

Šafařík, Jiří

Černohorskýs zweifache Textvertonung des Offertoriums für den XII. Sonntag nach Pfingsten

*Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada
hudebněvědná. 1967, vol. 16, iss. H2, pp. [97]-105*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112285>

Access Date: 24. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIŘÍ ŠAFAŘÍK

ČERNOHORSKÝS ZWEIFACHE TEXTVERTONUNG
DES OFFERTORIUMS FÜR DEN XII. SONNTAG
NACH PFINGSTEN

Das Musikbarock, das sich in den Böhmisches Ländern erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, also sozusagen ein halbes Jahrhundert nach dem fortschrittlicheren europäischen Süden und Westen geäußert hatte, brachte gegen Ende des 17. Jahrhunderts zwei Kompositionserscheinungen von beachtlichem künstlerischen Wert. Der ältere der beiden Jan Dismas Zelenka (1679 bis 1745) wirkte während seines Lebens größtenteils in Dresden. Seine Bedeutung liegt vor allem in der Instrumentalmusik, obzwar seine Messen und Kirchenkompositionen sehr wertvoll sind. Der zweite, Bohuslav Matěj Černohorský (1684–1742) ist demgegenüber der Vollender der Vokal-Kontrapunkttradition, die sich in der tschechischen Musik bereits seit dem 16. Jahrhundert verfolgen läßt (Jan Trojan Turnovský, Jiří Rychnovský, besonders Kryštof Harant z Polžic), und die sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts so charakteristisch im Werke Adam Václav Michnas von Otradovice geäußert hatte.

B. M. Černohorský, seit dem 18. Jahrhundert als Begründer der bedeutenden Prager Kompositionsschule betrachtet,¹ war zweifellos eine starke künstlerische Individualität, die in der Instanz war individuell die Impulse zu vereinen, die die norddeutsche Schule geboten hatte, welche sich vor allem durch kontrapunktische, stilistisch aber weniger durchschlagkräftige Kompliziertheit mit italienischen und süddeutschen Einflüssen ausgezeichnet hatte, wo der strenge kontrapunktische Stil in steigendem Maße durch die Elemente des anfänglichen Vorklassizismus und Klassizismus zersetzt wurde.² Dieser stilistische Gegensatz äußert sich sehr markant in den zahlenmäßig wenigen Werken Černohorskýs. Die polyphon verarbeiteten Kompositionen sind ausdrucksmäßig archaischer, dem Hochbarock tributpflichtiger als die einfacheren Kompositionen homophoner Struktur, in denen sich bereits der Vorklassizismus in der Musik ausdrucksvoll zu Worte meldet.

Heute kennen wir 15 Orgel- und Vokal-Instrumentalkompositionen Černohorskýs. Der weit größte Teil von ihnen ist in Fugenform komponiert; von den 8 Orgelkompositionen sind es volle 7, eine Ausnahme bildet die Toccata C-Dur.³ Die instrumentalen Vokalkompositionen zu verschiedenen liturgischen (Precatus est Moyses, das St. Stephansoffertorium, die Litaniae Lauretanae, Versperae Minus Solemnis) als auch zu nichtliturgischen Texten (moteto Laudetur Jesus Christus, die Arie Regina coeli) sind künstlerisch obligatorischer und stilistisch abgegrenzter als die Orgelfugen, obgleich sie zwischen der barocken und klassischen Musiksprache schwanken.

Abgesehen von dieser Tatsache überrascht das äußerst unterschiedliche künstlerische Niveau der Kompositionen. Diese Tatsache führt notwendigerweise zu

dem Schluß, daß die einzelnen Werke nach sehr langen Zeitabschnitten entstanden sind. Hinsichtlich ihrer geringen Anzahl muß Černohorský als künstlerisch nicht besonders fruchtbarer Autor betrachtet werden.⁴

