

Pečman, Rudolf

Oratoria a jejich vyvrcholení

In: Pečman, Rudolf. *Vivaldi a jeho doba*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2008, pp. [309]-318

ISBN 9788021046016

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123817>

Access Date: 23. 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.

Oratoria a jejich vyvrcholení

Oratorium znamená v běžném jazyce římskokatolické církve vlastně zasvěcené místo, kapli, modlitební místnost nebo sál, také radu světských kněží. V okruhu hudebním a hudebněhistorickém nelze oratorium pevně definovat. Obecně rozumíme pod pojmem oratoria zpravidla zhudebnění duchovního textu, které je určeno mimoliturgickému, ale nikoliv scénickému provedení. (Víme však, že oratorium má mnoho formálních znaků, které jsou společné s operou, a tak se nelze divit, že později se oratoria uplatňovala také scénicky.)

Text oratoria – původně čerpající jen ze Starého zákona, ale později i z Nového zákona, z apokryfních knih, z antiky, ze středověku, ze života, z přírody apod. – byl rozdělen mezi více vystupujících osob. Termín *oratorium* kryl se mnohdy s termíny „*historia*“, „*melodramma sacro*“, „*componimento sacro*“ apod. Název „*oratorio*“ vyskytuje se poprvé 1640/41 u *Pietra della Valle*, figuruje pak víceméně osamoceně, ale rozšířeně se jej začíná používat koncem 17. století. Zmínili jsme se, že „*oratorium*“ znamená nejen druh skladby, nýbrž i posvátnou místnost apod. Ostatně hudební oratorium bylo zprvu spjato s těmito posvátnými místnostmi (respektive sály), kde bylo také provozováno. Ve spolcích kněží a laiků přispívalo k duchovním cvičením. Obohacovalo je. Stalo se součástí cvičení zvaných *essercitii spirituali*. Oratoria tedy představovala dění, která nabádala ke ctnostnému životu, ale zároveň se také zabývala odstrašujícími příklady nehodných osob, které propadly pekelnému ohni.

V Itálii povstalo oratorium na základě dvou textových orientací: Pokud čerpa-lo z textu v italském jazyce, bylo nazýváno *oratorio volgare*, pokud vycházelo z jazyka bohoslužebného, bylo označováno jako *oratorio latino*. Spolky kněží a laiků uznávaly nejprve obě jazykové orientace. Bylo však jasno, že oba zmíněné typy oratoria mají rozdílnou vývojovou prehistorii. *Italské oratorio volgare* vycházelo z „chval božských“ a z „duchovního madrigalu“. Také Cavalieriho *Rappresentazione de anima e di corpo* (1600) vychází z této tradice a stojí u zrodu italského recitativu. Dějiny *latinského oratoria* kotví v liturgických dialozích raného 17. století. Jazykově i co do členění látky možno tu vidět pozdní vliv liturgického dramatu středověkého. Obě formy oratoria, ona *italská* i ona *latinská*, se vzájemně ovlivňovaly. Dokládá to vývoj třechto forem v 17. století. Dějiny *latinského oratoria* počínají kolem 1640 tvorbou *Giacoma Carissimiho*. Jeho oratoria již předpokládala spojení s divadlem, neboť byla provozována v postní době v římském operním domě San Marcello. Látky Carissimiho oratorních děl čerpaly hlavně ze Starého zákona: *Žiftách*, babylónský král *Belšasar* (= Baltazar) stáli proti postavám z Nového zákona v dílech *Judicium extremum* (Neobvyklý, přepjatý soud) nebo *Dives malus* (Hojnost převrácená ve zlo) apod. Carissimi čerpal své texty doslovně nebo volně z *Vulgaty*. Obohacoval je o nově zbásněné vložky veršovaného nebo prozaického charakteru. Nositelům děje byl Vypravěč (*Historicus*). Hudební tvářnost oratorií vycházela z rozmanitých stylových postupů monodie, kterých nebylo využíváno jen v sólistických partiích, nýbrž také v homorytmicky

vedených sborových větách. Carissimi věří ve *sállost a sílu slova*. Slovo má působit na posluchače zcela pronikavě a bezprostředně. Hudebně se Carissimi vyjadřuje prostě, ale velmi působivě. Vše je založeno na pronikavé *melodii*, která je svázána s *bassem continuumem*. Carissimi brzy ovlivnil další vývoj, neboť značně působil na své soupeřníky, a to i mimo Itálii. Následovali jej stejně tak *Graziani* jako *Foggiové*, ale i *Charpentier*, jenž se stal posledním mistrem latinského oratoria.

