *chiavette*), alebo v zostave klúčov, ktorá sa neochvejne stávala čoraz „normálnejšou“; pozri Príklad 2.2. Zhodou okolností dve tretiny Palestrinovho úctyhodného diela sú notované vo vysokých klúčoch, čo v nás vyvoláva falošný pocit, že mali *zniť* oveľa vyššie ako zvyšná tretina (v „normálnych“ klúčoch), jednoducho preto, že sa nám to tak *javí* – čo je názor, ktorý by Palestrinových spevákov určite pobavil rovnako, ako ich pohľad dokáže zaskočiť nás.

Prirodzene, z podobných zdanlivých diskrepancií sa stávajú skutočné problémy, keď sa pridajú aj nástroje: Zarlino (1558) preto pokladal umeňie transpozície za „také užitočné a navýsosť potrebné tak pre každého zručného organistu, ktorý sa zúčastňuje na zborovom predvedení, ako aj pre ostatných inštrumentalistov“.⁵³ Takže kým všetky diela s vysokými klúčmi v reedícii Palestrinových motet z roku 1608 sú v novopridanom

⁵⁰ Vysvetlenie modálneho pôvodu tejto konvencie pozri In: BARBIERI, Patrizio: *Chiavette and Modal Transposition in Italian Practice* (cca 1500–1837). In: *Re-cercare*, roč. 3, 1991, s. 17–25.

⁵¹ Pozri FALLOWS, The Performing Ensembles..., Ref. 27, s. 52–53.

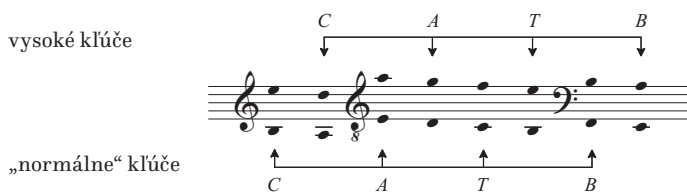
⁵² CERONE, Pietro: *El melopeo y maestro*. Napoli, 1613, s. 494. Z hľadiska solmizácie mimoriadne nároky nízkej notácie s dvomi béčkami, symbolicky uzatvárajúcej hĺbky rozsahu, jednoducho vo vyššej verzii zmiznú. Tvrdilo sa tiež, že dielo bolo možno pôvodne bez klúčov; URQUHART, P.: Another Impolitic Observation on *Absalon, fili mi*. In: *Journal of Musicology*, roč. 21, 2004, s. 364–368 (pozri tiež s. 347–348, 361, 362).

⁵³ ZARLINO, Gioseffo: *Le istituzioni harmoniche*. Venezia, 1558, kniha 4, kap. 17, s. 319 („percioche tali Trasportationi sono utili, et sommamente necessarie anco ad ogni perito Organista, che serue alle Musiche choriste, et ad altri Sonatori similmente, che sonato altre sorti di istrumenti“). Zaujímavý prípad Monteverdiho Magnificatu a 7 z roku 1610 notovaného vo vysokých klúčoch nájdeme v štúdiu PARROTT, Andrew: Transposition in Monteverdi's Vespers of 1610. In: *Early Music*, roč. 12, 1984, č. 4, 490–516 (slovenský preklad sa nachádza v tejto publikácii, kap. 5, prvý preklad do slovenčiny in *Slovenská hudba*, roč. 18, 1992, č. 1, s. 83).

organovom parte transponované nadol,⁵⁴ všetkých 37 skladieb v podobnej zbierke G. F. Aneria (1613) nesie inštrukcie ako „*alla quarta bassa*“ („o kvartu nižšie“).⁵⁵ Nevyhnutné postupy stanovil Praetorius roku 1619 tým najjasnejším možným spôsobom:

Každá vokálna skladba vo vysokých klúčoch, teda kde je bas písaný v C4 alebo C3, alebo F3, sa pri prepise do tabulatúry alebo parti-túry pre hráčov na organe, lutne a všetkých ostatných nástrojoch základu musí transponovať takto: ak má bé, tak o kvartu nižšie..., ale ak bé nemá, o kvintu nižšie...⁵⁶

Príklad 2.3 Relatívne rozsahy v prípade vysokých klúčov transponovaných o kvartu nadol



Príklad 2.3 porovnáva základné rozsahy „normálnych“ a transponovaných vysokých klúčov (↓4). *Primárnu* transpozíciu tohto druhu – takmer vždy povinnú – si nesmieme zamieňať s nejakým menším *druhotným* prispôbením, ktoré zohľadňuje konkrétne podmienky: riešenie odlišných inštrumentálnych ladiacich frekvencií a/alebo prispôbenie konkrétnych hlasov. V oboch prípadoch je pretrvávajúcim princípom to, že nástroje sa majú podriadiť hlasom, a nie naopak. Teda

organisti sú vždy (alebo prinajmenšom obvykle) donútení hrať nižšie, ako je zapísaná tónina, aby sa prispôbili spevákom. Takto sa to robí u sv. Marka v Benátkach...⁵⁷

⁵⁴ ALESSANDRINI, Rinaldo: Performance Practice in the seconda prattica Madrigal. In: *Early Music*, roč. 27, 1999, č. 4, s. 636.

