

RUDOLF PEČMAN

KE SKLADEBNĚMU STYLU
AMANDA IVANSCHITZE

Studie pojednává o duchovní kantátě A. Ivanschitze, *Gemitus Crucifixi*, kterou jsem našel v srpnu 1955 na kůru farního kostela ve Frýdku¹ vedle několika nálezů čes. pastorel.² Úvodem (podle sděl. prof. dr. J. Racka) doplňuji některé údaje a zahr. literaturu o Ivanschitzovi od r. 1948. — Jméno A. Ivanschitze je doloženo r. 1758 v pavlánském klášteře Maria Trost u Štýrského Hradce, kde I. provedl jedno ze svých děl. (Již r. 1756 obdržel za kantátu a 5 litanií 20 zlatých z tamější jezuitské koleje.) Podle rakouských musikologů patří I. k neplodnějším štýrským kláš. skladatelům 18. stol. — Zahr. literatura: R. Kolbach, *Der Dom zu Graz* (St. Hradec 1948). H. Federhofer: *Alte Musikalien Inventare der Klöster St. Paul (Kärnten) und Göss (Steiermark)* (*Kirchenmusik-Jahrbuch* r. 35, 1951, 111). Týž, *Musikleben in Steiermark* (čsp. *Die Steiermark*, St. Hradec 1956, 236). A. Kellner, *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster* (Kassel-Basel 1956, 379). — Ve své studii doplňuji zejména výsledky bádání E. Troidy,³ V. Helferta⁴ a Th. Strakové.⁵

Amandus Ivanschitz je jméno v české hudební historiografii málo známé. Podle dosavadních badatelských výsledků jde tu však o skladatelskou osobnost, která ve svých světských skladbách, jmenovitě v sinfoniích, připravovala (spolu s F. V. Míčou) slohovou tvářnost české hudby předklasického stylového období.⁶ Podle titulního listu jeho *Litanií in C*, dochovaných v kostelním archivu mělnickém, usuzujeme, že jde o skladatele — člena řádu Sv. Pavla (tzv. pavláňů),⁷ který *byl pravděpodobně českého* nebo chorvátského původu⁸ a snad působil v českých zemích v polovině 18. století. Positivní údaj o jeho původu a data narození i úmrtí jsou však neznámé.

Ze skladatelského díla Ivanschitzova dochovalo se asi 50 skladeb. Z toho je 22 skladeb chrámových, ostatní jsou světské.⁹

Skladba *Gemitus Crucifixi Jesu Nazareni* a *Soprano, Alto Tenore, Basso Concertis. Violino Primo. Violino Secondo. Alto Viola con Fondamento.* patří k typu drobnějších skladeb, tzv. duchovních kantát.¹⁰

Skládá se po kompoziční stránce:

1. z instrumentálního úvodu (*Sonata; Adagio c-moll*),
2. recitativu koncertantního sopránu (*Adeste, adeste, mortales; c-moll*), árie koncertantního sopránu (*Tecum pati, tecum mori; Largo c-moll*),
3. recitativu koncertantního altu (*O, mi Salvator; c-moll* se závěrečnou modulací — polovičním závěrem do f [F], árie koncertantního altu (*Amor dulcis; Andante F-dur*),
4. recitativu koncertantního bassu (*Omnes amici mei; g-moll*), árie koncertantního bassu (*Tellus et astra; Alla breve B-dur*),
5. recitativu koncertantního tenoru (*Ecce, ecce, vidimus; B-dur*), árie koncertantního tenoru (*O, vos omnes, qui transitis; Lento B-dur*) a
6. závěrečného sboru (*O, quam dolorosum; Allegro poco, c-moll*).

Jde o kantátový útvar, který svou melodickou nekomplikovaností a přístupností, stejně jako stavebnou neproblematičností zvláště vyhovoval k provo-

zování na menších kúrech, čemuž nasvědčuje i celkem nenáročný orchestrální doprovod, zcela na způsob tehdy běžné kantátové a duchovní produkce.¹¹

Po stránce stylové jeví se dílko jako skladba přechodného typu barokně klasičského, se slohově převládajícími znaky barokními.