Do oratoria se brzy promítají postupy italské opery. Je to pochopitelné, protože jak opera, tak oratorium se od sebe vlastně neliší z hlediska formy, neboť oba útvary pracují s oběma typy recitativů, s áriemi, duety, s ansámblovým zpěvem a se sbory; oba útvary se shodně stavějí k *bassu continuumu* a k instrumentální složce. Onen proces vzájemného ovlivňování byl typický pro vývoj v Římě, Bologni, Modeně a Florencii. V Benátkách nebylo oratorium v ústředí zájmu, zato však je například pěstovala Vídeň. V 18. století vznikají celé skupiny italských skladatelů, které se věnují oratoriu. Tak k první skupině patří především (1700–1750) neapolští mistři *Vinci*, *Leo*, *Pergolesi*, *Źommelli*, *Porpora*; ze severoitalských autorů do dění zasahuje hlavně *Padre Martini*. Též mladý *Händel* během italského pobytu (1706–1710) vyznává a pěstuje formu italského oratoria.

Vivaldi stojí jaksí mimo hlavní vývojový poud, neboť oratorium není vlastně v ústředí jeho kompozičního zájmu. Jeho oratoria nebyla provozována na divadelní scéně, nýbrž buďto v chrámu, nebo na konzervatoři Ospedale della Pietà (všechny postavy byly obsazeny mladými pěvkyněmi). Psali jsme v životopisné části o „námořním“ oratoriu, ale nic podrobnějšího jsme o něm nevěděli. *Robert Kintzel* a *Charles E. Muntz* nedávno uveřejnili rozsáhlou stat o Vivaldiho oratoriích (*Vivaldi's Lost Exodus and Epiphany Oratorios*, I.: *Moyzes Deus Pharaonis*, RV 643. In: *Studi Vivaldiani* 6, 2006, vydává Fondazione Giorgio Cini, Benátky 2006, s. 105–157), v níž čteme, že oratorium *La vittoria navale* (Námořní vítězství), RV 782, bylo poprvé uvedeno 23. června 1713 ve Vicenze. Vlastním popudem k jeho vytvoření byla kanonizace papeže *Pia V.* (1712). Provedení se uskutečnilo v *Chiesa di Santa Corona* (v chrámu Svaté koruny) ve Vicenze. Libreto vydal knihkupec *Tomaso Lavezari* s povolením nejvyšší vrchnosti. Text pojednává o bitvě u Lepanta. Uskutečnila se 7. října 1571. Byla to poslední velká námořní bitva vedená mezi galérami a veslaři. Blízko severního ústí Korintského zálivu stáli na jedné straně *osmanští Turci*, kteří chtěli vypudit Benátčany z východního Středomoří, na straně druhé pak vojska *Svaté ligy* (Benátek, Španělska, Janova a papeže), kterým velel *Juan d'Austria*. Osmanské galéry byly v silné převaze, a přece bitvu vyhrála vojska Svaté ligy. Postavila se proti dávnému nepříteli, Turkům. Křesťanské mocnosti tu poprvé zvítězily nad osmanskou říší. My připojujeme, že nedovedly vítězství využít; nemělo pro osmanskou říši dlouhodobých důsledků.

Neustálé *spory s Turky* na poli válečném byly vlastně inspirací i k oratoriu *Moyzes Deus Pharaonis* (Mojžíš, bůh pod faraonem), RV 643. Libretista zůstává anonymní, avšak starozákonní text, který byl kdysi znám v latinském znění, vypovídá: „Dixitque Dominus ad Moysen: Ecce constitui te Deum Pharaonis“ („Hospodin řekl Mojžíšovi: ‚Pohleď, ustanovil jsem tě, abys byl pro faraóna