Betrachten wir nun eingehender die vokalen Instrumentalkompositionen. Die *Vesperae minus solemnes* und die *Litaniae Lauretanae de Beatae Virginis Mariae Victoriosae* sind im reinsten Sinne des Wortes Gelegenheitswerke, die für den kirchlichen Augenblicksgebrauch geschrieben wurden. Beide sind Äußerungen des spätharocken Konzertantistiles und stilistisch schwanken sie zwischen der venedischen und neapolitanischen Schule. Stilistisch am durchdringendsten und einheitlichsten ist die Arie *Regina coeli* für Solosopran, Violoncello und Orgelcontinuo, welche vorklassische und sogar vormozartische Einflüsse verrät. Etwa in der Mitte zwischen beiden diesen Gruppen liegen drei, durchwegs in Fugenform komponierte Vokal-Instrumentalmotetten. Sie bedeuten zweifellos den Höhepunkt der kontrapunktischen Meisterschaft Černohorskýs, obwohl sie eher seine weniger durchschlagkräftige Kompositionsrichtung dokumentieren, abgesehen davon, daß wir in ihnen oft Anzeichen des Vorklassizismus finden, die sich in der Neigung zu periodischer Aufgliederung von Musikgedanken äußern. Den stärksten barocken Pomp, besonders in der Instrumentation, finden wir in der Motette *Quem lapidaverunt* als musikalischer Darbietung des Textes zum Offertorium anläßlich des Feiertages St. Stephans. In dieser Motette sind außer einem Streichquintett zwei Clarinen vorgeschrieben. Die bekannteste, bereits zu Černohorskýs Lebenszeit einzige herausgegebene Komposition⁵ war die dreiteilige Motette *Laudetur Jesus Christus*, eine musikalische Verarbeitung des bereits im J. 1728 für die gesamte katholische Kirche eingeführten Grußes. Die Motette ist wahrscheinlich ein Jahr später entstanden. Es sind dies eigentlich drei miteinander verbundene Fugen, die erste von ihnen mit ständigen Kontrasätzen, die zweite, aufbaumäßig einfachere, ist auf ein sehr melodisches Thema mit etwas volksmäßiger Färbung komponiert. Den Höhepunkt der kontrapunktischen Kunst stellt dann die dritte, auf drei Themen aufgebaute Fuge dar.

Wir gelangen schließlich zum *Offertorium zum XII. Sonntag nach Pfingsten*. Musikalisch verarbeitete nämlich Černohorský die Textvorlage in zwei verschiedenen Versionen, einerseits in ausgesprochen polyphoner Weise, andererseits in polyphoner und homophoner Satzkombination. Den Grund, warum Černohorský derart vorging, erklären wir am Schluß dieser Studie.

Der genaue Text in lateinischer Sprache lautet:

Precatus est Moyses in conspectu Domini Dei sui et dixit: Quare Domine irascaris in populo tuo? Parce irrae animae tuae: Memento Abraham, Issac et Jacob, quibus iurasti dare terram fluentem lac et mel. Et placatus factus est Dominus de Malignitate quam dixit facere populo suo.⁶

Der Text ist dem Exodus bzw. dem zweiten Buche Mosis entnommen. Sein Ursprung führt also vom Alten Testament her und bereits damit ist seine besondere Altertümlichkeit und sein der alten hebräischen Literatur eigene charakteristische sprachliche Zauber gegeben. In diesem Falle ist es nicht wichtig, daß der Autor für den Gebrauch in der katholischen Liturgie die lateinische Übersetzung verwendet hatte. Auf ebendenselben Text entstanden übrigens zwei Kompositionen Černohorskýs:

a) die Motette *Precatus est Moyses*, welche die ganze Textvorlage in dreiteiliger Form A B A' musikalisch darbietet,

b) die Motette *Quare Domine irasceris*, die zwei Teile mit zwei Orchester-Ritor-nellen aufweist (A' A A' B).