Zejména v okální hlasy jsou vedeny po způsobu barokních manýr. Stereotypní jsou zde závěry recitativů, celkový harmonický plán jak v recitativech, tak v áriích nevybočuje vesměs z barokního kánónu. Pozoruhodné je též časté používání sekvenční techniky a techniky imitace, což bylo rovněž typické pro údobí hudebního baroka. Barokní manýře zůstává poplatná i deklamace, jež zde má bezpochyby přímý vliv na utváření melodické linie zpěvních hlasů. Mám v tom ohledu na mysli typické dělení a drobení větých celků na menší útvary, jež jsou diktovány hudebními pravidly o stavbě melodie (opakování týchž slov či kólónů; opakování dvou slov, jež mají ve větě funkci předmětu; opakování slovních spojení emocionálně zbarvených; opakování kratších větých celků, jež mohou stát významově samostatně apod.). Poměrně nejpůsobivější zůstává to opakování slov, jež vyvolává hudební gradaci (jde o slovní spojení emocionálně zbarvená).

Instrumentální hlasy jsou propracovány s větší skladebnou rutinou. Z toho vysvítá, že Ivanschitz byl zběhlejší ve skladbě nástrojové, čehož dokladem jsou též jeho daleko životnější a slohově výbojnější skladby orchestrální i komorní.¹² Nástrojová faktura vykazuje co do nástrojové stylisace jasné znaky barokního houslového stylu corelliovsko-vivaldiovského, ačkoli v melodické invenci vidíme jasnou souvislost se stylovým proudem předklasičským, konkrétněji řečeno s vídeňským proudem monnovsko-wagenseilovským a mannheimskou školou. Všimněme si, do jaké míry je zde Ivanschitz pod vlivem houslové techniky barokních mistrů, zvláště A. Corelliho a A. Vivaldiho:

1. Ivanschitz využívá jen nižších poloh, většinou první a třetí. Druhá poloha je pouze výjimečná. Může jí být použito na základě dnešních prstokladových praktik, ale může ji klidně nahradit poloha první, což by spíše odpovídalo tehdejšímu způsobu reprodukce, zvláště v menších ansámblech venkovského rázu.

2. V doprovodech stereotypně předepisuje útvary o šestnáctinových notách, jež nejsou ničím jiným než oživenými prodlevami. Kupříkladu:



Jde zde pouze o figurativní zdůrazňování techniky pravé ruky, jak se objevuje v náznacích už roku 1626 (28) jako tzv. *affetti* v Sonátě „per il violino per sonar con due corde“ od Biagio Mariniho,¹³ ve zvýšené míře a mistrovsky pak v sonátách a koncertech grossech A. Corelliho, koncertech A. Vivaldiho a J. S. Bacha. V žádném místě nenalezneme u Ivanschitze tento druh figurací v jiném intervalu než oktávovém — kdežto Corelli, Vivaldi i Bach právě tento druh figurativních útvarů rozvinuli do nebývalé technické výše.

3. Netřeba připomínat, že sekvencovitý útvar s rytmickou podobou



jež Ivanschitz s oblibou používá, je rovněž zcela běžný v barokní houslové hře a v barokní tvorbě vůbec. Objevuje se např. ve zvýšené míře v sonátách vartenberského rodáka Heinricha Ignaze Franze Bibera (1644–1704), dále v sonátách Purcellových, Corellioho, Vivaldiho, Händelových a běžně i jinde. Jde o útvar typicky kontrapunktický (lépe řečeno imitační) a gradační.

4. V druhé polovině 18. století jsou již stylově neprůbojně „žebříkové“ postupy šestnáctin v melodických terciích, posouvané se stupně na stupeň, a to vždy s vynecháním sousedního stupně, např.:



Hudebně technické útvary toho druhu jsou výbojem u Corellioho, ale u Ivanschitze nutně působí jakožto útvary petrifikované.

5. Poměrně pokrokověji si vede Ivanschitz v závěrech. Jestliže např. úvodní sonáta končí ještě barokisujícím, tempově zatíženým závěrem



probleskují v závěrech 2. árie vesměs náznaky předklasického myšlení, což se projevuje tempově stabilisací závěrů bez náznaků ritardanda.

6. Jasněji je předklasický skladebný postup patrný v árii 3. Zde jde v hlavním tématu o vyslovený raketový motiv, běžný zejména ve skladbách mannheimských symfoniků:

Aria 3.



Violino I.

7. Dynamika je v průběhu celé kantáty pouze náznakově vypracována a vychází jen z forte (for) a piana (pia). Je zřejmé, že skladatel využívá dynamických vzrův f-p k dosažení tzv. „echové techniky“, běžné v menších plochách až v předklasicismu, jmenovitě ve vídeňské předklasické škole a ve škole mannheimské.

