

RUDOLF PEČMAN

LIDOVÉ TANEČNÍ MOTIVY V POGLIETTIHO SUITĚ ROSSIGNOLO

Své matce k šedesátinám

Neznáme mnoho biografických dat o vídeňském skladateli italského původu Alessandru Pogliettim. Pro výzkum světové hudby 17. století však poskytuje jeho nepřilíživě četné dochované dílo zajímavé doklady pro vliv lidové hudby na hudbu umělou. Poglietti patří mezi ty skladatele období vrcholného absolutismu, jež počítají s lidovou hudbou a tancem jako s vývojově důležitými oblastmi hudební tvořivosti. Ani Poglietti je nepodceňuje a snaží se o stylizaci typických znaků lidové hudby a tance a o jejich využití pro hudební charakteristiku etnických nebo národnostních celků.

Ve své klavírní (cembalové) suitě *Rossignolo* neváhá Poglietti použít mj. českého „dudáckého“ tance, vznešeného tance hanáckého a polského tance se šavlemi. Usiluje totiž o výstižné hudební zachycení základních povahových rysů některých evropských národů. Pro tuto svoji snahu zasluhuje Poglietti naší pozornosti, protože v jeho suitě jde o zajímavý příspěvek k rozvoji programních tendencí v klavírní hudbě 17. století.⁴

L

O Alessandru Pogliettim toho víme poměrně velmi málo. Působil ve Vídni jako dvorní varhaník a cembalista Leopolda I. a byl zavražděn v době turecké okupace Vídně roku 1683. Padl patrně rukou tureckého vojáka.² Jak uvádí L. v. K ö c h e l, objevuje se Pogliettiho jméno ve dvorních seznamech vídeňských poprvé 1. července 1661, kdy je Poglietti uváděn jako varhaník ve dvorní kaple.³ Pogliettiho původ není jasný, ačkoli jméno by nasvědčovalo tomu, že jde o Itala, usazeného ve Vídni. Je ovšem možné, že si Poglietti své jméno podle tehdy velmi běžného zvyku poitalstil.⁴ Spolu s H. Botstiberem,⁵ který vzorně vydal některé Pogliettiho skladby v DTÖ, přikláníme se však k názoru, že jde o italského skladatele. Byl pravděpodobně žákem Frescobaldiho, ač Botstiber není o tom zcela přesvědčen.⁶ Na dvoře Leopolda I. zaujímal Poglietti zřejmě vysoké postavení, jak nasvědčuje jeho titulatura „comes palatinus“.⁷ Dlouhé označení titulů, které je uváděno na skladbách A. Pogliettiho i na jeho podobizně,⁸ svědčí o tom, že Poglietti patřil mezi vážené členy dvorní kapely a býval pověřován i jinými úkoly než čistě hudebními. Pohlédneme-li na jeho portrét, který otiskujeme jako přílohu k naší studii, vyčteme z něj, že Poglietti byl zřejmě

nesmlouvavý, přísný muž pevných životních zásad, pracovitý a neústupný. Jeho šiji zdobí zlatý řetěz s medailí, která mu byla patrně udělena za jeho zásluhy u dvora.⁹

To jsou hlavní údaje, jež znají hudební historikové o A. Pogliettim. Poměrně známější je Pogliettiho dílo, jehož si ve stručnosti všimneme v následující kapitole.

II.

I když dnes má Pogliettiho dílo význam jen historický, tvořilo v 17. a zejména v 18. století významnou součást hudebních archívů v Německu a Rakousku. Je zajímavé, že například opis Pogliettiho suity Rossignolo (z 18. století) a několik dalších skladeb se vyskytuje ve Státním archívu v Kroměříži.¹⁰

Pogliettiho skladeb se dochovalo poměrně málo. Ale i z nich můžeme usoudit, že Poglietti představoval typ skladatele, který stál pod silným vlivem varhanní skladatelské techniky, zejména frescobaldiovské. Není se čemu divit, protože sám byl vynikající varhaník. — Pogliettiho skladby jsou v dějinách hudby důležité z několika důvodů:

1. Jsou jedním z mnoha dokladů o vlivu varhanní faktury na skladbu cembalovou a představují typ skladeb z přechodného období hudebního baroka, kdy ještě nebyl ustálen pravý klavírní styl (jenž se konsolidoval až v díle J. K u h n a u a a dalších).

2. Představují namnoze školní příklady pro programní tendence v hudbě 17. století a pro typ barokních variací (Suita Rossignolo), stejně jako pro drobné klavírní skladby zvukomalebného rázu, psané pod vlivem tehdy panující Nachahmungstheorie v hudební estetice barokní.

3. Dosvědčují pokrokové politické stanovisko Pogliettiho k soudobým politickým událostem (suitsa o uherském povstání).

4. Přinášejí zajímavé doklady pro vliv lidových tanečních prvků na hudbu umělou (suitsa Rossignolo).

Proto je zajímavé a potřebné studovat Pogliettiho skladby ještě i dnes, abychom seznali, jak se vyvíjela klavírní tvorba 18. století — a nejen to: abychom také našli zajímavé paralely k vývoji programní hudby 17. století.