Das Offertorium *Precatus est Moyses* hat 188 Takte. Die Dreiteiligkeit rundet die Komposition formell ab. Der erste Teil (23 Takte) und der Abschlußteil (13 Takte) ist vorwiegend homophon, akkordisch, den Mittelteil bildet eine mächtige Fuge von 152 Takten. Führen wir uns die Architektonik der Kompo-sition durch ein ausdrucksvolles Schema vor Augen:

23 Takte des
einleitenden akkor-
dischen Teiles

A

152 Takte der Fuge auf den Text
„Memento Abraham...“

B

13 Takte
des akkor-
dischen Ab-
schlusses

A'

Der einleitende Teil A weist, wie wir bereits gesagt haben, akkordischen Cha-rakter auf und ist von ausgesprochen barockem Pathos erfüllt, das etwa an die feierlichen Einleitungschöre der Oratorien von Händel erinnert. Dabei ist auch hier das Bestreben nach linearer Stimmenführung herauszufühlen, was auch daraus zu ersehen ist, daß sie sich an manchen Stellen kreuzen, was allerdings in einem rein harmonischen Satz nicht ganz gut möglich wäre. Interessant ist auch die Tatsache, daß die Melodie nicht konsequent vom Sopran geführt wird, wie das in der klassischen Musik die Regel war, aber die obligatorischeste Stim-me bleibt vielfach der Tenor. Dieser Zug deutet eher auf die vorbarocke Stilphäre hin. Die eigentliche harmonische Struktur ist jedoch beträchtlich progressiv, besonders wenn wir den damaligen Entwicklungsstand der tschechischen Musik in Betracht ziehen. Überraschend wirkt die außerordentlich reiche Auswertung von Septakkorden, und das auch im Umkehrungen. So erscheint gleich im zweiten Takt auf dem Worte *Pre-c/a - t/u/s est... e* eine zweite Umkehrung $\frac{3}{4}$

D₇



aus der ursprünglichen Tonart d-Moll. Im 18. Takt erscheint eine dritte Um-kehrung (Sekundakkord) D der Tonleiter G-Dur



und zwei Takte weiter befindet sich die erste Umkehrung D⁶₅ der dominanten Tonleiter A-Dur, in welche dieser erste Teil moduliert.



Die harmonische Darstellungsweise Černohorskýs war überraschend reich. Die häufige Anwendung von Septakkorden verleiht dem Satz dramatische Unruhe, Spannung, die eine direkte Fortsetzung und ihren Höhepunkt erfordert, der in

der Fuge folgt. Es ist übrigens nicht das erstmal, da Černohorský in reichem Maße Septakkorde verwendet. Denken wir an den Abschluß der Orgeltoccata C-Dur, wo Septakkorde und die häufige Anwendung der Chromatik zur Annahme führen, daß dieser abschließende Teil später entstanden ist (?) und nachträglich an die Toccata angeschlossen wurde.⁷ Der Modulationsplan ist demgegenüber im ganzen einfach, ähnlich wie in allen übrigen Orgelkompositionen und vokalen Instrumentalkompositionen Černohorskýs.⁸ Es erscheinen hier bloß Modulationen in verwandten Tonleitern (C–A–C–G). Jedoch ist es nötig noch auf die reiche Chromatik hinzuweisen. Absteigende chromatische Gänge in Halbtönen gehören gleichfalls zu den häufigen Ausdrucksmitteln Černohorskýs. Sie treten besonders in Baß auf.

Auch die Beliebtheit der Chromatik verleiht den Kompositionen Černohorskýs außerordentliche Dramatik und ist dabei für das Barock typisch, denn im Klassizismus tritt sie bereits beträchtlich zurück.

An den ersten Teil, der den einleitenden Satz des Textes vertont, knüpft eine mächtige vierstimmige Fuge mit ständigem Kontrasatz an, der auf die Worte *Memento Abraham . . . lac et mel* komponiert ist. Es scheint, daß die Anwendung des beständigen Kontrasatzes eine gewisse Kompositionsmanier Černohorskýs war. Jedoch anders verhält es sich in dieser Fuge, welche einen natürlichen Höhepunkt der ganzen Komposition bildet und ein ausgezeichnetes Beispiel für die kontrapunktische Meisterschaft des Autors ist.