Bohem' /.../“). Tak se praví ve *Druhé knize Mojžíšově*, zvané *Exodus* (Ex 7, 1; ekumenický překlad). Libreto je zachováno (podle Ryoma, s. 112, v Biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia v Římě; listovali jsme v tom textu, je to text jinotajný, neboť reaguje na neustálé spory a boje s Turky. Turci vypověděli Benátkám válku 8. prosince 1714). Oratorium probíhá podle carismiovských zásad. Textově opět čerpá z knihy *Exodus*. Mojžíš, jehož jméno je snad egyptského původu, označuje Zachránce, vlastně „Vytahujícího“ z vody. Hospodin přikázal Mojžíšovi, aby promluvil s faraonem a žádal, aby propustil Izraelce z egyptského zajetí. Zároveň však předpověděl, že faraon Mojžíše neuposlechne. Proto bude egyptská země postižena „velkými soudy“ (Ex 7, 4). „Egyptané poznají, že já jsem Hospodin, až vztáhnu svou ruku na Egypt a vyvedu Izraelce z jejich středu“ (Ex 7, 5). Osmdesátník Mojžíš marně mluvil s faraonem. Prorok za ním přišel s bratrem Aaronem. „Srdce faraonovo se však zatvrdilo a neposlechl je, jak Hospodin předpověděl“ (Ex 7, 13). *Voda* v Nilu stoupla a všechno vodstvo Egypta bylo proměněno v *krev*. Z Nilu vylezou *žáby* a sužují egyptský lid. Prach se promění v *komáry*, kteří napadají lidi i dobytěk. „Dotěrné *mouchy* vnikly do domu faraonova, do domu jeho služebníků a na celou egyptskou zemi“ (Ex 8, 20 /24/). Egypt trpí *dobyčím morem*, avšak izraelská stáda nejsou postižena. *Nemoc* přichází i na lidi. Jsou poseti *vředy*. *Krupobití* ničí úrodu, *kobylky* pohlcují poslední zbytky úrody. *Temnota* vůkol se rozestře. Faraon *slíbuj*e propustit izraelský lid. Mojžíš prorokuje *poslední pohromu*, Izraelcům *vysvobození* a faraonovi *smrt*. *Poslední pohroma* přichází. Vše *prvorozené* v Egyptě umírá. *Izraelci jsou propuštěni*. – Námět napovídá, že půjde o podobnou látku, jakou zhudebnil *Händel* v Izraeli v Egyptě (*Israel in Egypt*, HWV 54, 1738). Je třeba jen litovat, že *Vivaldiho* hudba k *Mojžíšovi* se nedochovala... Na libreto (k premiéře oratoria došlo 1714 v Benátkách) čteme ručně zanesená jména pěvkyní: postavu Moysesese ztělesnila *Barbara*, Aarona zpívala *Candida*, jeho manželku *Elysabeth* představovala *Silvia*; Marii, sestru Mojžíšovu a Aaronovu, připravila *Michielina*, v roli egyptského faraona zazářila *Anastasia*, jako první rádce vystoupila blíže neznámá dívka označená jako „*Soprana*“, druhého rádce ztělesnila *Meneghina*. Jedním z faraonových ministrů byla *Apollonia*, jednoho představitele ze sboru Židů prezentovala *Gieltruda*, jež rovněž zpívala Ženu ze společenství Židů. Malou roli posla nám přiblížila *Anna*. Jak vidíme, jde vesměs o *Vivaldiho* žákovské elévky, které se hojně uplatňovaly nejen jako pěvkyně, nýbrž i jako vynikající hráčky na rozmanité hudební nástroje. V oratoriu o Mojžíšovi spoluúčinkoval také sbor Židů, Egyptanů a židovských žen. Libreto vypovídá, že bylo vytištěno péčí Bartolomea Occhioho: *Moses Deus Pharaonis. / Exod. 7 / Sacra poesia I. C. / Musicis Numeris concinnata / Ab Admod. Rev. D. / Antonio Vivaldi / In Brephodochi'o / B. M. V. / Pietatis / Choralicae Magistro. / Cantabunt / Virgines ejusdem Brephodochii. / Venetiis, MDCCXIV. / Apud Bartholomaem Occhium, sub / signo S. Dominici. / Superiorum permissu.*

Posuzujeme-li *Mojžíše* z dnešního hlediska, zdá se nám (Kintzel-Muntz, s. 137), že jde o jednodimenzionální a stereotypní uchopení charakterů. Nemůžeme, žel, posoudit, jak zněla hudba tohoto díla.