Pro větší přehlednost rozdělíme dochované Pogliettiho dílo do těchto kategorií:

- A. Skladby pro nástroje klávesové: a) s autorstvím nezvratným, b) plagiáty.
- B. Ostatní skladby instrumentální.
- C. Skladby vokálně instrumentální.
- D. Hudební traktáty.¹¹

A. Skladby pro nástroje klávesové.

a) s autorstvím nezvratným:

1. 12 Ricercari. (Vyskytuje se v několika opisech.)
2. Suita Rossignolo. (Vyskytuje se v několika opisech, t. v kroměřížském archívu. Viz pozn. 10.)
3. Suita „sopra la ribellione di Ungheria“. Námětově se vztahuje k uher-skému povstání z roku 1671, jež (pod vedením Frangipaniho, Zrinyie a Nadasdyho) usilovalo o odtržení Uherska od habsburského trůnu. Jeden z opisů skladby je uložen t. v kroměřížském archívu (pochází z konce 17. století). Rozprostírá se na 8 stranách a nese na titulním listě tento nápis: Toccata sopra la Ribellione di Ungheria di De Al. de Pogl.
4. Capriccio „vber das Henner vnd Hannergeschrey“ (soukr. majetek).
5. Canzone „la Vagabonda“. Téma je pravděpodobně (?) odvozeno z lidového popěvku. (Soukr. majetek.)
6. Tři canzony, z nichž jedna je označena „vel Fuga“. (Soukr. majetek.)
7. Fuga, dvě gigue a Toccata quinti Toni. (Soukr. majetek.)
8. Skladby ve sbírce „Ad usum fris Venantii Stanteyski“ (blíže o tom viz DTB, roč. II, sv. 2, úvod str. LXXI):
 - aa) Cadenze et Preludia cum Fuga p. 8 tonos.
 - bb) Dvě allemandy.
 - cc) Fuga in D.
 - dd) Toccata in G.

b) plagiáty:

1. Musica Aulica. Sborník skladeb různých autorů. Autorem skladeb, přisovaných Pogliettimu, je John Bull. (Tyto skladby byly otištěny již ve Fitzwilliam Virginalbook); konec 17. století.

B. Ostatní instrumentální skladby.

1. Baletti (pro 2 housle, 2 violy a čisl. bas). Stát. archív Kroměříž, sign. XIV. 36, 39, 40, 41, 42.
2. Balletti a 6 (pro 2 housle, violu, 2 gamby a continuo). Tamtéž, sign. XIV. 38.
3. Dvě „Sonaty a 2“ (housle a viola di gamba). Tamtéž, sign. IV. 190, 193.
4. Sonata a 3 („cornetto, flauto, fagotto con organo“). Tamtéž, sign. IV. 191.
5. Sonata a 4 („Violino, violetta, alto di viola, viola di gamba u. organo“). Tamtéž, sign. IV. 175.
6. Sonata a 4 („2 Violini, Violetta, violone cum orga“). Tamtéž, sign. IV. 97.
7. Sonata ab 8 („2 Violini, 2 Clarini, 4 violae cum organo“). Tamtéž, sign. IV. 19, IV. 101.

C. Skladby vokálně instrumentální.

1. Ave regina a 5 voc. Státní archiv Kroměříž, sign. IV. 19.
2. Motetto (Dun sederet) a 5 voc. u. 5 viol. Tamtéž (?).
3. Magnificat a 3 voc. et violino solo. Tamtéž, sign. III. 111.
4. Jeden sešit Litaniae Lauretanae. Tamtéž, sign. V. 17.
5. Missa a 5 voc., 2 viol., 2 viol. Tamtéž, sign. I. 241.
6. Dies irae (pro 4 hlasy, 2 housle a Basso cont.). Tamtéž, sign. XIII. 5.

D. Hudební traktáty.

1. Regulae Compositionis A. Hon. Signo. Alexandro de Poglietti Sacrae Caes. Maie. Organoedo Compositae — Compendiosa Relation Von den Contrapunct D. Al. Pogl. — Na konci textu datování: Descript Christianus Schweiggl Anno 1693 t: t: O: A: S. J. Bruna. Minoritský konvent ve Vídni. Kopie traktátu je uložen ve Státní knihovně v Hamburku (Ms. 5396) pod jiným názvem. Jako autor uveden Joh. Adam Reincken. Dvě ostatní kopie (Minoritský konvent ve Vídni, 1720, a knihovna Gesellschaft der Musikfreunde, poč. 18. stol.), jmenují jako autora J. K. Kerla.