Das Thema (ähnlich wie in den übrigen Vokalfugen) ist ausdrucksvoll, rhythmisch, aber eher eintönig, denn es ist in langen vierzeitigen Notenwerten gehalten:

a)



Es erscheint zum erstenmal in Baß in der Dominante der ursprünglichen Tonleiter. Im neunten Takt erscheint im Alt ein ständiger Kontrasatz:

b)



Bereits diese Themen verbergen ein Kontrastelement, das ebenfalls zu den beliebten Ausdrucksmitteln Černohorskýs zählt. Gegenüber dem rhythmisch eintönigen Hauptthema steht ein belebterer Kontrasatz, gegenüber dem absteigenden Charakter des Hauptthemas weist der Kontrasatz einen ansteigenden Charakter auf, der in den Ligaturen immer um eine Terz höher steigt (d^1 , f^1 , a^1 , c^2). Zum zweitenmal erscheint das Thema (als Comes) im Tenor in der Tonik der ursprünglichen Tonleiter, im Baß von einem ständigen Kontrabaß begleitet. Das Thema ist tonal angepaßt, so daß also von einer Tonalfuge gesprochen

werden kann. Später erscheint im Alt wiederum auf der Dominante ein Gabodux und schließlich im Sopran auf der Tonik. Die Reihenfolge des Stimmenantritts ist also B, T, A, S. Im Baß und Alt tritt das Thema auf der Dominante, im Tenor und Sopran auf der Tonik auf. Das ist eigentlich eine Ausnahme, denn gewöhnlich tritt das Dux zum erstenmal auf der Tonik auf. Wenn der ständige Kontrasatz zum zweitenmal im Baß erklingt, ist er am Schluß um einen viertaktigen absteigenden Abschnitt erweitert:

c)



der das dritte Aufbauelement der Fuge ist und namentlich im Abschluß beträchtliche Bedeutung hat. Die ganze Exposition der Fuge ist 50taktig, dann folgt eine komplizierte Durchführung, gebildet aus allen drei Themen (a, b, c). Zweimal erscheint eine Stretta (Einengung). Zunächst im 78. und im 79. Takt zwischen den inneren Stimmen (Alt, Tenor); später, vor dem Fugenabschluß, zwischen Alt, Tenor und Baß, vor dem letzten Themenantritt im Sopran in zweifacher Augmentation, die gleichzeitig die Coda der ganzen Fuge ist. Durch die Strettas unterscheidet sich diese Fuge von den in ihrem Aufbau einfacheren Orgelfugen. Die Abschlußkoda endet in klarer und jauchzender D-Dur. Nach kürzerer Pause folgt der 13taktige Abschlußteil (A) von ähnlichem Charakter wie die Einleitung, eher homophon traktiert. Auch hier erscheinen Septakkorde in Umkehrungen und chromatische absteigende Schritte besonders im Baß. Gegenüber dem düsteren Anfang in Moll wirkt der Abschluß in Dur ruhig und geklärt. Das entspricht völlig dem Textteil, der von der Versöhnung des Zornes des Herrn spricht. (*Et placatus factus est Dominus de malinitate, quam dixit facere populo suo.*)

Betrachten wir nun die zweite, nach der gleichnamigen Textvorlage komponierte Motette – *Quare Domine irasceris*. Diese Komposition ist, obwohl sie nicht den ganzen Text vertont (der erste und der letzte Satz des Textes sind ausgelassen), umfangreicher. Gegenüber 188 Takten der Motette *Precatus est Moyses* weist *Quare Domine irasceris* 251 Takte auf. Gegenüber der Dreiteiligkeit der Motette *Precatus est Moyses*, ist *Quare Domine irasceris* im wesentlichen zweiteilig, die zweiteilige Form ist durch eine zweifache Wiederholung des 25taktigen instrumentalen Ritornells erweitert. Das Schema der Motette ist also folgendes:

orchestrales Ritornell	einleitender Teil Quare Domine	Wiederholung des orch. Ri- tornells	Fuge Memento Abraham
A'	A	A'	B

Die Fuge Memento Abraham wurde ohne jedwede Veränderung aus dem Offertorium *Precatus est Moyses* übernommen.