Avšak je nám jasné, že následující oratorium o *Žúdit* je již svrchovaným dramatem.

JUDITHA TRIUMPHANS.

DEVICTA HOLOFERNIS BARBARIE

Sacrum Militare Oratorium

HISCE BELLI TEMPORIBUS

A Pfalentium Virginum Choro

IN TEMPLO PIETATIS CANENDUM

JACOBI CASSETTI EQ.

METRICE VOTIS EXPRESSVM.

Piissimis ipsius Orphanodochii PRÆSI-
DENTIBVS ac GUBERNATORIBUS
submissè Dicatum .

MUSICE EXPRESSVM

Ab Admod. Riv. D.

ANTONIO VIVALDI



VENETIIS , MDCCXVI.

Apud Bartholomæum Occhium, sub signo S. Dominici.
SUPERIORUM PERMISSU.

Oratorium *Juditha Triumphans devicta Holofernis barbarie* (Júdit, triumfující nad barbarským Holofernem a zvítězivší nad ním), RV 644, bylo uvedeno 1716 v Benátkách v Ospedale della Pietà. Látka oratoria byla přitažlivá, neboť předtím ji zhudebnil *Marc-Antoine Charpentier* ve své takzvané „historie sacrée“ *Judith sive Bethulia liberata* (Júdit aneb Osvobozená Betúlie); následoval *Alessandro Scarlatti*, ale všiml si tohoto námětu i patnáctiletý *Mozart*. *Metastasiův* text (*Betulia liberata*) byl básnický cenný. Již *Karel VI.* se radoval, když mu jej zhudebnil *Georg Reutter mladší*. „Júdit“ patřila k tak oblíbeným oratorním námětům, že byla za sto let zhudebněna asi třicetkrát, mezi jinými mistry se jí chopili *Jommelli*, *Holzbauer*, *Gassmann*, *Anfossi*, *Pugnani* a *Salieri*; nezapomínáme ani na *Myslivečka*. Nyní je „Juditha“ pojata jako „Sacrum Militare Oratorium“.

Textová knížka *Júdit*, uložená v knihovně Konzervatoře svaté Cecílie v Římě, je dílem *Jacoba Cassetiho*. Vyznačuje se „italianizující“ latinou. Zpracovává oblíbenou válečně-historickou látku o Holofernovi, vrchním vojevůdci babylónského krále Nabúkadnesara; onen Holofernes ohrozil Judsko. Při obléhání Betúlie, obležené tedy Asyřany, vnikla do jeho stanu mladá vdova Júdit a utála mu hlavu. Historie z apokryfní knihy *Júdit* (Júd 13, 6–10) není upřesněna ani z hlediska historického, ani z pozic geografických. Postava Júdit (hebrejsky Jehudit, tj. „židovka“) je personifikací židovského lidu, který může přemoci i nejobávanější nepřátele, věří-li v Boha.

Ve srovnání s „možjišovským“ oratoriem je v oratoriu *Júdit* počet osob menší. Hlavní postava, Júdit, je doprovázena služebnou jménem Abra. Proti nim stojí asyrský (babylónský) vojevůdce Holofernes a jeho adjutant Vagans. *Chorus Militum furentium in acie* (sbor vojáků seskupených v bojové šiky) vytváří celkovou atmosféru díla. Jsme v táboře Asyřanů. Proti vojenským výjevům je postaven židovský lid, jež ztělesňuje *Chorus virginum cantantium in Bethulia* (sbor panen prozpěvujících v Betúlii). Mluvcím židovského lidu je velekněz Oziás. Děj se odvíjí v roce 659 před Kristem, kdy Nabúkadnesar vyslal své vojsko na trestnou výpravu proti Židům, kteří se vymykali z daňových povinností. Dále už vše vešlo v obecné povědomí. Holofernes vzplane k Júdit láskou, pozve ji do stanu, aniž ví, že je vyslankyní pokořeného města Betúlie. Po milostném splynutí Holofernes usíná. Júdit lásku jen předstírá. Jejím cílem je zbavit Holoferna života.