Pokud můžeme posoudit, jsou skladby Al. Pogliettiho psány v běžném stylu 2. poloviny 17. století. Vynikají kontrapunktickým vedením hlasů, velmi často v nich nalézáme imitace i sekvence. Bas je zpravidla málo pohyblivý, ostatní hlasy jsou bohatě ozdobeny fioriturami. Časté užívání běhů v cembalových skladbách a poměrně malé klavíristické citění, stejně jako převaha hlasového přediva ukazují k silným vlivům varhanním. Vývojově důležité jsou zvukomalebné elementy, kterých Poglietti používá ve smyslu tehdy běžné estetiky výrazové. Hudba slouží často k napodobení přírodních jevů a zvuků zvířat (např. v suitě Rossignolo je znázorňován zpěv slavíka, v suitě „Vber dass Henner vnd Hannergeschrey“ opět kdákání kuru domácího), ale také k vystižení společenských hnutí masového charakteru (např. La decapitation, avec Discretion v suitě o uher-ském povstání). Je tedy vidět, že Pogliettiho skladby — byť často v uměleckém zpracování námětu naivní a málo typické — představují zajímavý článek v dějinách programní hudby 17. století a anticipují tak snahy anglických virginalistů, francouzských clavecinistů a celého dalšího hnutí programní hudby, které v baroku vrcholí kupříkladu ve slavných klavírních sonátách K u h n a u o v ý c h (srov. pozn. 1) nebo v geniálních houslových sonátách H. I. Fr. B i b e r a.¹² Proto je správné, všimáme-li si Pogliettiho díla i nyní. Hudební historik v něm nalezne mnoho zajímavého a podnětného, především však příspěvek k rozvoji programní hudby. Ba dokonce, studujeme-li některé zjevy programní hudby 19. století, neobejdeme se bez znalostí oněch počátků „tónomalebné“ hudby, jejíž kořeny jsou právě v době hudebního baroka. A hudba Alessandra Pogliettiho je více než

výmluvným dokladem oněch snah, jež tehdy v baroku pojímaly hudbu jako „řeč citu“ a věřily v její napodobovací schopnost.

III.

Dostáváme se konečně k hlavní části naší studie, k Pogliettiho nejrozšířenější skladbě, suitě pro cembalo zvané *R o s s i g n o l o* (Slavík).¹³ Originál díla, pořizovaný podle autografu, je uložen ve Státní knihovně ve Vídni (Ms. 19248). Poglietti napřal skladbu r. 1677 a věnoval ji třetí manželce Leopolda I., císařovně Eleonoře Magdaleny Terezií.¹⁴ Vídeňský rukopis je podle všech známek oním originálním svazkem, který byl císařovně slavnostně předán. Je přepychově svázan v kůži a ozdoben bohatě zlatem a emailem. Obsahuje slavnostně vypravený titulní list a list s věnováním, které je psáno s dobovou vybroušeností a dodržuje všechna pravidla předepsané dvorské etikety. Věnování je vlastně „hádankového“ typu a nalezneme je uprostřed notového kruhu, jehož každý takt je označen římskou číslicí od I do XII a má přiřčeny jednotlivé slabiky císařovniho jména: E-LE-O-NO-RA. — MAG-DA-LE-NA. — TE-RE-SA. Z věnování vyčteme ponížené dvorské stanovisko Pogliettiho k císařovně.¹⁵

Po hudební stránce jde o programní suitu, jejíž hlavní díl tvoří variace *Aria allemagna*; obsahuje v 17. století běžné části: *Toccato* (úvodní část preludiového charakteru), *Allemandu* se dvěma *Double*, *Courantu* s jedním *Double*, *Sarabandu* s jedním *Double*, *Gigue* s jedním *Double*, variace *Aria Allemagna con alcuni Variazioni sopra l'Età della Maestà Vostra* (téma s 19 variacemi), *Ricercar per lo Rossignolo*, *Capriccio per lo Rossignolo sopra il Ricercar*, *Aria bizzara del Rossignolo* a konečně *Imitatione del med. Uccello*.

Nebudeme se pro nedostatek místa zabývat jednotlivými částmi Pogliettiho suity zvlášť. Sumárně stačí o nich říci, že představují typické barokní programní hříčky, plné zvukomalby a svědomité, byť neosobitě kompoziční práce. Pro nás je zajímavá zvláště střední část suity, proslulá *Variace*, v nichž Poglietti hudebně charakterisuje některé národy tehdejší Evropy, typické lidové nástroje, případně jiné charakteristické znaky národní povahy. Vedle toho zvukomalebně stylizuje žongléřskou chůzi na laně a hru na vojenské dechové nástroje. Poněkud hlubší pohled na jednotlivé variace nám ozřejmí, jak jsou tyto variace koncipovány.

*

Jde o typ formálních variací (zvaných též ornamentální), spojený s typem variací charakteristických.¹⁶ Základní téma k variacím se skládá ze dvou period: jedné dvoutaktové (s repeticí) a jedné pětiktaktové (rovněž s repeticí). Vlastní téma — jak se domnívá K. V e t t e r l ve své studii o hanáckém tanci *cófava*¹⁷ — je převzato z německé písně, čemuž nasvědčuje nadpis variací: *Aria allemagna*. Nelze to však přesně doložit a jsme spíše toho názoru, že zde Poglietti použil umělého tématu, jež je psáno „v lidovém duchu“. Rytmičká struktura tématu je

málo členěná, dnes bychom řekli toporná. Odpovídá melodické náplni tématu, které je vážné, vznešené, postavené na principu sekvence a opakování (uk. 1):

1.



Toto základní téma obměňuje Poglietti podle dobových zvyklostí barokních a vytváří celkem 19 variací (nepočítáme-li vlastní téma jako samostatnou variaci). Všimneme si nyní těch variací, jež jsou uvedeny programními názvy. Tak ve čtvrté variaci¹⁸ napodobuje skladatel hru na lyru, sedmá variace je označena jako česká dudácká (Böhmisch: Dudlsack); variace následující zvukomalebně vystihuje hru na flaggeolett (Holländisch: Flaggeolett).¹⁹ Ve variaci 10. nalézáme stylizaci hry na bavorskou šalmaj (Bayrische Schalmay),²⁰ variace 12. přináší ženský tanec Alter Weiber Conduct, který má rytmické znaky allemandy, ale je myšlen zřejmě v pomalejším tempu. (Typické předtaktí však chybí, jde tedy pravděpodobně o typ, který souvisel se starší Pavanou.)