⁵⁵ ARMSTRONG, James: *The Antiphonae, seu Sacrae Cantiones* (1613) of Giovanni Franceso Anerio: A Liturgical Study. In: *Analecta musicologica* 14, 1974, s. 89–150.

⁵⁶ PRAETORIUS, *Syntagma musicum* III, Ref. 28, s. 80–81. Pozri PARROTT, Transposition..., Ref. 53, s. 491–494 („Ob zwar ein jeder Gesang / welcher hoch Claviret, das ist / da im Baß das C3 uff der ander oder dritten Lini von obey an zuzehlen / oder das ♯ uff der dritten Lini also C3, C4, F3 befunden wird; Wenn er b mol, per quartam inferiorem in durum; Wenn er aber dur, per quintam inferiorem in mollem, naturliter in die Tabulatur oder Partitur von Organisten / Lauttenisten und allen andern die sich der Fundament Instrumenten gebrauchten / gebracht unnd transponiret werden muß.“)

⁵⁷ Giovanni Battista Morsolino (1582); Guido PANNAIN, in *La musica in Cremona nella seconda metà del secolo 16*. Ed. G. Cesari. Milano : Edizioni Ricordi, 1939, úvod, s. XVI.

Notácia vo vysokom (a nízkom) klúči, pokladaná za najhorší z „mnohých nešvárov, ktoré tradícia udržiava v hudbe“,⁵⁸ nakoniec zanikla, ale ešte roku 1657 Schütz vydal dielo, v ktorom sú vokálne party v jednej tónine (a používajú vysoké klúče) a part organa v druhej (o kvartu nižšie).⁵⁹

TYPY HLASOV

ABY sme ešte sťažili pochopenie týchto notačných konvencií, známe ladiace frekvencie mohli enormne oscilovať, a to kdekoľvek v rozsahu od približne celého tónu pod dnešným $a^1 = 440$ Hz (ako mnohé francúzske dychové nástroje z konca 17. storočia) až po jeden tón nad ním (Buxtehudeho organ v Lübecku)⁶⁰ – a z 15. storočia a obdobia pred ním nemáme vlastne žiadnu spoľahlivú informáciu. Je preto zásadné uvedomiť si, že *cantus*, *altus*, *tenor* a *bassus* nie sú nevyhnutne priamymi ekvivalentmi dnešnej klasifikácie SATB. Špeciálnym prípadom nedorozumenia je názor, podľa ktorého „v priebehu dejín západnej hudby bol falzetový spev najčastejším zdrojom altových hlasov vo výlučne mužských zboroch“. ⁶¹ Kdekoľvek boli falzetisti (a kastráti) v 16. storočí zamestnaní, ich hlasy sa nespájali s altovými, ale iba so sopránovými partmi – ktoré zase ležia podstatne nižšie ako tie z neskorších období. ⁶² Pokiaľ ide o (nefalzetový) altový hlas, korešponduje s naším (vysokým) tenorom a vytvára pár s mierne nižším „prostredným“ tenorom, ktorý sa vo všeobecnosti pokladá za „obvyklý“ hlas. ⁶³ Ako príklad uvádzame v Tabuľke 2.1. rozloženie Palestrinových hlasov.

⁵⁸ BANCHIERI, *Cartella...*, Ref. 9, s. 88 („trà gli molti abusi che per tradizione scorrono nella Musica“).

⁵⁹ PARROTT, *Transposition...*, Ref. 53, s. 497.

⁶⁰ Pozri HAYNES, Bruce: *A History of Performing Pitch*. Lanham, MD : Scarecrow Press, 2002, s. 369 a 142.

⁶¹ „Contratenor altus“ v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. S. Sadie. Oxford : Oxford University Press, 2001. Moju nedávnu diskusiu na témy, o ktorých hovoríme v tejto časti, pozri v 3. kapitole tejto publikácie.