Der einleitende Teil *Quare Domine irasceris* ist durch melodischen Reichtum und auch bei Černohorský durch ungewöhnliche Gefühlsbreite charakterisiert. Hier kann bereits von schüchternen Anfängen romantischen Ausdruckes ge-

sprochen werden. Die Stimmenführung ist konsequent polyphon, doch handelt es sich nicht um eine Fugenform. Es ist eher eine freie Polyphonie, die sonst in keiner anderen Komposition Černohorskýs auftritt. Das melodisch reich ausgewölbte Thema zeichnet sich durch rhythmische Buntheit und durch häufige Anwendung von chromatischen Halbtonpassagen aus.

a)

Quare Do-mi-ne irra-ce - ris i - rra-ce - ris. i
 rra-sce-ris in po-pu-lo i rra-see-ris in po-pu-lo po - pu-lo nostro

Das erscheint zunächst im Baß und nach vollem Ausklingen in der Art eines Fugato äußert sich das im Tenor als reale Antwort, wobei genau alle Intervalle eingehalten werden. Aber bereits beim dritten Antritt kommt es zu einer Ausnahme, denn im Sopran tritt nicht das ganze Thema auf, sondern bloß ein melodisch transformierter zweitaktiger Nachsatz.

abschließender Zweitakt

Parce parce irrae
 melodische und rhythmische
 Anordnung des Nachsatzes

Das Alt bringt eine weitere Ausnahme. Der Teil „a“ beruht auf der Quint; an diese schließt sich unmittelbar das Hauptthema in der Form an, in welcher es vordem in Baß erklang.

Motiv a" Hauptthema

An diesem Beispiel sehen wir, auf welche untraditionelle Weise Černohorský hier vorging. Auch die weitere Satzfortsetzung ist aus melodischen, vom Hauptthema abgeleiteten Kernen aufgebaut. Oft werden wir Zeugen von Sequenzverschiebungen auf verschiedene Grade. Diese in der barocken Musik so häufige Kompositionsart ist für Černohorský keineswegs typisch, man kann sogar sagen, daß die konsequente sequenzmäßige Musikdenkweise bloß in diesem Teil des

Offertoriums *Quare Domine irascaris* in Erscheinung tritt. Nach dem Ausklingen dieses musikalisch ergreifenden Teiles folgt noch einmal das orchestrale Ritornell wie am Anfang der Komposition.⁹ Den Abschluß bildet dann die Fuge *Memento Abraham* in der gleichen Klangversion wie bei der Motette *Precatus est Moyses*.

Betrachten wir noch kurz die Instrumentationsseite. In beiden Klangversionen schreibt Černohorský die gleiche Instrumentenbesetzung vor: ein Geigenpaar, Viola, Violone (Besetzung auch durch Violoncello oder Kontrabaß möglich, evtl. durch beide Instrumente zugleich) und Orgelcontinuo. Dieses Offertorium weist also dieselbe Besetzung auf wie die Motette *Laudetur Jesus Christus*. Es fehlen die Klarinen, die in der Motette *Quem lapidaverunt* verwendet werden. In der Motette *Precatus est Moyses* werden alle drei Teile vom gesamten Orchester begleitet. In *Quare Domine* wird der erste Teil bloß mit Begleitung des Orgelcontinuos gesungen, während die Streichinstrumente schweigen. Das ganze Orchester setzt erst bei der Abschlußfuge ein. Trotz dieser gleichen Besetzung hat die Instrumentenkomponente in beiden Motetten nicht die gleiche Bedeutung. Im *Precatus est Moyses* hat sie bloß einen begleitenden Charakter und kann, was auch oft vorkommt, wegfallen, ohne daß die Komposition an Wirkksamkeit verliert. Im Offertorium *Quare Domine* hat die instrumentale Komponente eine weit größere Bedeutung, man kann sagen eine direkt formschöpfende. Nach Wegfall der Instrumentenbegleitung würde die Komposition ihre strenge innere Anordnung verlieren. Es ist wichtig sich dieser Tatsache bewußt zu werden, wenn wir die Gründe erwägen wollen, die Černohorský zur zweifachen Vertonung desselben Textes führten.

Bemühen wir uns jetzt diese Frage voll zu beantworten. Černohorský vertonte ausschließlich geistliche Texte. Dazu führte ihn die Veranlagung seiner Persönlichkeit, sein geistlicher Beruf und schließlich die ganze Atmosphäre der Blütezeit des Barocks, welches im Gegensatz zur vorangegangenen Renaissance und zum nachfolgenden Rationalismus der Aufklärung weltlichen Sujets weniger günstig gegenüberstanden hatte.