Jedním z nejzajímavějších případů stylizace lidového (?) tance v 17. století je 13. variace, psaná ve $\frac{4}{4}$ taktu a nazvaná H a n a c k e n E h r e n t a n t z. U tohoto případu se zastavíme poněkud podrobněji, protože jde pravděpodobně o nejstarší záznam moravského lidového tanečního útvaru, ačkoliv značně stylizovaného. Pogliettimu sloužil tento tanec zřejmě jako typická ukáзка m o r a v s k o s l e z s k é h o lidového tance, který se — není vyloučeno — možná provozoval tanečně v přestrojení na šlechtických zámcích na moravském venkově, snad v Kroměříži.²¹ — Jak se dívat na termín „hanácký“ tanec, jehož Poglietti používá? Nejde zde o přesnou, folkloristicky věrnou stylizaci určitého tanečního útvaru. Naopak zřejmě skladatel usiloval o p o v š e c h n o u charakterizaci základních znaků lidového charakteru venkovského člověka moravského. „Hanácký“ se mu jasně nekryje s dnešním teritoriálním pojetím tohoto pojmu, ale spíše je termínem velmi širokým, jímž je míněno „venkovský, moravský“ apod. Snad ani Poglietti nechtěl vytvořit t a n e č n í stylizaci, ale naopak variaci, abychom tak řekli, charakterologickou (uk. 2.). Všimněme si, že se tato variace, velmi těsně související se základním tématem variací melodicky v podstatě kryje se svou předlohou (základním tématem variací). V Niemannově vydání u Peterse (srov. pozn. 13) se uvádí jako pomocný výrazový ukazatel Andante molto Maestoso, čímž onen „hanácký“ tanec dostává vážný a rytmicky výrazný charakter. O to také šlo Pogliettimu: znaje dobře hanácké (moravské) tance ze svého

2.

pobytu na Hané,²² snažil se ve své variaci vystihnout pouze základní rys blíže neurčeného hanáckého tance, totiž symbolizovat hudebně jeho vznešený ráz. Správně k této problematice podotýká K. Vetterl: „Není směřodonné, nakoлик se tento »hanácký Ehrentantz« přibližuje konkrétním hanáckým tancům (ve skutečnosti se ani melodicky, ani rytmicky neodchyluje od daného nápěvu německé písně). Závažnější je jiná okolnost. Poglietti hanácké tance bezpochyby dobře znal ze svých častých návštěv na Hané. Jestliže mu stačila jen změna tempa na *Andante molto maestoso* (!) a akordické plno doprovodu, aby symbolizoval vznešený kráčivý tanec z Hané, musely to být opravdu příznačné rysy tehdejšího hanáckého tance.“²³ Doplňujeme pouze to, že skladatelům 17. století nešlo o folkloristickou správnost, jako spíše o zcela povšechné vystižení lidového rázu. A to se myslím Pogliettimu dobře podařilo. Byl ovšem vázán přísnou skladatelskou technikou a poměrně velmi strohým základním tématem variací, které nedovolovalo hlubšího prokreslení po stránce charakterizační. Odtud si vysvětlíme, proč onen Ehrentantz působí dnes uměle, nelidově a řekli bychom až strojeně. Dnes je pro nás velmi podivné, proč bujaré lidové prvky nepronikly do variace průkazněji, když — jak víme od Zíbrta — vyznačovaly se selské

tance 16. a 17. století bujností a nevázaností, a tím se lišily velmi výrazně od vážných tanců městských a šlechtických, které měly přímo škrobený ráz.²⁴ Uvažujeme-li historicky, nelze nevidět, že náš hanácký tanec byl umístěn do holdovací suity císařské a že zřejmě i proto dodržoval vážný šlechtický ráz. To Pogliettiho do značné míry omlouvá. Víme stejně, že tehdejší obecné znalosti lidové písně a tance ve „vyšší společnosti“ byly pranepatrné a že lidová kultura byla chápána jako nižší projev, který slouží pouze k zábavě nevolnických vrstev a (v nejlepším případě) jako jakési „exotikum“ pro aristokratického posluchače. Odtud i zájem o lidovou kulturu byl v 17. století nesen jen těmito povrchními zřeteli. Z toho lze dedukovat jen opět to, co bylo řečeno výše, že skladatel hanáckého Ehrentantzu šlo pouze o celkové zachycení nálady a o základní taneční ráz.²⁵ — Zajímavé a důležité je v této souvislosti připomenout zajímavou skutečnost, že oblast tzv. hanácké hudby byla v 17. století pravděpodobně daleko širší a že bylo „hanáckým“ nazýváno nejen to, co vpravdě hanáckým bylo, ale i to, co náleželo (podle dnešních měřítek) do teritoria valašského a slezsko-lašského.²⁶ Prostě pojem „hanácký“ byl zřejmě v 17. století velmi široký a měl nejen užší význam teritoriální, ale — jak se zdá — význam daleko širší, snad i ve smyslu „selský“. Tomu mj. nasvědčuje skutečnost, že hanáckými byly nazývány i lidové tance polské.²⁷ Těsná byla tedy spojitost lidové

3.