8. Melodika má povětšinou členění barokní a bývá uzpůsobena ke kontrapunktickému zpracování, poněkud jednoduchým imitačním způsobem. Je však zřejmé i pronikání melodiky předklasické, což se projevuje nejen ve volnějším, ozdobnějším traktování melodie, ale také v užívání typických „seufzerů“. Upozorňuji na pronikání lidového nápevného žívlu do Ivanschitzovy melodiky — což je opět jedním z typických znaků předklasických a později i klasických (vídeňský klasicismus). V tomto směru je snad nejtypičtější thema z 2. árie, které připomíná lidovou píseň z Čáslavska „Já jsem z Kutné Hory“¹⁶

Aria 2.



Violino I.



Z toho všeho, co zde bylo řečeno, plyne, že skladba Amanda Ivanschitze, *Gemitus Crucifixi* stojí slohově na rozhraní stylu pozdně barokního a předklasického. Převažující znaky barokní jsou vysvětlitelné nejen celkovým konservativnějším zaměřením skladatele, ale také tím, že jde v našem případě o chrámovou skladbu, tudíž o útvar vývojově méně pružný než kterýkoli útvar hudby světské. Uvědomíme-li si, že ve druhé polovině 18. století uplatňují se ve světové hudbě už v plné míře slohové výboje mannheimské školy a narůstá zejména význam Haydnův a později i Mozartův, dospějeme k názoru, že Ivanschitz je zjev skladatele, který většinou výrazově navazuje na slohovou oblast, uzavřenou zhruba půl století před Ivanschitzovým skladatelským vystoupením. Nicméně technická stránka komposice — tj. její hudebně technické propracování — jasně dokazuje, že A. Ivanschitz byl vzdělaným a pohotovým, technicky připraveným autorem, jenž dovedl plynule a eklekticky rozvíjet hudebně-skladebné hodnoty, dané tradicí a předchozím vývojem. Technika jeho skladebné práce potlačuje invenci, jež je málo osobitá a nepřestupuje rámec dobově konvenčního kánónu v našich zemích v 2. polovině 18. století. Přes všechny vyslovené výhrady jeví se však Ivanschitz ve své kantátě „*Gemitus Crucifixi*“ jako autor, který udržoval dobrý standard v chrámové hudbě v době českého vrcholného hudebního baroku a předklasicismu na naší půdě.

P o z n á m k y

¹ Srov. Jiří Siblík: Hudební archiv na frýdeckém kostelním kúru. (Slezský sborník, roč. 52, 1954, str. 555.)

² Viz Rudolf Pečman: Nález neznámých českých pastorel (Hudební rozhledy IX, 1956, č. 3, str. 126). — Jiří Siblík: Ještě k nálezu neznámých českých pastorel (tamtéž, č. 8, str. 347).

³ Emilián Trolda: Kostelní archiv mělnický. (Hudební revue IX, 1915/16, str. 127.)

⁴ Helfert po prvé podrobněji upozornil na zjev Ivanschitzův a podrobil část jeho skladebného díla musikologické analýze v semináři hudební vědy na filosofické fakultě MU v zimním semestru 1937/38. V červnu 1938 připravil o něm rozhlasovou relaci universitního Collegia musica.

⁵ Theodora Straková: O neznámém skladateli předklasického údobí. (P. Amandus Ivanschitz a jeho vztah k otázce vývoje sonátové formy na naší půdě.) — Vyslo v Čas. Moravského musea v Brně (Acta Musei Moraviae) roč. XXXIV, 1949. Též jako separátní otisk (Brno 1949, stran 16). — Viz též Jan Racek: Česká hudba. Od nejstarších dob do počátku 19. století. (Praha 1958, II. vyd., str. 119, 121 a 247.)

⁶ Srov. Straková, str. 14, též lexikografické údaje v Eitnerově Quellenlexikonu a Pazdírkově Hudebním slovníku naučném II.

⁷ Tento řád se u nás po prvé objevuje koncem 15. století (1495 v Českém Krumlově), dále pak hlavně v 17. století v Praze, Nové Pace, Tachově, Klášteře u Nové Bystřice a na Vranově u Brna. (Uvádí Straková na str. 4 podle Wolného „Kirchliche Topographie“.)

⁸ Se jménem *Ivanschitz* setkáváme se již v 2. polovině 17. století. (Srov. *Matricula facultatis theologiae* v Praze; cituje *Trolde* v *Hudební Revue* IX, 1915/16, str. 127.)

⁹ Srov. *Straková*, str. 7.