Immerhin aber scheint es, daß Černohorský neben liturgischen Blickpunkten auch künstlerische verfolgt hatte. Nur so läßt sich die Tatsache erklären, daß sein Herantreten an Texte äußerst frei war. Er bemühte sich nicht darum, den ganzen Text zu vertonen, sondern bloß einen Teil, der ihn etwas tiefer erfaßt hatte. Dadurch schuf er künstlerisch wertvolle Kompositionen, die für liturgische Zwecke aber oft ungeeignet waren. Dieser Fall liegt beim St. Stephans-offertorium vor, einem der künstlerischsten polyphonen, im Spätbarock entstandenen Sätze, denen jedoch erst die nachträgliche Adaptation František Xaver Brixis zur Aufnahme seitens der Kirche verhelfen mußte.¹⁰ Ähnlich verhielt sich die Situation mit dem Offertorium für den XII. Sonntag nach Pfingsten. Dieser Text hatte Černohorský ganz ausnahmsweise eingenommen, denn zu ihm schuf er vielleicht die aufbaumäßig mächtigste und musikalisch gelungenste Komposition überhaupt. Er verwendete jedoch nicht die gesamte Textvorlage, sondern bloß die mittleren Teile, während er den ersten und letzten Satz ausließ. Dadurch entstand ein liturgisch unverwendbares Werk. Das Bestreben, die Komposition direkt beim Gottesdienst in der Kirche aufzuführen, führte Černohorský wahrscheinlich zur zweiten Version der Vertonung, diesmal des ganzen Textes. Die den musikalischen Höhepunkt darstellende Fuge *Memento Abraham* blieb unverändert. Das Offertorium *Quare Domine irascere*

kann daher als ursprünglich, bloß als Version, die künstlerische Ziele verfolgt, betrachtet werden, während die Motette *Precatus est Moyses* nachträglich zu dem Zweck entstand, damit es auch bei liturgischen Zeremonien aufgeführt werden könnte. Umso mehr ist die musikalische Schönheit, Vollkommenheit des Baues und besonders der harmonische Farbenreichtum zu werten. Nicht einmal hier hatte sich Černohorský auf das Niveau bloßer, im Barock so häufig handwerklicher Arbeit herabgelassen. Er lieferte damit nur einen Beweis für seine künstlerische Verantwortung, die ihn hoch über den Komponistendurchschnitt der damaligen Zeit stellt.

Übersetzt von František Mikolín

ANMERKUNGEN

- ¹ Zu den direkten Schülern Černohorskýs zählten manche Ordensmusiker wie Česlav Klackel, Rostitut Fiedler, Josef Háza und Method Vietz. Ein weiterer Schüler Černohorskýs war der bedeutende Prager Organist und Komponist Josef Ferdinand Norbert Seger. Eine direkte Schülerschaft Jan Zachs und František Tůmas ist unsicher. Beide standen eher unter indirektem Einfluß der Musik Černohorskýs.
- ² Selbst die bedeutendste Persönlichkeit der norddeutschen Schule Johann Sebastian Bach war eher eine konservative, die bisherige Entwicklung zu einer großartigen Synthese zusammenfassende Erscheinung.
- ³ Es sind folgende Orgelfugen:
1. die Fuge a-Moll (Torso); 2. Fuge F-Dur (wahrscheinliche Adaptation älterer Vokalkomposition); 3. Fuge d-Moll; 4. Fuge D-Dur; 5. Fuge gis-Moll (zwei Varianten im Abschluß der Komposition); 6. Fuge c-Moll; 7. Fuge a-Moll.
- ⁴ Die geringe Zahl der erhaltenen Kompositionen wird gewöhnlich durch einen Brand erklärt, welcher den Prager Dom St. Jakobs im J. 1754 befallen hatte. Diese Auslegung aber hatte die neue musikhistorische Forschung nicht akzeptiert, denn in dem durch Brand vernichteten Dom war kein Notenmaterial deponiert. Außerdem wären bei der Popularität Černohorskýs, der er sich bereits zu Lebzeiten erfreut hatte, seine Kompositionen gewiß häufiger in verschiedenen Kirchen aufgeführt worden, sodaß sie wenigstens in Abschriften andrerorts in Prag und außerhalb Prags vorhanden gewesen sein müßten.
- ⁵ Ist im J. 1729 bei Labaun in Prag erschienen, also wahrscheinlich bereits im Jahre der Entstehung.
- ⁶ Die deutsche Übersetzung lautet: Moses betete vor seines Herren Gottesantlitz und sprach: Warum zürnest du Herr deinem Volke? Beschwichtige deiner Seele Zorn; gedenke Abrahams, Isaaks und Jakobs, denen du eine in Milch und Honig schwebende Erde zu geben versprochen hattest. Und versöhnt war der Herr und ließ von seinem Zorne¹ ab, mit dem er seinem Volke gedroht hatte.
- ⁷ Diese Ansicht vertrat ich z. B. noch in meiner Diplomarbeit „Zur Frage des Vokal- und -Instrumentenstils B. M. Černohorskýs“, Schreibmaschinenschrift, Brno 1960.
- ⁸ Eine Ausnahme bildet die Orgelfuge Gis-Moll, in der sich für die Barockzeit ein überraschend komplizierter Modulationsplan äußert.
- ⁹ Dieses zweite Ritornell kann ausgelassen werden, was manchmal vorkommt. Das ist jedoch zum Schaden der Sache, denn die Komposition verliert dadurch völlig an formeller Symmetrie.
- ¹⁰ Černohorský stand in engen Freundschaftsbeziehungen zur Familie Brixis, denn er traute den Vater Franz Xaver Brixis — Simon Brixi mit Barbara, geb. Fialka am 9. Mai 1724 in der Kirche St. Maria Magdalena in Benatek a. d. Iser. Darüber berichtet Zdeněk C u l k a in der Studie „Einige Dokumente zur Biographie Bohuslav Matěj Černohorskýs“. Hud. věda 2, 1966, S. 355—356.

DVOJÍ ZHUDEBNĚNÍ ČERNOHORSKÉHO OFFERTORIA PRO 12. NEDĚLI
POVELIKONOČNÍ

Významný český barokní skladatel *Bohuslav Matěj Černohorský* je autorem nevelikého počtu varhanních a vokálně instrumentálních skladeb. Většina z nich je komponována ve formě fugy. Z vokálně instrumentálních skladeb jsou velmi pozoruhodná dvě moteta, komponovaná na stejný text — *offertoria pro XII. neděli po sv. Duchu*. Moteto *Precatus est Moyses* zhudebňuje tento text celý, moteto *Quare Domine irasceris* úvodní a závěrečnou větu vynechává. Slova *Memento Abraham* jsou v obou skladbách zhudebněna stejně — formou velkolepé čtyřhlasé fugy se stálou protivětou.

Moteto *Precatus est Moyses* je třídílné, forma ABA', první a závěrečná část je převahou harmonická, velmi progresivně však působí časté užití septakordů, a to i v obratech. Moteto *Quare Domine irasceris* je formálně složitější, ač je v podstatě dvojdílné, úvodní část je však rozšířena dvojnásobným opakováním orchestrálního ritornelu. Vokální úvod je tentokrát stylizován důsledně polyfonně, ač ne ve formě přísné fugy, ale pouze volné polyfonie. Druhou část skladby tvoří opět fuga *Memento Abraham*. Výrazově je tato skladba snad nejmohutnějším dílem Černohorského.

Dvojí zhudebnění jednoho textu je důkazem opravdovosti, s jakou Černohorský přistupoval k uměleckému tvoření. Ač skládal především pro chrám, sledoval i cíle hudebně-umělecké. Moteto *Quare Domine irasceris* je toho pádným důkazem. Protože se skladba, která mezhudebňuje celý předepsaný text, nehodila k liturgickému provedení, vytvořil Černohorský druhou verzi, ve které použil celé slovní předlohy. I zde vytvořil dílo umělecky závažné, velmi se lišící od běžné dobové produkce.