The image displays three systems of musical notation for a piece in G major, 3/4 time. Each system consists of a treble and bass staff. The first system shows the beginning with a C-clef on the bass staff and a G-clef on the treble staff. The second system continues the melody and accompaniment. The third system concludes the piece with a final cadence.

kultury celé Moravy a přeneseně i ostatních oblastí slovanských, jmenovitě polské. Podrobnější studium problémů této vzájemné souvislosti by jistě osvětlilo mnohé velmi zajímavé vztahy kmenové a národnostní.²⁸

Srovnáme-li Ehrentantz s Pogliettiho stylizací české dudácké hudby v předchozí variaci č. 7 (Böhmisch Dudelsack), seznáme, že se Pogliettimu daleko lépe podařilo vystihnout vážný živel hanácký než typickou dudáckou hudbu českou, jak ji známe z pozdější doby — jež však zřejmě byla rozšířena i v 17. století. V Pogliettiho variaci, jejíž plné znění pro srovnání uvádíme (uk. 3); není nikde ani stopy po charakteristických dudáckých prodlevách; právě naopak je Pogliettiho variace vybavena příliš umělými znaky, které svým příznávkovým charakterem se rozhodně nepřibližují lidovému melodickému typu dudáckému. Je ovšem na druhé straně možno chápat onu „lomenou“ melodiku a příznávkový charakter jako projev Pogliettiho snahy o vystižení alespoň jednoho typického znaku dudácké hudby: její melodické útržkovitosti, která je způsobována nedostatkem vzduchu a jeho nasáváním v zásobním měchu (kozlu).

Po hanáckém Ehrentantz je nejzajímavějším hudebním projevem variace č. 16, zvaná *Polnischer Sableschertz*.²⁹ Tu se objevuje úkaz, v tehdejší době ještě ne dosti obvyklý: silně synkopizovaná melodika (uk. 4).

4.

Podle názvu této variace lze usuzovat, že byla hrána zřejmě v rychlejším tempu než původní variační téma. Její základní charakter není blízký lidovým tanečním útvarům typu polonézy apod., ale spíše představuje blíže neznámý lidový nebo vojenský „tanec se šavlemi“, který vynikal značnou oživeností, prudkým vířivým rázem a odhodlanou, smělou bujarostí.

Jestliže *Soldaten Schwebelpfeiff* (Variace 17), stylizace vojenských píšťalových melodií, ale také jakýsi programní „obrázek“ ruchu ve vojenském táboře, nemá pevnějších tématických kontur, je další variace, uvedená pod názvem *Ungarische Geigen* (uk. 5), opět tématicky pevně svázaná se základním tématem. Má zvukomalebný ráz a nejvíce ze všech variací se přibližuje

5.

lidové hudbě svou (tehdy velmi odvážnou) stylizací cimbálové hudby. Jde o cimbál, nikoli o housle, jak by mylně vysvítilo z nadpisu.³⁰ Cimbálová hudba je dobře vystižena nejen úderným, toccatovým rázem melodiky, ale také předrážkovým — a tím synkopizovaným — charakterem celé druhé části variace. V této variaci se Pogliettimu podařilo bezděky velmi správně a na svou dobu podivuhodně vystihnout lidovou hudbu národa, jež pravděpodobně ani blíže neznal

či jehož hudba mu byla známa pouze druhotně, ve velmi nejasných obrysech. Tím větší pozornosti zaslouží tato variace, která — ač melodicky archaizující — představuje do jisté míry věrně pozdější cimbálové „doprovody“ v 18. a 19. století.³¹

*

Ve svém příspěvku jsme si všimli dosud ne podrobně zpracovaných variací v suitě Rossignolo od Al. Pogliettiho a snažili jsme se alespoň poněkud přiblížit jeho život a dílo. Připomínáme, že naše vývody nejsou ničím jiným, než pouhým podnětem k další podrobnější srovnávací práci, která — jsouc postavena na základech nejen ryze hudebně folkloristických, ale též (a hlavně) hudebně historických a stylových — může přinést mnoho dalšího světla do dějin lidové hudby ve starších slohových údobích a do otázky vztahu hudby lidové a umělé.