¹⁰ Památka se zachovala v hlasech o rozměrech 342×223 mm (Organo, Soprano Concto, Alto Concto, Tenore Concto, Basso Concto; Violino Primo, Violino Secondo, Alto Viola). Písmo notové i latinka na obálce a v dalším textu prokazují, že jde o opis z poloviny 18. století, pravděpodobně z pera Františka Jana *Navrátila* (viz podpis v pravém rohu dole: Franc. Joan. Navratil.). Navrátil byl v 2. polovině 18. století dlouholetým ředitelem kůru a skladatelem ve Frýdku, jak dokazují některé jeho skladby a četné jeho opisy skladeb jiných autorů, které se vyskytují v kostelním archivu frýdeckém. Zajímavé je poznamenat, že na titulním listě je uvedena dosud neznámá modifikace jména *Ivanschitzova: Ivantschitz*. (Srov. na tit. listě nápis vlevo dole: Authore R. (everendo) P. (atre) Ivantschitz.) — *Filigrán* na posledním listě 1. houslí ve tvaru dvojitého kruhu je nezřetelný. — Opis skladby je uložen ve Slezském studijním ústavu v Opavě.

¹² *Ivanschitz* patrně zde navazuje na českou kantátovou tradici *Jos. Ant. Plánického* (cca 1691—1732), *Jos. Leop. Dukáta* (1684—1717) a *Václava J. Ant. Jakoba-Gunthera* (1685—1734), ze světových skladatelů pak na *Giov. Batt. Bassanioho* (1657—1716) a *All. Scarlattioho* (1660—1725).

¹² Na souvislost *Ivanschitzovu* s *Fr. V. Mičou* a na jeho podíl při utváření sonátové formy na české půdě poukazuje *Straková* na str. 3 a 8—14, *Jan Racek* v České hudbě na str. 121.

¹³ *Biagio Marini* (cca 1595—1665), významný italský skladatel, tvůrce sólové sonáty pro housle s průvodem continua. Jeho Sonátu „*La Gardana*“ (1617) a Sonátu per il violino per sonar con due corde (1616—1628) uvádí *Arnold Schering* v *Geschichte der Musik in Beispielen* (Lipsko 1931).

¹⁴ Srov. *Erben—Martinovský*: *Nápěvy písní národních v Čechách* (Orbis, Praha 1951, str. 115).

K КОМПОЗИТОРСКОМУ СТИЛЮ АМАНДА ИВАНШИЦА

Предлагаемая статья Рудольфа Печмана опирается на исследования Эмилиана Трольды, Владимира Гельферта и Теодора Страковой. На основании анализа церковной кантаты члена павланского ордена Аманда Иваншица (данные о его жизни неизвестны) „*Gemitus Crucifixi Jesus Nazareni*“ (вторая половина 18-го в.), найденной в августе 1955 г. в архиве на клиросе приходской церкви в городе Фрыдек, автор пытается определить по стилю место данного произведения в общем музыкальном развитии 18-го века. Он приходит к выводу, что Иваншиц является типом композитора-эклетики, стоящего на грани стиля барокко и доклассицизма. Его творческий метод характеризуется преобладанием барочных приемов, в общем развитой композиторской техникой и некоторыми чертами музыкального мышления эпохи доклассицизма. Некоторые темы церковной кантаты „*Gemitus Crucifixi*“ отличаются народной мелодичностью. В итоге анализа указанной кантаты Иваншиц представляется автором, поддерживавшим хороший стандарт в церковной музыке эпохи чешского кульминационного музыкального барокко и доклассицизма на чешской почве.

Перевод: Роман Мразек

ZUM KOMPOSITIONSSTIL VON AMANDUS IVANSCHITZ

Rudolf Pečman's Artikel schließt sich an die Resultate der Forschungen von Emilián Trolde, Vladimír Helfert und Theodora Straková an. Auf Grund der Analyse der geistlichen Kantate „*Gemitus Crucifixi Jesus Nazareni*“ von Amandus Ivanschitz (Mitglied des St.-Paulus Ordens, Lebensdaten unbekannt, zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts), die im August 1955 im Archiv des Chors der Pfarrkirche in Friedeck gefunden wurde, versucht der Autor dieses Werk dem Stil nach in die musikalische Entwicklung des 18. Jahrhunderts einzureihen und gelangt zur Überzeugung, daß Ivanschitz ein typischer eklektischer Komponist der Übergangszeit vom barocken zum vorklassischen Stil ist. Seine Kompositionsmethode ist durch überwiegend barocke Manieren gekennzeichnet und weist im Ganzen eine reife Kompositionstechnik und manche Zeichen des vorklassischen musikalischen Denkens aus. Einige Themen der geistlichen Kantate „*Gemitus Crucifixi*“ zeichnen sich durch Volksmelodik aus. Die Analyse zeigt, daß Ivanschitz ein Autor ist, der die kirchliche Musik in der Zeit des tschechischen musikalischen Hochbarocks und Vorklassizismus auf gutem Niveau erhielt.

Übersetzt von Eliška Hladká