Vivaldi si vybral námět o Júditě a Holofernovi – zdá se – záměrně. Benátky byly vklíněny tehdy do těžkých bojů s Turky, a tak je možno chápat Vivaldiho dílo jako *jinotajné*. Později se tak mnohdy zachovával i *Händel*, když starozákonní tematiku spojoval s vítězstvím anglických zbraní. *Jinotajný* a *politicky zaměřený* ráz Vivaldiho oratoria je znásoben zpěvem velekněze Oziada, který opěvává osvobozené město Betúlii Cassetiho verši:

Gaude felix Bethulia laetare
consolare urbs nimis afflictata
Coelo amata es fortunata
inter hostes semper invicta.

Raduj se, šťastná Betúlie,
utěšuj se, ty město těžce zkoušené.
Zachráněno jsi, nebesa tě milují,
jsi šťastno a neporaženo uprostřed nepřátel.

(Přel. R. P.)

Záhy Ozias srovnává Betúlii s Benátkami:

Ita decreto aeterno
Veneti maris Urbem
inviolatam discerno.
Sic in Asia Holoferni impio tyranno
Urbs in Asia gratia Dei semper munita
erit nova Juditha...

Tak vidím, po věčném proroctví,
Benátky, město moře, nepohlčené.
Stejně jako v Asii proti pohanskému
tyranovi Holofernovi,
tak ono panenské město, chráněné
vždy milostí Boží,
stane se novou Júditou...

(Přel. R. P.)

Nezapomene vyslovit výzvu, abychom všichni tleskali *vítězíci Júditě*. Je to zároveň jasný pokyn, aby všichni pěli *chválu na rodné město Benátky*.

Vivaldiho dílo nezačíná běžnou *sinfonií*, nýbrž vstupním *sborem* asyrských vojáků. Je třídlíný, zaznívají i dvě trubky a tympány. Tyto vznosné nástroje doplňují smyčcový soubor se dvěma hoboji. Vivaldi se vyjadřuje střídme. Toto obsazení objevíme až v závěrečném sboru *Salve invicta Juditha formosa* (Buď pozdravena, krásná a neporažená Júdit). Na jednom místě Vivaldi předepisuje sbor, který zaznívá z dálky. Využil tedy echové techniky: *Le Voci in lontano* (Hlasy z dálky).

V oratoriu je uplatňována operní kompoziční technika. Recitativy secco i accompagnato se střídají s áriemi a se sbory. Odhalíme, že ony árie jsou psány ve formě A – B – A a jsou postaveny na principu „da capo“. Do jejich uskupení a tóninových vztahů pronikají principy běžné v nástrojové hudbě. Celé dílo se blíží formě *azione sacra* a přímo předpokládá, aby bylo ztvárněno na jevišti. (Tak se také stalo v Sieně, Real Teatro dei Rizzi, 1941.)

Partitura *Triumfující Júdit* je zajímavá také z instrumentačního hlediska, neboť exponuje – možno-li to tak říci – „impresionistické“ zvukové barvy. V árii Júdit *Quanto magis enerosa* (Čím větší je ušlechtilá odvaha) nasazuje Vivaldi sólovou *violu d'amore*. Ve středním a spodním hlase hrají dvě „*Violi con piombi*“ (violy s dusítky) a podporují „nebesky“ znějící struny *violy d'amore* založené na exploataci alikvotních tónů. Júditin recitativ *Summe astrorum Creator* (Nejvyšší tvůrce hvězd) je doprovázen skupinou viol o pěti hlasech. Nejnižší položená viola má oporu v sólovém kontrabasu. Před scénou Holofernovy milostné noci znějí 4 hluboké teorby („*Tiorbe*“), které jsou vedeny v jednohlase nebo ve dvojhlase a notovány střídavě v tenorovém klíči C a v basovém klíči F. Basso continuo není osamoceno, nýbrž zdobí je „*Cembali soli*“, tedy sólově vedené cembalové nástroje.

K charakteristice Júdit použil Vivaldi nástroj *salmòè* (*salmò*). Nevíme přesně, jak vypadal. Vynoří se během libretního textu *Sposa orbata, turtur gemo* (Ochuzena o přítelkyni lkám jako hrdlička). *Marc Pincherle* dlouhá léta zkoumal, jak vlastně vypadal ten nástroj *salmòè* (*salmò*). Ve své knize *Vivaldi* (nové vydání, Paříž 1955, s. 101) nás seznamuje s výsledky svého bádání. Byl to s největší pravděpodobností nástroj šalmajovitěho typu s dvojitým plátkem, který byl oblíben jako instrument na způsob hoboje v hornatém, málo rozvinutém středoitalském kraji zvaném Abruzzi (Abruzzo). *Salmòè* (*salmò*) zní tlumeněji

než hoboj. Zdá se problematické, považujeme-li uvedený nástroj za předchůdce klarinetu. Ten se vyvinul mj. z francouzského *chalumeau*. À propos: s formou jakéhosi dřevního klarinetu se v oratoriu také setkáváme, a to ve sboru vojáků, který vystupuje před osudnou Holofernovou nocí. Lze se domnívat, že onen prapůvodní klarinet je blíže neznámým nástrojem, který osciloval mezi žesti a dřevěnými hudebními instrumenty. Vivaldi jej označil jako *clarení* (nikoliv clarini!). O adresnosti názvů starých nástrojů panují stále dohady (srov. Pavel Kurfürst, *Hudební nástroje*, TOGGA, Praha 2002, s. 684).

Také *mandoliny* využil Vivaldi sólově. Postaví ji proti altovému hlasu Júdit, a to v místě, kdy se v textu hovoří o nesmrtelnosti duše; duše je postavena do kontrapozice k pomíjivosti života. *Alt* a *mandolina* stojí proti nástroji *basetové* stavby (tento, moderně řečeno, „basetový roh“ podporuje oba hlasy: alt Júditin a mandolinu). Ke slovu se dostávají také „*Violini Soli pizzicati*“ a jako generálbasový nástroj jsou uvedeny *varhany*. V árii Vagantově *Si dominus dormit sit placida gens* (Spí-li pán, nechť lid zachová klid) užije skladatel dvou fléten („2 *Flauti*“), tedy fléten podélných.

Můžeme tudíž konstatovat, že orchestrální obsazení ve Vivaldiho oratoriu *Juditha triumphans* je velmi bohaté a zvukově zajímavé:

2 podélné flétny
 2 hoboj
 salmoè (salmò)
 2 clarení (prapůvodní klarinety), dále nejméně
 2 fagoty (které nejsou uvedeny, ač byly samozřejmě užity)
 2 trubky
 tympány čili kotly
 mandolina
 4 teorby
 viola d'amore (možná také dvě až tři violy)
 1 altová gamba
 1 tenorová gamba
 1 basová gamba (?)
 smyčcový orchestr se dvěma houslemi, violou, violoncellem a kontrabasem
 2 cembala
 varhany

Tento velký ansámbl nehrál však nikdy jako „*pleno*“ (úplný), nýbrž jeho nástroje, spojující se v bohatou zvukovou paletu, zaznívají porůznu. Jejich kombinace se řídí podle charakteru scén a mění se střídavě v každé z nich. Vivaldi je mistrem *ztlumené zvukové barvy*. Pracuje střídými prostředky velkolepě a mistrně.

Nástroje se u Vivaldiho uplatňují – v *oratoriu* stejně jako v jiných *duchovních dílech* – jakožto instrumenty „doprovázející“, ale také jsou exponovány v „koncertantním“ rouchu.

Juditha triumphans stojí na vrcholu Vivaldiho tvorby. Vzpomínám, že dílo oživovali maďarští výkonní umělci. Uvědomovali si spolu s námi, že *Júdit* stojí na rozhraní epoch. Mnohé z nás může zarazit užívání nástrojů, které již ve Vivaldiho době byly na ústupu. Jsme však také uchvázeni jejich kombinacemi, *bohatou*

zvukovou paletou Vivaldiho instrumentů. V instrumentaci stojí Vivaldi dokonce nad Händelem. Otevírá hudbě své doby bránu ke klasickému hudebnímu vyjádření, dovede oratorní opus pevně zachytit do rukou génia. Vytvoří v *Žúditě* dílo epochální. Stálo by za to oživit je (po Sieně, 1941) na jevišti. Starozákonní biblický námět by k nám promlouval jako poselství o svobodě.