P o z n á m k y

- ¹ Poglietti se tak stává jedním z tvůrců programní klavírní (cembalové) tvorby, již později tak bohatě rozvinul zejména svatotomášský kantor v Lipsku, předchůdce Bachův Johann Kuhnau (1690—1722) ve svých proslulých cembalových skladbách *Musikalische Vorstellung einiger Biblischer Historien* (1700).
- ² S. M o l i t o r (*Biographische und kunsthistorische Stoffsammlungen zur Musik in Österreich*, díl 29, Státní knih. ve Vídni, Ms. 19239) cituje dopis vdovy po A. Pogliettim, určený Leopoldu I., v němž se píše: „Die Tartaren (!) haben meinen Mann ermordet.“ Na základě vdoviny žádosti poskytl Leopold I. pozůstalé Pogliettiho manželce 18 zlatých měsíčně „až do doby, kdy se znova provdá“. Zmínku o tatarských vrahách chybně přejímá např. ještě H. R i e m a n n do svého *Musiklexikonu*, 10. vyd. -1922, ačkoli je jasné, že jde o tureckou, nikoli tatarskou okupaci. Z citace vdovina dopisu vyplývá, že Vídeňané zřejmě tehdy ztotožňovali Turky a Tatary.
- ³ Srov. L. K ö c h e l, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*. Vídeň 1869, str. 62. Köchelův údaj přejímá i M. Seiffert v *Geschichte der Klaviermusik*, Vídeň 1899, str. 180.
- ⁴ Nejstarší obecný hudební slovník J. G. W a l t h e r a (*Mus. Lexicon* z r. 1732), str. 486, uvádí, že byl Němec.
- ⁵ DTÜ, roč. XIII, díl 2, 1906, str. XI. Úvod.
- ⁶ O Pogliettim jako o žáku G. Frescobaldiho píše S. M o l i t o r ve zmíněných *Stoffsammlungen* (srov. pozn. č. 2). Z moderních slovníků například *Grove's Dictionary of Music and Musicians* 1954, díl VI, 833, Frescobaldiho jako učitele A. Pogliettiho neuvádí.
- ⁷ Comes palatinus znamenalo vlastně falckrabě. Tímto titulem je Poglietti označen i na svém portrétu, který byl otištěn v jeho Suitě Rossignolo. Jeho autorem je Jan Erasmus Q u e l l i n u s (1634—1715), dvorní malíř Leopolda I. (Srov. T h i e m e - B e c k e r, *Allgm. Lexikon der bild. Künstler*. Lipsko 1933). B o t s t i b e r (l. c.) uvádí, že však nešlo o titul šlechtický, ale o označení vysokého postavení úředního u dvora.
- ⁸ Na portrétu je uveden tento titul A. Pogliettiho: ALEXANDER de Poglietti, Auglez. Caesaur et Imp: et S. C. M. (Seiner Caiserlichen Majestät) Camer: sac. Lateran. Palaty. Consistory C o m. P a l a t. (podtrhl R. P.) et Aule. Organista. S podobným titulem se setkáváme na opisu suity Rossignolo z konce 18. století, uloženém v berlínské státní knihovně pod č. Ms. 17670: Autore Alexandre de Poglietti Sac. Lateran. Palat. Aul. Caes. Imp. Cons. Comite Palatin. Sac. Caes. Maj. Leop. I. Cam. aul. Organista.

- ⁹ Podle sdělení Botstiberova (l. c.) známe dvě podobizny (rytíny), které představují Al. Pogliettiho. Jedna je v originálním tisku uložena ve Vídeňské Státní knihovně, druhá ve Familien-Fideikommißbibliothek ve Vídni. Naše reprodukce je přetiskem z DTŮ XIII, 2—1906 a byla pořízena podle originálního otisku ve Fideikommißbibliothek.
- ¹⁰ Ve zmíněném archívu sv. Mořice v Kroměříži (nyní Stát. archívu) je uložen mj. zlomek Pogliettiho suity Rossignolo (se silně defektním 1. listem). Pochází z 18. století a jeho nápis s největší pravděpodobností zní takto: „ich wird der nachtigal genandt / sequitta comp. von A. Poglietti Lat. Organista / Allemande à la sequitta d' A. Pog. / L'aggreable Jeunesse“. Opis obsahuje pouze Allemandu a 1. doubél. Ostatní Pogliettiho skladby v Kroměříži uvádíme v textu. Poměrně značný počet Pogliettiho skladeb v Kroměříži vysvětlíme tím, že Poglietti byl v těsných stycích s olomouckým biskupem Lichtensteinem a jeho slavnou kapelou v Kroměříži, která dosti hojně provozovala Pogliettiho skladby. O tom blíže ve studii Ad. K o c z i r z e, *Zur Lebensgeschichte Alex. de Pogliettis* (Studien zur Musikwissenschaft IV—1916). Zmíněný autor uvádí, že Poglietti zdědil již před rokem 1674 dům ve Vyskové a svobodný dvůr v nedalekých Dědicích.
- ¹¹ Opiráme se o citovaný Botstiberův Úvod v DTŮ XIII, 2. Skladby třídíme samostatně.
- ¹² Heinrich Ignaz Franz Biber (1644—1704), rodák z Vartenberka v Čechách, vynikající houslista a skladatel. Z jeho programních skladeb zaujmou zvláště sonáty (1675, 1681), psané pro housle a kontinuo, vztahující se námětově k utrpění Kristovu. Nově vyšly mj. v DTŮ V, sv. 1 (Adler) a tamtéž XII, sv. 2 (Lunzt), kromě toho v rozličných samostatných vydáních.
- ¹³ Rossignolo = slavík. Tato suita je nyní dostupná v tištěném úplném vydání H. Botstibera v DTŮ XIII-2, 1906. V neúplné podobě ji uveřejnil W. Niemann ve sbírce *Alte Meister des Klavierspiels* (Ed. PETERS No. 3173) a R. Stöhr v *Musikalische Formenlehre* (Lipsko, nedat. — IV. vyd. 1921 — str. 179—183). — O této suítě A. Pogliettiho jsem přednášel na krajské besedě Hanácké obce v Brně dne 6. října 1958 na téma „Hanácký tanec v díle barokního italského skladatele Alessandra Pogliettiho“. — Za laskavé zapůjčení Botstiberova vydání v DTŮ děkuji Hudební škole Jar. Kvapila v Brně (prof. Leop. Heierovi). Za připomínky a poznámky děkuji prof. dr. Janu Rackovi a dr. Karlu Vetterlovi z Brna, stejně jako ředitelství Okresního muzea v Kroměříži.
- ¹⁴ Eleonora Magdalena Teresie byla dcerou Philippa Wilhelma z Pfalz-Neuburgu. Stala se třetí manželkou Leopolda I. (1676) a v době, kdy jí byly Pogliettiho variace věnovány, jí bylo 22 let (naroz. 1655). Botstiber (l. c.) se domnívá, že Poglietti nebyl dobře zpraven o věku císařovny a že tedy uvedl nesprávný počet variací, jež měly vyjadřovat početně císařovno stáří. Je ovšem možné, že Poglietti nepočítal se základním tématem variací jako se samostatnou číslovanou variací. V tomto případě, počítáme-li k variacím i závěrečné samostatné věty suity, jež jsou psány na stejné téma, odpovídá počet variací (resp. vět, psaných na základní Arii alemagne) správnému věku císařovny Eleonory — a jde tudíž o sverázny hudební kryptogram.
- ¹⁵ V přepise zní věnování takto: „Sacra Caesarea et Real. Maesta, Sapend'io, che la M^{ta} V^{ra} non solo sia intendentissima et Amatrice d'altre vertu comè ancora d'sonar di Cemballo mi Sono applicato a far una Seguita imitata al Uccello Rossignolo alla M^{ta} V^{ra} qualche passa tempo, et io saro animato à far piu diligenza mentre vivo con la speranza suo obligatissimo A. P.“ — M. Seiffert (l. c.) se chybně domníval, že suita je věnována císaři Leopoldu I., a vyvodil chybnou dataci díla.
- ¹⁶ Používám terminologie podle nejnovější české učebnice K. J a n e č k a, *Hudební formy*, Praha 1955, str. 270 ad.

- ¹⁷ Srov. K. Vetterl, *K historii hanáckého tance „cořava“*. (Český lid 46—1959, č. 6, str. 277—286.) Jde o velmi podnětnou studii, která si všímá zejména srovnávacích problémů ve starším vývojovém údobí dějin hudby.
- ¹⁸ Ve vydání Botstiberově jako variace č. 5. Botstiber, jenž se patrně drží původního označení Pogliettiho (resp. opisovače), čísluje variace tak, že základní téma počítá už za prvo variaci. Naše číslování se tedy bude od Botstiberova vydání lišit vždy o jedno číslo.
- ¹⁹ Flaggeolett znamená v této souvislosti malou zobcovou flétnu, rozsahu dnešní malé flétny. Tento nástroj byl kdysi velmi oblíben v Belgii, Holandsku, Francii a Anglii. Ještě H. Berlioz, jak známo, hrál na tento nástroj.
- ²⁰ Šalmaj = jakýkoli plátkový dechový nástroj dřevěný, v této souvislosti pravděpodobně sopránový bomhart, který se v umělé hudbě i v hudbě lidové udržel až do počátku 18. století, kdy byl (v umělé hudbě) nahrazen hobojem, v lidové hudbě pak vystřídán klarinetem, popřípadě píšťalami klarinetového typu.
- ²¹ Často sami šlechtici se při svých rozličných slavnostech převlékali do selských krojů a předváděli ke své kratochvíli „selské“ nebo také „hanácké“ tance a celé svatební obřady. O tom více viz Č. Zíbrt, *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, Praha 1895, 274. — P. Nettle, *Die Wiener Tanzkompositionen der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts*. (Studien zur Mw, Beihefte der DTÖ, 8. seš., 1921.) — K. Vetterl, l. c. Tam nalezneme i další literaturu k této problematice. Též J. Ráček, *Česká hudba* (Praha 1958).
- ²² Srov. pozn. č. 10.
- ²³ K. Vetterl, l. c. Poznamenáváme, že Poglietti v původní podobě (ve vydání Botstiberově) neuvádí tempové označení *Andante molto maestoso*. Toto označení je až v Niemannově vydání petersovském.
- ²⁴ Č. Zíbrt, l. c., str. 173 ad.
- ²⁵ Je podle mého názoru velmi nepravděpodobné, že by se tento Ehrentantz provozoval na dvoře přímo choreograficky (srov. pozn. č. 21). Jeho umístění v holdovací suítě nasvědčuje tomu, že zde šlo pouze o ryze instrumentální skladbu.
- ²⁶ Srov. R. Hurt, *Dějiny cisterciáckého kláštera na Velehradě*. Olomouc 1938, II, 203. Též J. Sehnal, *Třídni rozdíl v tancích XVII. století*. (Zprávy Krajského vlastivědného ústavu v Gottwaldově 1959, č. 2—3, str. 45.)
- ²⁷ Srov. K. Vetterl, l. c.
- ²⁸ Velmi podnětný je v tomto smyslu článek J. Sehnala (viz pozn. č. 26). Autor si v něm všímá tanečních útvarů velehradského cisterciáka a kronikáře Kristiána Hirschmentzela (nar. 7. I. 1638 ve Frýdku, zemř. 26. 2. 1703 na Velehradě), které jsou uloženy v Univ. knihovně olomoucké pod sign. II 236. Tento slezský rodák má ve svých tanečních skladbách rytmické znaky, které ukazují k pozdějšímu typu tance Starodávneho. S jistou dávkou fantazie — ač není-li ona nejasnost způsobena umělým zpracováním — lze vidět rytmické souvislosti mezi slezským (lašským) Starodávným a našim hanáckým Ehrentantzem nejen v celkovém vážném charakteru obou tanců, ale i v závěrečných rytmických útvarech, jež oba kadencují tzv. ženským závěrem. Je ovšem pravda, že vážný charakter a ženské závěry nepostačují k vnitřní spřízněnosti obou tanců.
- ²⁹ Předchází jí ornamentálně uchopená variace, nazvaná *Französische Bailselements*, jež mají znázornit líbání rukou, a zvukomalebný obrázek *Gaugler Seiltantz* (variace č. 15) — rozmarňný žonglérský tance na provaze.
- ³⁰ Srov. K. Vetterl, l. c.
- ³¹ Po této variaci následuje poslední variace (č. 19) s názvem *Steyermarker Horn*. Potvrzuje to, co bylo řečeno o ostatních variacích. Je melodicky netypická, ačkoliv intervalově připomíná hru na typ nátrubkového nástroje žesťového, který byl zřejmě ve Štýrsku tehdy oblíben. (Jde patrně o alpský roh.)

НАРОДНЫЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В СЮИТЕ ПОГЛЬЕТТИ ROSSIGNOLO

Статья Рудольфа Печмана посвящена клавесинной сюите венского композитора итальянского происхождения Алессандра Погльетти (умер в 1683 г.), названной *Rossignolo* (= Соловей). Это произведение относится к 1677 г. и посвящено третьей жене Леопольда I, императрице Элеоноре Магдалене Терезии. Вышеприведенная сюита является очень интересной работой программного произведения, написанного по обычным принципам „выразительной“ эстетики 17 ст. Для музыковедения очень интересно, что композитор в этой сюите стремится к стилизации типичных признаков народной музыки и танца и к их использованию для музыкальной характеристики этнографических и национальных групп (*Böhmisch Dudelsackh, Hanacken Ehrentantz, Polnischer Sabschertz, Ungarische Geigen* и т. п.). Сюита Погльетти *Rossignolo*, насколько мы знаем, является первым произведением, в котором автор использовал народный „ганацкий“ танец. Автор вышеупомянутой статьи уделяет этому более подробное внимание и доказывает, что в 17 ст. понятие „ганацкий“ рассматривалось гораздо шире, т. е. в смысле „моравский“ или „сельский“. Поэтому сюита *Rossignolo* является важным источником исследования народной музыки 17 ст. моравско-силезской деревни. Статья Печмана дополняется нотным материалом и иллюстрированными приложениями, взятыми из издания Н. Ботстибера в DTÖ XIII, 2 (1906). Кроме того автор подытоживает результаты проведенного до сих пор исследования о жизни и произведениях Погльетти и стремится к общему взгляду на Алессандра Погльетти, которого можно считать интересной и с точки зрения развития музыкальной науки значительной личностью мировой музыкальной культуры 17 ст.

Перевод Йржи Бронец

VOLKS-TANZMOTIVE IN POGLIETTI'S SUITE ROSSIGNOLO

Die Abhandlung Rudolf Pečman's behandelt die Cembalo-Suite „Rossignolo“ (= Nachtigall) des italienischen Komponisten Alessandro Poglietti, der in Wien wirkte und dort auch 1683 getötet wurde. Das Werk stammt aus dem Jahre 1677 und wurde der dritten Gattin Leopold des I., der Kaiserin Eleonora Magdalena Theresia, gewidmet. Es handelt sich um einen sehr interessanten Fall der Programmkomposition für Cembalo, die nach den gewohnten Principien der „Ausdrucksästhetik“ des 17. Jhrts. geschrieben ist. Für die Musikwissenschaft ist interessant, daß der Komponist in dieser Suite die Stylistation typischer Zeichen der Volksmusik und des Tanzes, sowie deren Benutzung für die musikalische Charakteristik ethnischer und nationaler Einheiten anstrebt (*Böhmisch Dudelsack, Hanacken Ehrentantz, Polnischer Sabschertz, Ungarische Geigen* usw.). Poglietti's Suite „Rossignolo“ ist — soweit uns bekannt ist — die erste Komposition, in der volkstümlicher „hanakischer“ Tanz verwendet wird. Abhandlung bearbeitet diese Tatsache eingehender und weist nach, daß im 17. Jahrhundert der Begriff „hanakisch“ nicht so begrenzt war wie heutzutage und eher die Bedeutung „mährisch“ oder „bäuerisch“ hatte. Daher ist die Suite *Rossignolo* eine wichtige Quelle für die Erforschung der Volksmusik des 17. Jahrhunderts auf dem mährisch-schlesischen Dorfe. Pečman's Artikel ergänzen Noten- und Bilderbeilagen, die nach H. Botstiber's Ausgabe der Werke Poglietti's in DTÖ XIII, 2 (1906) gedruckt sind. Außerdem fast der Autor die Resultate der bisherigen Forschungen über Poglietti's Leben und Werk zusammen und versucht dem Leser ein plastisches Porträt A. Poglietti's dazustellen, da dieser Komponist eine interessante und für die Entwicklung der Musikkultur des 17. Jahrhunderts sehr wichtige Erscheinung ist.

Übersetzt von Eliška Hladká