⁶² Roku 1639 si André Maugars všimol v Ríme „veľké množstvo castratii na dessus a na haut-contre“ („a great number of castrati for the dessus and for the haut-contre“); „Response ...“, in *Studies in Music*. Ed. R. Grey. London : 1901, s. 226. Avšak Antimo Liberati ešte aj roku 1662/1663 namietal voči návrhu využiť v pápežskej kaplnke kastrátov na altové party; GERBINO, *The Quest...*, Ref. 46, s. 313. (Zmena prišla nakoniec po roku 1687; pozri „Chorus“, *New Grove...*, Ref. 61, s. 770.) Od roku 1649 všetky alty (a soprány) v Bazilike sv. Marka v Benátkach boli podľa H. H. von Oeßnhausera kastráti (pozri pozn. 142).

⁶³ Pozri napríklad Philibert Jambe de Fer, *Épitome musical* (Lyon, 1556), s. 51–52. Francúzsky *haute-contre* z polovice 18. storočia bol naďalej dospelý mužský nefalzetista, celkom odlišný od ľahšieho talianskeho tenoru, ktorý teraz voľne zahŕňal aj falzetový alebo „hlavový“ hlas, aby rozšíril svoj rozsah nahor; pozri PARROTT, Andrew: *Falsetto and the French: “Une toute autre marche”*. In: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 26, 2002, s. 129–148 (slovenský preklad v tejto publikácii, kap. 4). Krátku diskusiu na tému anglického

Tabuľka 2.1 Vokálna sadzba 16. storočia – Taliansko a inde

Part	osoba	dnešná nomenklatúra
cantus	chlapec; muž (falzetista, kastrát)	*treble, kontratenor, kastrát
altus	muž – vysoký hlas	} „zmenené hlasy“ { 1. tenor 2. tenor/barytón bas
tenor	muž – stredný hlas	
bassus	muž – hlboký hlas	

* Ani „treble“ ani „kontratenor“ adekvátne nezodpovedajú strednému rozsahu partu „mezzosopránu“.

Tabuľka 2.2: Vokálna sadzba 16. storočia – Anglicko

Part	spevák
<i>triplex/treble</i>	chlapec (vysoký hlas)
<i>medius/stredný</i>	chlapec (nízky hlas)
<i>contratenor/kontratenor</i>	1. tenor
<i>tenor/tenor</i>	2. tenor/barytón
<i>bassus/bas</i>	bas

Anglická vokálna sadzba, najmä na začiatku 16. storočia, sa podstatne líši od Palestrinovej v tom, že často využíva nie štyri, ale päť základných rozsahov (Tabuľka 2.2). Tri nižšie z týchto hlasov korešpondujú s hlasmi Palestrinu a sú to „zmenené hlasy“, ktoré pokrývajú asi tak dve oktávy nad najnižším tónom basu. Avšak tam, kde má Palestrina nad nimi *cantus*, anglická hudba často využíva dva rôzne vyššie hlasy: „treble“ a „stredný“.⁶⁴ Nielenže nám chýbajú dokumenty dokazujúce využívanie falzetového spevu v Anglicku 16. storočia (na rozdiel, napríklad, od Talianska), ale tiež anglické organové ladenie – vyššie asi o poltón od dnešného $a' = 440$ Hz⁶⁵ – absolútne vylučuje použitie dnešného kontratenoru na zabezpečenie *contratenorových* partov.⁶⁶ Navyše, aj keby sa zdalo, že práve „stredný“ part sa veľmi dobre hodí dnešnému kontratenoru,⁶⁷ hlas, ktorý sa s ním

kontratenoru koncom 17. storočia pozri in PARROTT, Andrew: Performing Purcell. In: *The Purcell Companion*. Ed. Michael Burden. London : Faber and Faber, 1995, s. 417–424 (slovenský preklad v tejto publikácii, kap. 9).

⁶⁴ Príležitostne sa nižší part pre chlapca (*secundus puer*) vyskytuje napríklad aj v hudbe Obrechta a Ockeghema; FALLOWS, Specific Information,... Ref. 15, s. 44–46.

⁶⁵ Pozri JOHNSTONE, Andrew: “As it was in the beginning”: Organ and Choir Pitch in Early Anglican Church Music. In: *Early Music*, roč. 31, 2003, č. 4, s. 506–526. Porovnaj WULSTAN, David: *Tudor Music*. London : Dent, 1985, s. 200–202, kde autor obhajuje ladenie o „približne celý tón až malú terciu“ vyššie, ako je dnešná norma.

⁶⁶ Opačný názor zastáva WULSTAN, *Tudor Music...*, Ref. 65, s. 242–244.

⁶⁷ Názor, že v Anglicku bol nižší chlapčenský hlas iba „náhradou za dospelého altistu“ (v modernom chápaní) na spievanie stredných partov – čo nie je potvrdené – pozri in: BOWERS, Roger: The Vocal Scoring, Choral Balance and Performing Pitch of Latin Church Polyphony in England, c. 1390–1559. In: