

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta pedagogická**

**Diplomová práce**

**DUCHOVNÍ HUDBA ČESKÉHO BAROKA  
A LAMENTATIONES JEREMIAE PROPHETAE JANA  
DISMASE ZELENKY Z HLEDISKA HUDEBNÍ  
INTERPRETACE**

**Bc. Marie Mikulková**

**Plzeň 2012**

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI  
Fakulta pedagogická  
Akademický rok: 2009/2010

**ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE**  
(PROJEKTŮ, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Bc. Marie MIKULKOVÁ**  
Studijní program: **N7504 Učitelství pro střední školy**  
Studijní obory: **Učitelství hudební výchovy pro SŠ**  
**Učitelství sólového zpěvu pro SŠ a ZUŠ**  
Název tématu: **Duchovní hudba českého baroka a Lamentationes Jeremiae  
Prophetarum Jana Dismase Zelenky z hlediska hudební  
interpretace**  
Zadávací katedra: **Katedra hudební kultury**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

1. Duchovní hudba českého baroka
2. Jan Dismas Zelenka a jeho postavení v rámci hudebně-liturgického provozu drážďanského kurfiřtského dvora
3. Zelenkovy Lamentationes Jeremiae Prophetarum
4. Analýza Lamentationes z hudebně-interpretálního hlediska

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**


Seznam odborné literatury:

**Smolka, Jaroslav. Hudba českého baroka. Praha, 1989. Smolka, Jaroslav. Jan Dismas Zelenka. Praha: HAMU, 2006. Smolka, Jaroslav. Hudba Bohuslava Matěje Černoorského. Hudební věda 2/1984, roč. XXI. Bužga, Jaroslav. Skladatelský odkaz Jana Dismase Zelenky. Hudební věda 4/1979, roč. XVI. Bělský, Vratislav. Hudba baroka. Brno: JAMU, 2009. Zelenka, Jan Dismas. Lamentationes Jeremiae Prophetiae. Praha: Vratislav Bělský, 1984.**


Vedoucí diplomové práce: **Mgr. Vít Aschenbrenner**  
Katedra hudební kultury

Datum zadání diplomové práce: **9. prosince 2009**

Termín odevzdání diplomové práce: **30. března 2011**

  
Doc. PaedDr. Jana Coufalová, CSc.  
děkanka



  
Doc. Jiří Bezděk, Ph.D.  
vedoucí katedry

V Plzni dne 11. ledna 2010

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně pod vedením Mgr. Víta Aschenbrennera. K jejímu zpracování jsem použila uvedenou literaturu a zdroje.

*V Plzni, 31. 5. 2012*

.....

**Poděkování:**

Děkuji vedoucímu mé diplomové práce Mgr. Vítu Aschenbrennerovi za konzultace, rady a připomínky, které mi poskytoval v průběhu zpracování této práce.

## OBSAH

ÚVOD .....	6
1 DUCHOVNÍ HUDBA ČESKÉHO BAROKA .....	7
1.1 Vývoj českého baroka v pojetí české hudební vědy .....	7
1.2 Náboženská situace v Čechách a hudební liturgický provoz s ní související .....	10
1.3 Hudební formy duchovní hudby .....	14
2 JAN DISMAS ZELENKA A JEHO POSTAVENÍ V RÁMCI HUDEBNĚ- LITURGICKÉHO PROVOZU DRÁŽĎANSKÉHO KURFIŘTSKÉHO DVORA .....	19
3 ZELENKOVY LAMENTATIONES JEREMIAE PROPHETAE .....	26
4 ANALÝZA Lamentationes z hudebně-interpretčního hlediska .....	28
4.1 Lamentatio č. 2.....	29
4.2 Lamentatio č. 6.....	47
ZÁVĚR.....	63
SEZNAM OBRÁZKŮ .....	64
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENY .....	65
RESUMÉ .....	67
SEZNAM PŘÍLOH .....	68

## ÚVOD

V kontextu s Janem Dismasem Zelenkou, skladatelem a českým kontrabasistou kurfiřtské a královské kapely v Drážďanech, se často setkáváme s výrazem „český Johann Sebastian Bach.“ Hudební dílo Jana Dismase Zelenky je tedy dodnes srovnáváno s hudební tvorbou Johanna Sebastiana Bacha a z pohledu hudebního významu je též Zelenkovo dílo mezi hudebními znalci ceněno velmi vysoce. I přes toto uznání však dodnes zůstává osobnost Jana Dismase Zelenky ve srovnání s celosvětově známými hudebními skladateli, například již zmíněným Johannem Sebastianem Bachem, spíše v pozadí. Po dlouhou dobu byl uznáván zejména řadou badatelů a trvalo delší dobu, než se hudební dílo Jana Dismase dostalo do širšího podvědomí posluchačů.

Jana Dismas Zelenka a jeho hudební odkaz se stal hlavní inspirací pro téma mé diplomové práce, v níž jsem chtěla upozornit na propracovanost a genialitu jeho hudební řeči. Dodnes Jana Dismase Zelenku považuji za nedoceněného skladatele a napsáním své diplomové práce jsem se chtěla přičinit o propagaci a zviditelnění nejen jeho díla, ale i jeho osobnosti.

V souvislosti s Janem Dismasem Zelenkou se ve své diplomové práci věnuji též duchovní hudbě v Čechách. I přes svou téměř celoživotní hudební činnost u drážďanského kurfiřtského dvora udržoval Jan Dismas během svého života kontakty s Čechy a zejména provedení Zelenkova hudebního díla *Sub olea pacis et palma virtutis* při příležitosti korunovace Karla VI. na českého krále je značným důkazem o provádění jeho děl v samotných Čechách.

Ve své diplomové práci jsem se přiklonila též k historickým událostem, které se staly nedílnou součástí nejen samotného Jana Dismase Zelenky a hudebního provozu královského kurfiřtského dvora, ale i hudebního provozu samotných Čech. I v této historické epoše směřovaly okolnosti těchto politických událostí, a s tím související náboženské klima, hudbu určitým směrem a konkrétně v případě právě Jana Dismase Zelenky připravily podmínky pro jeho skladatelskou činnost u drážďanského kurfiřtského dvora.

V poslední kapitole mé diplomové práce se zabývám analýzou z hudebně-interpretčního hlediska *Lamentationes Jeremiae Prophetarum*, tedy *Lamentacemi proroka Jeremiáše*. S hudebním dílem *Lamentationes Jeremiae Prophetarum* jsem se poprvé seznámila ve spojení s mým hudebním oborem a typem hlasu, ale již při prvním poslechu jsem byla překvapena zejména melodikou v částech s písmeny hebrejské abecedy a zajímavým kompozičním zpracováním. Všechny *Lamentationes* jsou Janem Dismasem Zelenkou napsány pro typy hlasu, jimiž jsou tenor, alt a bas. Analýza obou *Lamentationes* pro altový hlas se tedy stal příznačným důvodem pro jedno z témat mé diplomové práce.

# 1 DUCHOVNÍ HUDBA ČESKÉHO BAROKA

## 1.1 Vývoj českého baroka v pojetí české hudební vědy

Název *barok* či *baroko* byl přejat do české slovní zásoby z německého *der Barock*, jenž sám vznikl z francouzského slova *baroque*, které je překládáno jako „nepravidelný“, „zvláštní“, „směšný“. Etymologie bývá též odvozována z portugalského výrazu *barocco* (neboli perla s kazem) související zřejmě s latinským substantivem *verruca* (neboli bradavice, či též chybička). Překlad významu *barok* je v češtině a němčině prezentován také jako „vyumělkovaný“, „zkřivený“, „přebujelý“, „podivný“.<sup>1</sup>

Pojem *baroko* se v rámci hudebních dějin objevil přibližně kolem roku 1903 v *Dějínách české hudby* od Zdeňka Nejedlého.<sup>2</sup> Ten nazval období v letech 1620 – 1780 jako období protireformační, přičemž léta 1700 – 1800 chápal jako dobu barokní. Ve své další publikaci *Všeobecné dějiny hudby I* z roku 1930 ohraničil barokní směr od roku 1600 do roku 1750.<sup>3</sup>

Neboť byl termín *barok* převzat z umění výtvarného, byla snaha jej nahradit jiným názvem, jenž by blížeji odpovídal termínům z hudební oblasti. V první čtvrtině 20. století označil německý muzikolog H. Riemann období v letech 1600 – 1750 pojmem „období generálního basu“.<sup>4</sup> Únosností pojmu *barok* se zabýval i český muzikolog Vladimír Helfert, a to v předmluvě ke knize *Hudební barok na českých zámcích* z roku 1914. V roce 1938 byla v jeho vědecké práci (*Muzikologie I*) tatáž doba pojmenována jako první období harmonicko-melodického slohu. O dvacet šest let později (1964) vyšla publikace *Music-geschichte in Überblick* J. Handschina, ve které se autor pojmu *baroko* zcela vyhnul a charakterizoval období v letech 1600 – 1750 jako dobu koncertantního slohu. K návratu termínu *baroko* se přiklonil po druhé světové válce M. F. Bukofzer (1947), jenž ve své studii *Music in the baroque era* rozdělil zmíněnou epochu do fází baroka raného (1580-1630), středního (1630-1680) a vrcholného (1680-1730).<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> FUKAČ, Jiří., VYSLOUŽIL, Jiří. *Slovník české hudební kultury*. 1. vydání, Praha:Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 62

<sup>2</sup> První zmínky o baroku se objevily již roku 1767 v *Dictionnaire de musique* od Jean Jacque Rousseaua. (FUKAČ, Jiří., VYSLOUŽIL, Jiří. *Slovník české hudební kultury*. 1. vydání, Praha:Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 63)

<sup>3</sup> FUKAČ, Jiří., VYSLOUŽIL, Jiří. *Slovník české hudební kultury*. 1. vydání, Praha:Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 64

<sup>4</sup> ČERNÝ, Jaromír., KOUBA, Jan. aj. *Hudba v českých dějinách*. 2. doplněné vydání, Praha:Editio Supraphon, 1989, s. 150

<sup>5</sup> ČERNÝ, Jaromír., KOUBA, Jan. aj. *Hudba v českých dějinách*. 2. doplněné vydání, Praha:Editio Supraphon, 1989, s. 150



Problematikou termínu *barok* se ještě v meziválečném období zabývala řada dalších muzikologů, včetně Emila Troidy či Helfertova žáka Jana Racka. Po druhé světové válce se zájem o pojem *barok* projevil zejména v Německu u autorů píšících o českých dějinách hudby. Tento zájem vyústil v roce 1988 až k vydání jedné z nejznámějších publikací pod názvem *Musikgeschichte der Deutschen in den Böhmischen Ländern*.<sup>6</sup>

První samostatná periodizace barokní hudby byla u nás publikována ve studii Jana Racka (*O barokní kultuře*) zveřejněná roku 1968, jež vymezuje barokní období do tří časových fází; 1600-1650, 1650-1730, 1730-1770.<sup>7</sup> Přesná časová určení se mohou odlišovat a pro srovnání lze použít periodizaci Jaroslava Smolky, která přináší odlišný pohled nejen na počátek baroka v Čechách, ale i na druhou fázi baroka, určenou v periodizaci Jana Racka. Dle Smolkova mínění spadá až do poloviny dvacátých let 17. Století a své rozdílné tvrzení dokládá Jaroslav Smolka objevením prvních barokních skladeb českých autorů, tedy Magnificat Jana Sixta z Lerchenfeldu a prvních českých písní Adama Michny z Otradovic. Jaroslav Smolka se tak neztotožňuje ani s rokem 1650, kdy podle Jana Racka nastává druhá fáze baroka. Smolka zde nevnímá změnu v hudebním vývoji a upozorňuje na skladatele Adama Michnu z Otradovic, jenž byl v tomto období v plném tvůrčím nasazení, a z tohoto důvodu není možno oddělovat novou fázi vývoje barokní hudby. Smolkova periodizace je tedy rozčleněna do let 1625 až 1665/70, 1665/70 až 1705/10, 1705/10 až 1730/45 a 1730/45 do roku 1770/80. Svě časové fáze nazval raným, středním, vrcholným a pozdním českým hudebním barokem.<sup>8</sup>

První fáze hudebního baroka v českých zemích se i podle Jiřího Sehnala, který se ztotožňuje s časovým určením Jana Racka, vztahuje k časovému rozmezí od roku 1600 do roku 1650. Jako počátek českého hudebního baroka tak uvádí období před bitvou na Bílé hoře roku 1620, kdy se podle Sehnala měly objevit první náznaky barokní hudby, jejíž vývoj byl násilně zastaven zmíněnou bitvou.<sup>9</sup> Z důvodu nedostatku pramenů však toto tvrzení Smolka striktně odmítá. Ve své publikaci uvádí, že „z doby před 1620 totiž nemáme jedinou barokně slohově orientovanou hudební památku českého původu ani nic, co by k nám bylo importováno např. z Itálie a prokazatelně u nás zapůsobilo, ovlivnilo vkus nebo podobně.“<sup>10</sup>

Byť se zdá, že politické události, jako například třicetiletá válka trvající až do roku 1648<sup>11</sup>, mohly zpomalit vývoj české barokní tvorby v následujících desetiletích, již

<sup>6</sup> FUKAČ, Jiří., VYSLOUŽIL, Jiří. *Slovník české hudební kultury*. 1. vydání, Praha:Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 64

<sup>7</sup> ČERNÝ, Jaromír., KOUBA, Jan. aj. *Hudba v českých dějinách*. 2. doplněné vydání, Praha:Editio Supraphon, 1989, s. 151

<sup>8</sup> SMOLKA, Jaroslav. *Hudba českého baroka*. 1. vydání, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1989, s. 8

<sup>9</sup> ČERNÝ, Jaromír., KOUBA, Jan. aj. *Hudba v českých dějinách*. 2. doplněné vydání, Praha:Editio Supraphon, 1989, s. 151

<sup>10</sup> SMOLKA, Jaroslav. *Hudba českého baroka*. 1. vydání, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1989, s. 8

<sup>11</sup> Přelomovým okamžikem byl nástup Habsburků na český trůn již roku 1526. Nová dynastie se na rozdíl od slabších Jagellonců snažila centralizovat svou moc a položila tím základy pro pozdější úspěch katolické víry. (LOUTHAN, Howard. *Obracení Čech na víru aneb rekatolizace po dobrém a po zlém*. 1. vydání, Praha:Rybka Publishers, 2011, ISBN 978-80-87067-07-9, s. 11)

v druhé polovině 17. století byla česká barokní hudba kvalitativně na téměř stejné úrovni jako světová, neboť podněty k nám přicházely i během třicetileté války. Český repertoár se tak příliš nelišil například od Vídně. Navzdory menšímu počtu skladatelů české barokní hudby byla kvalita skladeb rovnocenná se světovou tvorbou, zejména v dílech Jana Dismase Zelenky.<sup>12</sup>

Konec baroka je v českých zemích méně znatelný než jeho počátek. Důvodem byly proměny v kompozici, kdy technicky náročnější kontrapunkt byl nahrazen novým stylem zvaným neapolský<sup>13</sup>, který se blížil svou skladatelskou technikou následujícímu období klasicismu. Rozdíl mezi těmito styly se projevil zejména v míře užití kontrapunktu<sup>14</sup>. Skladby zcela komponované technikou kontrapunktu se již v polovině 18. století dostávaly do pozadí hudebního provozu. Neapolský styl tak získával první úspěchy; v počátcích zejména v oblasti světské operní hudby, následně i v hudbě chrámové.<sup>15</sup> Název neapolský styl vyšel z míst jeho vzniku, kterými byla neapolská operní divadla a neapolské konzervatoře.<sup>16</sup>

Raně klasický sloh<sup>17</sup>, jenž se plynule vyvinul z barokního neapolského stylu, se promítl především do vokálních forem, jakými byla opera, oratorium, kantáta či mše. V českém prostředí přispěla k jeho šíření především chrámová hudba, jež byla dostupná všem vrstvám obyvatelstva, což uspíšilo upevnění raně klasického slohu v Čechách. V první polovině 18. století, za vlády Karla VI., se tedy v repertoáru setkáváme jak se zmíněnou hudbou raně klasickou, tak s ryze barokní.

---

<sup>12</sup> ČERNÝ, Jaromír., KOUBA, Jan. aj. *Hudba v českých dějinách*. 2. doplněné vydání, Praha:Editio Supraphon, 1989, s. 152

<sup>13</sup> Pro nový sloh byla typická velká árie da capo s tématy písňového a tanečního charakteru, rozvinutou koloraturou a koncertantním uplatněním nástrojů, dále důsledně homofonní cítění bez kontrapunktu i mezi vedoucím melodickým hlasem a basem, a konečně dualismu recitativu a árie. (ČERNÝ, Jaromír., KOUBA, Jan. aj. *Hudba v českých dějinách*. 2. doplněné vydání, Praha:Editio Supraphon, 1989, s. 153)

<sup>14</sup> Ke kontrapunktikům patřil i císařský dvorní kapelník Johann Joseph Fux, a proto se jeho opera *Constanza e Fortezza*, provedená roku 1723 v Praze, zdála některým hudebně vzdělaným pozorovatelům, jako byl například J. J. Quantz, konzervativní. (ČERNÝ, Jaromír., KOUBA, Jan. aj. *Hudba v českých dějinách*. 2. doplněné vydání, Praha:Editio Supraphon, 1989, s. 153)

<sup>15</sup> ČERNÝ, Jaromír., KOUBA, Jan. aj. *Hudba v českých dějinách*. 2. doplněné vydání, Praha:Editio Supraphon, 1989, s. 153

<sup>16</sup> ČERNÝ, Jaromír., KOUBA, Jan. aj. *Hudba v českých dějinách*. 2. doplněné vydání, Praha:Editio Supraphon, 1989, s. 152

<sup>17</sup> Slohové změny rozměňovaly barokní způsob vyjadřování a uvolňovaly tendence, které se později staly směrodatnými pro zrod hudebního klasicismu. Z těchto důvodů by logicky příslušelo těmto změnám označení raně klasické, i když v prvních desetiletích 18. století ještě nikdo netušil, jakou slohovou proměnu naznačený vývoj přinese. (ČERNÝ, Jaromír., KOUBA, Jan. aj. *Hudba v českých dějinách*. 2. doplněné vydání, Praha:Editio Supraphon, 1989, s. 153)

Ačkoliv smrt Karla VI. v roce 1740 byla zásadním zlomem v dějinách barokní hudby, konkrétní ukončení barokní epochy v Čechách je spíše nejasné, neboť některé barokní formy se udržely až do konce sedmdesátých let 18. století.<sup>18</sup>

## 1.2 Náboženská situace v Čechách a hudební liturgický provoz s ní související

Náboženská situace pobělohorské doby v Čechách je spojována především s rekatolizací obyvatelstva. Jednalo se o radikální obrat v náboženské orientaci, neboť katolická církev prosadila důsledný a rozsáhlý rekatolizační program, který od základu přetvořil náboženskou identitu Čech.<sup>19</sup> Tak se z převážně protestantského obyvatelstva stalo katolické.<sup>20</sup> Byť je s termínem rekatolizace spojována spíše doba pobělohorská, sama rekatolizace se postupně uskutečňovala již od Tridentského koncilu v roce 1563.<sup>21</sup> Nadcházející doba baroka ji však prohloubila natolik, že ve vývoji historického chápání je rekatolizace ztotožňována právě s tímto obdobím, nazývaným pobělohorská doba.<sup>22</sup>

Vývoj náboženského prostředí však nelze vnímat samostatně, i v této historické etapě úzce souvisel s politickým klimatem země, ve kterém se uskutečňovala spolupráce katolické církve a panovníků vládnoucí dynastie. Přeměna protestantského prostředí na katolické se pod jejich vedením se uskutečňovala více či méně uskutečňovala. Zlomovým rokem v procesu rekatolizace byl rok 1627, kdy Ferdinand II.<sup>23</sup> jako první panovník pobělohorské doby vydal zákaz všech nekatolických vyznání. Tento zákon zůstal v platnosti až do roku 1781. Jediným

---

<sup>18</sup> ČERNÝ, Jaromír., KOUBA, Jan. aj. *Hudba v českých dějinách*. 2. doplněné vydání, Praha:Editio Supraphon, 1989, s. 153

<sup>19</sup> LOUTHAN, Howard. *Obracení Čech na víru aneb rekatolizace po dobrém a po zlém*. 1. vydání, Praha:Rybka Publishers, 2011, ISBN 978-80-87067-07-9, s. 11

<sup>20</sup> Zajímavý pohled na tuto historickou situaci přináší kniha *Obracení Čech na víru aneb rekatolizace po dobrém i po zlém*, z níž je očitován následující úryvek. *Chceme-li porozumět dění v českých zemích v 17. a na počátku 18. století, musíme začít u náboženství. Přejít z jednoho vyznání na druhé, k němuž v království došlo, doslova bere dech. Dlouhodobý aktivní odpor, jehož počátky sahají až do 14. století, se během dvou generací podařilo dostat pod kontrolu a nahradit otevřeným příklonem k Římu. Protireformace, k níž v království došlo, nicméně nebyla pouhým střetem mezi protestanty a katolíky. Společnost v českých zemích byla v předvečer bitvy na Bílé hoře po náboženské stránce nesmírně rozmanitá a tvořila ji fascinující skládanka nejrůznějších náboženských komunit. Byly zde roztroušené skupiny protestantů, jež zastupovala kalvinistická frakce seskupená kolem falckého krále, úzký okruh vlivné luteránské šlechty a nepočetná skupinka moravských novokřtěnců. Vedle toho zde byli katolíci a pevně stmelená společenství Jednoty bratrské neboli Českých bratří, jednoho z výhonků husitské reformace 15. století. Většina obyvatelstva však představovali dědici původních husitů, známí jako utrakvisté díky svému důrazu na přijímání svátosti oltářní pod obojím způsobem (sub utraque specie) – tj. jak v podobě chleba, tak v podobě vína.* (LOUTHAN, Howard. *Obracení Čech na víru aneb rekatolizace po dobrém a po zlém*. 1. vydání, Praha:Rybka Publishers, 2011, ISBN 978-80-87067-07-9, s. 13)

<sup>21</sup> ČERNÝ, Jaromír., KOUBA, Jan. aj. *Hudba v českých dějinách*. 2. doplněné vydání, Praha:Editio Supraphon, 1989, s. 149

<sup>22</sup> Pobělohorská doba (1620-1740)

<sup>23</sup> Ferdinand II. (1617-1637)

obdobím, kdy panovník postupoval v rekatolizaci mírnější formou, byla vláda Josefa I. v letech 1705 – 1711. Vládou Karla VI.<sup>24</sup> se však praktiky rekatolizace vrátily zpět k radikálnějším formám pronásledování. Lze tedy konstatovat, že v první polovině 18. století byla rekatolizace v českém státě z větší části dokončena.<sup>25</sup>

S vývojem historických událostí pobělohorské doby souvisel i rozmach duchovních řádů a řeholí. Samotná doba a rekatolizace přinesly desítky typů těchto institucí a jejich největší aktivita připadla na 18. století. Předního postavení mezi řeholními uskupeními dosáhl řád jezuitů.

Jezuité působili ve vzdělávacím systému středního a vysokého školství a tím získali rozhodující vliv na vládnoucí vrstvy a inteligenci. V polovině 18. století disponovali rozvinutým systémem škol se sítí asi 75 kolejí, při nichž fungovala gymnázia s internáty obvykle pro padesát až šedesát studentů.<sup>26</sup> Jezuité kladli velký důraz na rozvoj hudebních schopností svých studentů i vlastního řádového dorostu. Byli prvními a hlavními pěstiteli školských her,<sup>27</sup> jejichž součástí byla také hudba. Od druhé poloviny 17. století provozovali též scénická duchovní oratoria. Jejich zájem se však nezaměřoval pouze na obor hudební. Působili i jako misionáři, kazatelé, zpovědníci, učitelé i vědci.<sup>28</sup>

Dalším vlivným duchovním řádem, především v 17. a 18. století, byli piaristé. Se svým zaměřením pouze na střední školství působili na menší počet studentů než jezuité. Jejich výuka byla směřována spíše do menších měst, proto do této oblasti spadali převážně žáci z nižších sociálních vrstev. V hudbě byli piaristé podobně aktivní jako jezuité. I oni měli speciální hudební semináře, ve kterých bylo umožněno hudebně nadaným žákům z chudých rodin zdarma získat všeobecné a hudební vzdělání.<sup>29</sup>

---

<sup>24</sup> Karel VI. (1711-1740)

<sup>25</sup> Tajní evangelíci se v nevelkém počtu nadále vyskytovali jen v pohraničních územích na severozápadě, severu a severovýchodě českého státu. (HORA-HOREJŠ, Petr. *Toulky českou minulostí*. 1. vydání, Praha:Baronet, 1995, ISBN 80-85890-21-6, s. 77)

<sup>26</sup> HORA-HOREJŠ, Petr. *Toulky českou minulostí*. 1. vydání, Praha:Baronet, 1995, ISBN 80-85890-21-6, s. 84

<sup>27</sup> FUKAČ, Jiří., VYSLOUŽIL, Jiří. *Slovník české hudební kultury*. 1. vydání, Praha:Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 616

<sup>28</sup> HORA-HOREJŠ, Petr. *Toulky českou minulostí*. 1. vydání, Praha:Baronet, 1995, ISBN 80-85890-21-6, s. 86

<sup>29</sup> Školské divadelní aktivity piaristů kladly důraz spíše na interní didaktickou funkci, v jezuitských kolejích se naopak školské drama stalo nástrojem veřejného kulturního a ideologického působení. Z barokní divadelní praxe přejímá školské drama rozvitý alegorický moment, hudební složka čerpá podněty z *opery* a *oratoria*. Na sklonku baroka se školské drama prakticky blížilo opeře, byl tu však možný i ústup k ryze didaktickému pojetí. Látky bývaly obvykle vážné, jen zřídka se objevily žertovné kusy menšího rozsahu. Provozně měly školské hry ráz neprofesionálního studentského divadla: účinkující pocházeli převážně z řad studentů, inscenace ovšem připravovali režiséři, často autoři textů (obvykle šlo o profesory rétoriky). Také hudbu psali pedagogové, jen ke slavnostním příležitostem byli zvaní renomovaní skladatelé, podobně jako k nácvičku baletu taneční odborníci. Výprava, dekorace a kostýmy se pořizovaly značným nákladem za přispění protektorů (zámožní příznivci školy, obecní správa). Představení se konala v aulách škol či posluchárnách k tomu vybavených, v refektáři, v pronajatých sálech, ve zvlášť postavených divadlech (Hradec Králové 1658), v zámeckých sálech, ale i pod širým nebem, na školní nádvoří, v zámecké zahradě, před farou, na náměstí, dokonce na hřbitově a ve zbořeném chrámě (Nisa 1688). Zprvu se divadla dávala dvakrát do roka (masopust, konec školního roku), příležitost

Přestože pro studium hudby měly velký význam i ostatní řády jako cisterciáci, premonstráti, benediktini a minorité, prošla většina skladatelů té doby výukou u výše zmíněných jezuitů a piaristů. U jezuitů získal všeobecné vzdělání například Adam Michna z Otradovic, Pavel Josef Vejvanovský, Václav Holan Rovenský či Jan Dismas Zelenka. U piaristů studovali František Benda nebo František Xaver Brixl.<sup>30</sup>

Se vznikem duchovních řádů souvisela i výstavba nových klášterů. Jen v hlavní metropoli Čech Praze<sup>31</sup> vzniklo na čtyřicet nových klášterů. Již po roce 1700 tak Čechy a Morava disponovaly přibližně dvěma sty kláštery různých řádů.<sup>32</sup> Kláštery se staly důležitými místy hudebního provozu a spolu s dalšími mimořádnými kostely zaujímaly přední místo v uplatnění chrámové hudby k liturgickým příležitostem. Provozování hudby v kláštorech dávalo také důležité podněty k nové tvorbě; právě v baroku odtud vyšla i řada tzv. řádových skladatelů, jako byli například na přelomu 17. a 18. století minorita Bernard Arthopaeus a ve vrcholném baroku jeho spolubratr Bohuslav Matěj Černohorský.<sup>33</sup>

Na rozdíl od prostředí klášterů otevřeného pouze členům řádu skýtal kostel o mnoho větší možnosti v propagaci duchovní hudby a v prohlubování hudebnosti obyvatel, kteří jej pravidelně navštěvovali. Tato návštěvnost během 17. a 18. století postupně narůstala. Důvodem byl rozšiřující se liturgický provoz kostelů a tedy i zvyšující se počet dnů v roce, ve kterých měli věřící povinnost zúčastnit se bohoslužby. Pravidelné návštěvy kostela u obyvatel Čech se konaly ve stále častějších intervalech. Již kolem roku 1700 měli věřící povinnost návštěvy kostela nejen na nedělních bohoslužbách, ale i na bohoslužbách v rámci dvaadvaceti nepracovních svátků. Při bližším výpočtu lze zjistit, že průměrný člověk navštívil kostel nejméně devadesátkrát v roce, tedy průměrně každý čtvrtý den.<sup>34</sup> V době, kdy byl liturgický provoz nejrozsáhlejší, se tento průměr zúžil dokonce na každý třetí den v roce.<sup>35</sup>

---

k častějšímu provozování her poskytl svátky *církevního roku* (vánoční, tříkrálové, pašijové a mariánské hry). Námětový okruh tvořily biblické příběhy, legendy ze života světců i látky z obecné historie. (FUKAČ, Jiří, VYSLOUŽIL, Jiří. *Slovník české hudební kultury*. 1. vydání, Praha:Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 907)

<sup>30</sup> ČERNÝ, Jaromír., KOUBA, Jan. aj. *Hudba v českých dějinách*. 2. doplněné vydání, Praha:Editio Supraphon, 1989, s. 162

<sup>31</sup> Skutečnou velmocí v chrámové hudbě byla Praha, ve které bylo nakupeno na poměrně malé ploše množství kostelů a klášterů, které se vzájemně předstihovaly ve figurálních produkcích. K neznámějším kostelům po hudební stránce patřily v době baroka Sv. František Serafinský u křižovníků u Karlova mostu, jezuitské kostely sv. Salvátora v Klementinu, sv. Mikuláše na Malé Straně a sv. Ignáce na Novém Městě, Sv. Jakub u minoritů, P. Maria před Týnem, sv. Martin, Svatovítský chrám, P. Maria na Strahově, Loreta. (HORA-HOREJŠ, Petr. *Toulky českou minulostí*. 1. vydání, Praha:Baronet, 1995, s. -, ISBN 80-85890-21-6)

<sup>32</sup> ČERNÝ, Jaromír., KOUBA, Jan. aj. *Hudba v českých dějinách*. 2. doplněné vydání, Praha:Editio Supraphon, 1989, s. 162

<sup>33</sup> SMOLKA, Jaroslav. a kol. *Dějiny hudby*. 1. vydání, Praha: Togga Agency, 2001, ISBN 80-902912-0-1, s. 260

<sup>34</sup> ČERNÝ, Jaromír., KOUBA, Jan. aj. *Hudba v českých dějinách*. 2. doplněné vydání, Praha:Editio Supraphon, 1989, s. 166

<sup>35</sup> ASCHENBRENNER, Vít. *Hudebně-liturgický provoz jezuitské koleje v Klatovech 18. Století*. 1. vydání, Praha:Scriptorium, 2011, ISBN 978-80-87271-57-5, s. 144

Nastalou náboženskou situací v Čechách spolu s jejím pravidelným cyklem dob i svátků byl vytvořen daný řád, jenž zasahoval do veřejného i soukromého života obyvatel Čech.<sup>36</sup> „Liturgický čas a s ním související průběh církevního roku byl jedním ze základních periodizačních prvků života celé barokní společnosti. Průběh liturgického roku v podobě střídání všedních dnů, nedělí a svátků kombinovaných ještě s jednotlivými liturgickými obdobími byl jedním ze základních parametrů, jež ovlivňovaly vlastní hudební provoz na figurálním kůru.“<sup>37</sup>

Liturgický hudební provoz v Čechách vycházel ze systému určeného římskou katolickou církví a většina duchovních řádů se tímto nařízením při svých liturgiích řídila. Duchovní řády různého typu postupovaly podle římského breviáře (*breviary Romanum*), jež obsahoval všechny katolické svátky s povinností bohoslužby, seřazené dle jejich významnosti.<sup>38</sup>

Základní systém liturgického provozu spočíval v rozdělení bohoslužeb na všední a sváteční dny.<sup>39</sup> Tento provoz byl velmi komplikovaný, neboť téměř veškeré hudební produkce se soustředily především do času svátečních dnů, k nimž se kromě nedělí řadila i další liturgická období (zejména adventní a postní doba), která byla navíc vnitřně odstupňována dle jejich významu, jak již bylo výše řečeno.<sup>40</sup>

Jedním z řádů, který vycházel z výše uvedeného římského breviáře, byl duchovní řád *Tovaryšstva Ježíšova*. V rámci svého liturgického provozu však tento bohoslužebný systém jezuité rozšiřovali také o svátky související přímo s jejich řádem či místem, v němž působili.<sup>41</sup>

---

<sup>36</sup> ČERNÝ, Jaromír., KOUBA, Jan. aj. *Hudba v českých dějinách*. 2. doplněné vydání, Praha:Editio Supraphon, 1989, s. 166

<sup>37</sup> ASCHENBRENNER, Vít. *Hudebně-liturgický provoz jezuitské koleje v Klatovech 18. století*. 1. vydání, Praha:Scriptorium, 2011, ISBN 978-80-87271-57-5, s. 144

<sup>38</sup> ASCHENBRENNER, Vít. *Hudebně-liturgický provoz jezuitské koleje v Klatovech 18. století*. 1. vydání, Praha:Scriptorium, 2011, ISBN 978-80-87271-57-5, s. 144

<sup>39</sup> Příkladnou ukázkou struktury nedělních i svátečních bohoslužeb je například klatovská kolej, popsaná v knize Víta Aschenbrennera s názvem *Hudebně-liturgický provoz jezuitské koleje v Klatovech 18. století*. Liturgické dění se o všech svátcích odehrávalo podle nedělního schématu. Již předcházejícího dne byly v kostele o půl čtvrté odpoledne konány loretánské litanie vztahující se k následující neděli či svátku. V případě nejvýznamnějších svátků (sv. Ignáce, sv. Františka Xaverského, patrocinia kostela, některých mariánských slavností apod.) byly na místo litaní zařazeny první nešpory, jež začínaly o půl hodiny dříve. O samotném svátečním dni se konala kolem šesté hodiny ranní první mše, po níž následovala ranní *exhortace* (promluva). Hlavní zpívaná mše (*missa cantata*) se konala kolem deváté hodiny, následovalo kázání v národním jazyce s modlitbami a lidovým zpěvem. Dopolední program v kostele zakončila již třetí, tzv. poslední mše (*missa ultima*). Po obědě byly na programu katechismus, nešpory a konventy mariánských sodalit. Liturgický režim nedělních a svátečních dnů znamenal tedy pro jezuitské hudebníky ze semináře povinnost realizovat v řádovém kostele postupně tři hudební produkce – litanie/nešpory, mše a nešpory. (ASCHENBRENNER, Vít. *Hudebně-liturgický provoz jezuitské koleje v Klatovech 18. století*. 1. vydání, Praha:Scriptorium, 2011, ISBN 978-80-87271-57-5, s. 146)

<sup>40</sup> ASCHENBRENNER, Vít. *Hudebně-liturgický provoz jezuitské koleje v Klatovech 18. století*. 1. vydání, Praha:Scriptorium, 2011, ISBN 978-80-87271-57-5, s. 144

<sup>41</sup> ASCHENBRENNER, Vít. *Hudebně-liturgický provoz jezuitské koleje v Klatovech 18. století*. 1. vydání, Praha:Scriptorium, 2011, ISBN 978-80-87271-57-5, s. 144

Otázkou zůstává, zda zbožnost vycházela i z přirozených potřeb lidí a nebyla tedy pouhou formalitou. Je však zřejmé a téměř jisté, že výše uvedená náboženská situace v Čechách vytvořila podmínky pro velké množství hudby, kterou bylo nutno pro tento provoz zajišťovat. Svým pravidelným cyklem v roce přinášela prostor pro vytváření nových děl a tedy i pracovních nabídek pro skladatele.

### 1.3 Hudební formy duchovní hudby

Duchovní hudba, jako jeden z nejvíce uplatňovaných hudebních druhů českého baroka, zaznívala v širším spektru hudebních forem. Většina těchto hudebních forem ve svém vývoji pokračovala v kontextu s hudebním odkazem předešlého historického období, některé však ustupovaly těm novějším a vhodnějším pro již zmíněný hudební provoz. Na přední pozici tak byly vyzdviženy například figurální mše, litanie, nešpory či nově vzniklé oratorium.

Nejčastěji využívaným typem liturgické hudby barokního období v Čechách se stala latinská figurální chrámová hudba, provozovaná především prostřednictvím zmíněných hudebních forem, tedy prostřednictvím mší, nešpor či litaní.<sup>42</sup> Liturgický obřad spojený s těmito hudebními formami vynikal větší okázalostí, jež byla blízká duchovnímu způsobu života barokního období. Bohatost liturgie byla krom, některých vyznaných klášterů, příznačná zejména pro velká města. Tuto domněnku lze přisuzovat lepšímu ekonomickému zázemí větších měst.

Základem liturgického provozu se stala figurální hudba, nazývaná v 17. a 18. století jako *musica figurata* nebo *musica figuralis*. Jednalo se o vícehlasou chrámovou hudbu s doprovodem obligátních nástrojů, která postupem času přebírala společenskou funkci gregoriánského chorálu. Ten byl od druhé poloviny 17. století upozaděn a ve srovnání s figurální hudbou neměl tak časté uplatnění.<sup>43</sup>

Jedním z nejvyžívanějších hudebních druhů figurální chrámové hudby byla figurální mše. Již na konci 17. století se tyto figurální mše využívaly jako měřítko kvality kostelních hudebníků, kteří museli kromě chorálů (*musica choralis*) ovládat i figurální zpěv (*musica figuralis*). Figurální mše dosáhly takové obliby, že bylo v zájmu každého duchovního hodnostáře zařadit je do bohoslužeb.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> ČERNÝ, Jaromír., KOUBA, Jan. aj. *Hudba v českých dějinách*. 2. doplněné vydání, Praha:Editio Supraphon, 1989, s. 196

<sup>43</sup> ASCHENBRENNER, Vít. *Hudebně-liturgický provoz jezuitské koleje v Klatovech 18. století*. 1. vydání, Praha:Scriptorium, 2011, ISBN 978-80-87271-57-5, s. 147

<sup>44</sup> ČERNÝ, Jaromír., KOUBA, Jan. aj. *Hudba v českých dějinách*. 2. doplněné vydání, Praha:Editio Supraphon, 1989, s. 197

Figurální mše představuje vícehlasou mši s doprovodem hudebních nástrojů. Obsazení, délka a technické nároky figurální mše byly určeny zejména provozovacími možnostmi kůru, tedy finančním zázemím a počtem nástrojů a hudebníků daného kostela.<sup>45</sup>

Nejběžnější byly mše s doprovodem varhan a smyčců. V postní a adventní době se pak ve figurálních mších často objevovaly místo smyčců pozouny. Při ostatních zvláštních chvílích mohly být vedle varhan připsány i klariny, trumpety a tympány, které svým zvukem umocňovaly slavnostní ráz probíhající události a staly se tak ozdobou figurálních hudebních produkcí.<sup>46</sup> V průběhu 18. století se počet hudebních skladeb pro toto nástrojové obsazení neustále snižoval, neboť trumpety byly postupně nahrazovány lesními rohy.<sup>47</sup>

Kostely, které patřily k těm lépe vybaveným, nabízely posluchačům technicky vyspělejší interprety a novější typy nástrojů, jež s sebou přinášely mohutnější a barvitější zvuk.

Ve figurálních mších českých skladatelů převažovala zejména homofonie. V některých mších se objevil styl smíšený, tedy střídání homofonie a kontrapunktu. V tomto případě však kontrapunkt figuruje spíše jako ozdoba. Kontrapunkt jako hlavní vyjadřovací prostředek důsledně užíval právě český emigrant Jana Dismas Zelenka, například ve svých mších *Sex missae ultimae*, v menším rozsahu se kontrapunktická technika objevovala například v dílech Bohuslava Matěje Černohorského. Též Adam Michna se vyznačoval kontrapunktickou technikou, která mu byla základem pro jeho *Svatováclavskou mši*.

Jako součást liturgického provozu se kromě figurálních mší provozovaly i další hudební druhy, jimiž byly nešpory a litanie. Nešpory, vzniknuvší z původního latinského názvu *vesperae* a ve staroslověnštině objevující se i ve tvaru *nešpory*,<sup>48</sup> se rozsahem a závažností hudební i textové stránky podobaly figurálním mším a byly vkládány do bohoslužeb v závěru dne či se používaly jako úvod k nočním modlitbám. Jejich hlavním znakem byly dlouhé prozaické texty, jež vyžadovaly sborový recitativ.<sup>49</sup> Mezi nejznámější české barokní nešpory se řadí *Malé nešpory* Bohuslava Matěje Černohorského.

Sborové recitativy se uplatňovaly i v litaních, jež však měly poněkud intimnější ráz než nešpory.<sup>50</sup> Název litanie vznikl z řeckého slova *litaneia*, překládaného do češtiny jako prosba. Po textové stránce jde o písňový útvar dvojdílné stavby, jenž se skládá z oslovení

---

<sup>45</sup> ČERNÝ, Jaromír., KOUBA, Jan. aj. *Hudba v českých dějinách*. 2. doplněné vydání, Praha:Editio Supraphon, 1989, s. 197

<sup>46</sup> ASCHENBRENNER, Vít. *Hudebně-liturgický provoz jezuitské koleje v Klatovech 18. století*. 1. vydání, Praha:Scriptorium, 2011, ISBN 978-80-87271-57-5, s. 150

<sup>47</sup> ČERNÝ, Jaromír., KOUBA, Jan. aj. *Hudba v českých dějinách*. 2. doplněné vydání, Praha:Editio Supraphon, 1989, s. 197

<sup>48</sup> FUKAČ, Jiří., VYSLOUŽIL, Jiří. *Slovník české hudební kultury*. 1. vydání, Praha:Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 616

<sup>49</sup> ČERNÝ, Jaromír., KOUBA, Jan. aj. *Hudba v českých dějinách*. 2. doplněné vydání, Praha:Editio Supraphon, 1989, s. 198

<sup>50</sup> ČERNÝ, Jaromír., KOUBA, Jan. aj. *Hudba v českých dějinách*. 2. doplněné vydání, Praha:Editio Supraphon, 1989, s. 198



a následující, neustále se opakující prosby. Právě tento textový aspekt spojuje litanie s nešporami, jejichž základním znakem je taktéž dlouhý prozaický text.<sup>51</sup>

První zmínky o litaních se objevují ve 4. století, základní charakter (typ) přetrvávající až do období baroka se však utváří až od století pátého. Do Čech se zpěv litaní dostává ve 12. století. Teprve o čtyři století později se v litaních využívá forma vícehlasu.<sup>52</sup>

Svou vlastní hudební formu získaly české barokní litanie díky skladateli Adamu Michnovi z Otradovic, jenž jako první rozdělil text podle oslovovací formule na několik oddílů, ve kterých pak bylo oslovení a prosba zpracovávána stejným způsobem.<sup>53</sup> Znamé jsou *Litanie Všech Svatých* od Jana Dismase Zelenky a *Loretánské litanie o Panně Marii Vítězné od Bohuslava Matěje Černohorského*.

Kromě výše zmíněných liturgických skladeb vznikala v období baroka také neliturgická duchovní hudba. Patřila sem například oratoria, jež vznikala souběžně s operou. Společným prvkem těchto dvou druhů bylo nejen obsazení koncertních pěvců do role sólistů, ale i výběr totožných autorů libret. Rozdíl spočíval v závažnosti textů, neboť korespondoval s prostředím, ve kterém se obě hudební formy prováděly. I přes možné srovnání v podobnosti scénického provedení a formové příbuznosti v rámci členění a výstavby tak patří oratorium do oblasti chrámového prostoru.<sup>54</sup>

S místem provedení oratoria souvisel i čas, do něhož spadala doba postní a doba církevních svátků. Oratoria čerpala náměty ze Starého zákona, z Nového zákona pak převážně z částí o Kristově utrpení a vykoupení. Byla prováděna od druhé poloviny 17. století a jejich vrchol spadl do 18. století. Hlavní města, jako Praha, Brno a Bratislava, představovala nejvýznamnější místa jejich provádění, ale provozování oratorií se nevyhnulo ani venkovskému prostředí.

V Čechách se objevilo oratorium ve 2. polovině 17. století.<sup>55</sup> Pravidelné uplatňování spadá až na období počátku 18. století, kdy především v Praze zaznívala nejen italská oratoria,

---

<sup>51</sup> FUKAČ, Jiří., VYSLOUŽIL, Jiří. *Slovník české hudební kultury*. 1. vydání, Praha:Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 517

<sup>52</sup> FUKAČ, Jiří., VYSLOUŽIL, Jiří. *Slovník české hudební kultury*. 1. vydání, Praha:Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 517

<sup>53</sup> ČERNÝ, Jaromír., KOUBA, Jan. aj. *Hudba v českých dějinách*. 2. doplněné vydání, Praha:Editio Supraphon, 1989, s. 198

<sup>54</sup> FUKAČ, Jiří., VYSLOUŽIL, Jiří. *Slovník české hudební kultury*. 1. vydání, Praha:Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 659

<sup>55</sup> Díla zakladatele oratoria G. Carissimiho byla u nás známa již na sklonku šedesátých let 17. století. Několik se jich dochovalo v Kroměříži, kam se dostala nejspíše prostřednictvím olomouckých jezuitů. Od konce 17. století byli hlavními pěstiteli oratoria jezuité v Praze, Olomouci a Brně, piaristé v Kroměříži a křižovníci v Praze. V kostelích ostatních řádů, jako byli premonstráti, benediktýni nebo kapucíni, nedocházelo k oratorním produkcím pravidelně a též účinkující bývali jen hosté. Oratorium bylo nejčastěji dvouaktové s instrumentální předehrou na začátku a s tutti všech účinkujících zpěváků (chorus) na konci; bylo především záležitostí sólových zpěváků a skládalo se z uzavřených recitativů a árií, popřípadě též duet, podobně jako tehdejší italská opera. Většina oratorií, uvedených u nás, pocházela od Italů A. Lottiho, L. Lea, N. Logroscina, D. Sarriho nebo od vídeňských autorů A. Caldary, Johanna Josepha Fuxe, N. Porpory a J. G. Reinhardta. Z domácích autorů komponovali v této době oratoria V. M. Gurecký, F. V. Míča, J. F. Slaviček a A. M. Taubner, ale jejich díla se bohužel nedochovala. Z několika velkých italských oratorií, složených Janem Dismasem Zelenkou, byla snad

ale i oratoria významného českého skladatele Jana Dismase Zelenky.<sup>56</sup> Významným přínosem pro oratorní tvorbu jsou Zelenkova oratoria *Ježíš na Kalvárii* a *Prosebníci u hrobu Vykupitelova*.

Jako zvláštní druh oratoria vzniklo sepolkro, hudebně-dramatický útvar určený pro pobožnosti u Božího hrobu na Zelený čtvrtek a Velký pátek. Jde tedy o zdrobnělý útvar velikonočního oratoria psaný na způsob pašijového rozjímání, jenž vznikl zřejmě ve Vídni a jehož první podoby v českém jazyce se objevily v Čechách kolem roku 1730. Největšího ohlasu dosáhly v druhé polovině 18. století. Podobně jako u vánočních pastorel se jejich životnost udržovala do počátku 19. století.<sup>57</sup>

Stejně jako oratorium čerpá sepolkro ze Starého i Nového zákona. Výběrem biblických postav, které byly stavěny v ději do kontrastu, vznikala však v sepolkrech dramatičnost a nabízela zamyšlení nad smyslem dobra a zla. Z pohledu formy se většinou sepolkro členilo do dvou dílů. Melodika korespondující s námětem byla charakteru spíše melancholického.<sup>58</sup>

Za prvního českého autora sepolker je považován František Václav Míča, který použitím českého textu dodal sepolkrům specifický charakter.<sup>59</sup>

Mezi neliturgické skladby českého baroka patří též česká duchovní píseň. Na vývoji české duchovní písně se nejvýrazněji odráží výše uvedená zmínka o historickém odkazu v rámci předešlého historického období. Zde sehrála významnou roli rekatolizace, jejíž příznivci zakázali provádění protestantského duchovního zpěvu, zejména českobratrského chorálu, rozšířeného u nekatolických církví a sekt před bitvou na Bílé hoře. Zpěv lidových duchovních písní v národním jazyce se však stal tradicí, kterou nemohl ukončit ani zákaz jejich provozu při bohoslužbách. Jejich obliba dosáhla takové výše, že bylo nutné najít za nekatolický písňový repertoár dostatečnou náhradu. Východisko z této situace nebylo lehké, neboť v tomto období nepůsobilo tolik skladatelů, kteří by byli schopni zkomponovat hudbu na stejné úrovni i pro katolickou církev.<sup>60</sup> Duchovním písním tedy zůstal nápěv původních protestantských písní, zatímco text byl podřízen katolické víře. Šíření těchto nových duchovních písní se stalo jednou z hlavních činností literátských bratrstev.<sup>61</sup>

---

některá provedena za skladatelova života u pražských jezuitů a křižovníků. (ČERNÝ, Jaromír., KOUBA, Jan. aj. *Hudba v českých dějinách*. 2. doplněné vydání, Praha:Editio Supraphon, 1989, s. 202)

<sup>56</sup> FUKAČ, Jiří., VYSLOUŽIL, Jiří. *Slovník české hudební kultury*. 1. vydání, Praha:Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 660

<sup>57</sup> RACEK, Jan. *Duch českého hudebního baroku*. 1. vydání, Brno:Editio Akord, 1940, s. 42

<sup>58</sup> RACEK, Jan. *Duch českého hudebního baroku*. 1. vydání, Brno:Editio Akord, 1940, s. 42

<sup>59</sup> RACEK, Jan. *Duch českého hudebního baroku*. 1. vydání, Brno:Editio Akord, 1940, s. 42

<sup>60</sup> SMOLKA, Jaroslav a kol. *Dějiny hudby*. 1. vydání, Praha: Togga Agency, 2001, ISBN 80-902912-0-1, s. 261

<sup>61</sup> Hlavním přestítelem chrámové hudby před Bílou horou byla u nás literátská bratrstva. Většina z nich byla utrakvistická, což usnadňovalo jejich pokatoličtění a začlenění do pobělohorských poměrů. S jejich činností se vážně počítalo ještě v druhé polovině 17. století při šíření katolické duchovní písně. Po Bílé hoře byla skutečně mnohá česká i německá literátská bratrstva obnovena a některá nová založena. Řada bratrstev však po svém obnovení rezignovala na svou hudební funkci a přeměnila se v pouhá náboženská sdružení. Z bratrstev, která si

Duchovní písně v národním jazyce získaly ve venkovské prostředí přednostní pozici při mši, přičemž většina z nich zaznívala před kázáním a při mimoliturgických příležitostech. K nejuznávanějším duchovním zpěvům patří písně Adama Michny z Otradovic v kancionálech *Česká mariánská muzika* a *Svatoroční muzika*. Tvorba Adama Michny podnítila v následujících letech vydání dalších velkých kancionálů. Mezi prvními byl vydán roku 1683 *Český kancionál* od Václava Šteyera, dále v roce 1693 *Capella regia musicalis* od Václava Karla Holana Rovenského či roku 1719 *Slaviček rajský* od Jana Josefa Božana.

Český jazyk<sup>62</sup> v duchovních písních byl významným pojítkem mezi církví a venkovským obyvatelstvem, neboť dokázal prohloubit pobožnost u všech sociálních vrstev bez ohledu na vzdělání. Přesto byla převážná část chrámové tvorby komponována na latinský text<sup>63</sup> v souladu s Tridentským koncilem.

---

svou hudební funkci udržela, se jen menší část věnovala vícehlasé hudbě a většina si nadále podržela jen úlohu oficiálních zpěváků při rorátech a předzpěváků při poutích a procesích. (ČERNÝ, Jaromír., KOUBA, Jan. aj. *Hudba v českých dějinách*. 2. doplněné vydání, Praha:Editio Supraphon, 1989, s. 168)

<sup>62</sup> Uplatnění češtiny v liturgické figurální hudbě bylo poměrně malé. Nejvýznamnějším dokladem o používání českého jazyka ve figurální hudbě je Holanův kancionál, který obsahuje mnoho českých vložek ve formě ritornelových písní pro sólové hlasy s doprovodem nástrojů. Šlo o strofické písně s ritornely, které se obsahově vážaly nejčastěji k vánoční nebo postní době nebo později k Janu Nepomuckému. Tyto skladby byly zřejmým ústupkem lidovým vrstvám v obdobích církevního roku, kdy byla liturgie k národním jazykům tolerantnější. Dosud nejsou plně objasněny motivy, které přivedly Jana Dismase Zelenku, aby složil v Drážďanech české moteto *Chvaltež Boha silného*. Tato skladba je pouze důkazem, že Zelenka si uchoval i v cizině vztah ke své mateřštině. Česká skladba na této úrovni je však výjimkou. (ČERNÝ, Jaromír., KOUBA, Jan. aj. *Hudba v českých dějinách*. 2. doplněné vydání, Praha:Editio Supraphon, 1989, s. 199)

<sup>63</sup> Latina zůstala i v době baroka jazykem vzdělanců a neměla charakter cizího jazyka. Vyučovalo se jí na všech středních a vysokých školách, latinsky byly psány vědecké knihy, latina sloužila i jako hovorový jazyk a Pavel Vejvanovský i jiní ji používali ve své osobní korespondenci. Především však byla latina oficiálním jazykem církve, která ji s výjimkou kázání pro lid a svatebních obřadů používala v celé své liturgii. Z tohoto pohledu bylo zcela logické, že převážná většina barokní chrámové hudby byla komponována na latinské texty, neboť jinak by byla ve své době nepoužitelná. České nebo německé duchovní písně, parafrázující texty mešního ordinaria, byly pouze pastoračním ústupkem pro prostý lid. Případné skladby na český text, jako byly například Michnovy kancionály nebo skladby Holanova kancionálu, byly určeny především pro mimoliturgické příležitosti. (ČERNÝ, Jaromír., KOUBA, Jan. aj. *Hudba v českých dějinách*. 2. doplněné vydání, Praha:Editio Supraphon, 1989, s. 160)

## 2 JAN DISMAS ZELENKA A JEHO POSTAVENÍ V RÁMCI HUDEBNĚ-LITURGICKÉHO PROVOZU DRÁŽĎANSKÉHO KURFIŘTSKÉHO DVORA

Na pozadí mezinárodních politických událostí se formoval hudební provoz drážďanského dvora. Zvolení saského kurfiřta Friedricha Augusta na polského krále Augusta II. Silného sjednotila navzájem sousedící Sasko a Polsko v jeden stát a přinesla do prostředí královského dvora náboženské změny. Toto jmenování bylo podmíněno formálním přestoupením Augusta II. Silného z luteránské víry na katolickou. Komplikovaná náboženská situace<sup>64</sup>, která touto podmínkou nastala, se promítla i do hudebního života.

Umění, zejména hudba a divadlo, jež vzkvétaly díky vynikajícímu finančnímu zázemí za vlády Augusta Silného, povýšilo saskou metropoli na první místo v Německu. Drážďany tak spolu s Vídní patřily k nejdůležitějším hudebním střediskům ve střední Evropě. Tento status, byť s pochopitelnými problémy, zůstal Drážďanům i po zmíněném přijetí katolické víry.<sup>65</sup>

Misijní aktivity jezuitů<sup>66</sup>, často řízené z Prahy, pomalu vytvářely na přelomu 17. a 18. století prostředí pro upevnění katolické pozice u dvora. Pro tyto účely bylo třeba vytvořit podmínky pro provádění bohoslužeb. Jako ideální se nabídl sál dosavadního operního divadla postavený předchozím saským kurfiřtem Janem Jiřím II. roku 1664, který byl králem roku 1708 přestavěn na dvorní kapli. Téhož roku na Zelený čtvrtek se zde poprvé celebulovalo.<sup>67</sup>

Katolická zámecká kaple se s odstupem času stala politicky a společensky významným místem, kde se odehrávaly liturgické události spojené s královským dvorem<sup>68</sup>.

---

<sup>64</sup> Augustův přestup na katolickou víru vyvolal pohoršení v protestantském Sasku a oslabil panovnický absolutismus. Aby August utišil nepokoje, byl přinucen předat dohled nad dodržováním protestantské věrouky tajně radě. Náboženská tolerance se ukázala jako nezbytná, neboť August vládl v protestantsko-katolickém soustátí. August protěžoval katolický polský klérus, neumožnilo mu to však i přes sblížení s habsburskou monarchií a s Braniborskem nastolit absolutistickou vládu proti vůli saských stavů i polské šlechty. (HARENBERG, Bodo. *Kronika lidstva*. 1. vydání, Bratislava: Fortuna Print, 1992, ISBN 80-7153-039-5, s. 539)

<sup>65</sup> BUŽGA, Jaroslav. *Jan Dismas Zelenka na královském dvoře v Drážďanech*. HV XXIII, 1986, s. 314

<sup>66</sup> Jezuité ovládli střední i vysoké školství a získali tak rozhodující vliv na inteligenci, zřizováním různých náboženských bratrstev však pronikali i do jiných společenských vrstev. Mnozí členové řádu byli Italové, kteří udržovali styky s italskými hudebníky z císařské kapely i z dalších šlechtických hudebních souborů. Z pastoračních a pedagogických důvodů kladli jezuité velký důraz na rozvíjení hudebních schopností svých studentů i vlastního řádového dorostu. Pro řádové kněze se ovšem hudba stávala spíše jen pastoračně motivovanou činností. Výrazněji se v hudbě uplatnili laičtí odchovanci jezuitských škol či kolejí, např. A. Michna, P. J. Vejvanovský, V. K. Holan Rovenský, J. D. Zelenka. Vliv jezuitského školství působil dále na F. Bendu, J. Bendu a F. V. Habermanna, údajně též na Ch. W. Glucka. (FUKAČ, Jiří., VYSLOUŽIL, Jiří. *Slovník české hudební kultury*. 1. vydání, Praha:Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 103)

<sup>67</sup> SMOLKA, Jaroslav. *Jan Dismas Zelenka*. 1. vydání, Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006, ISBN 80-7331-075-9, s. 46

<sup>68</sup> Stavba monumentálního katolického dvorního kostela, pozdější stavební dominanta města, postupovala velmi pomalu a byla dokončena až v roce 1754, dávno po Zelenkově smrti. (BUŽGA, Jaroslav. *Jan Dismas Zelenka na královském dvoře v Drážďanech*. HV XXIII, 1986, s. 315)

Postupné rozšiřování katolické víry si vyžádalo vznik dalších institucí provozujících liturgickou hudbu. Podmínky pro tento provoz však nebyly dostačující. Bohoslužby vyžadovaly nové prostředky nejen z oblasti materiální, ale i v oblasti personálního obsazení. K provozu figurální hudby chyběly partitury figurálních mší a jiných skladeb, neboť římskokatolický repertoár se lišil od protestantské chrámové hudby dosud provozované v Drážďanech. Nedělní, sváteční a jiné slavnostní bohoslužby se bez bohatěji obsazené figurální hudby nadlouho nemohly obejít.<sup>69</sup> S královským nařízením na nich vystupovali interpreti královské kapely i herci dvorní italské divadelní společnosti schopní zpěvu. Chorálního zpěvu museli být schopni i jezuitští kněží.<sup>70</sup>

Jan Dismas Zelenka se stal součástí těchto hudebních změn podnětených politickými událostmi dané doby. Nutnost vytvářet a provozovat chrámovou hudbu vytvořila podmínky pro přijetí dvorního skladatele a zřejmě s pomocí jezuitů byl jako kontrabasista a skladatel katolické chrámové hudby přijat právě Jan Dismas Zelenka.<sup>71</sup> Pod vedením dvou kapelníků Johanna Christoha Schmidta a Johanna Davida Heinichena se stal součástí hudebního provozu drážďanského kurfiřtského dvora. Především spolupráce s Johannem Davidem Heinichenem<sup>72</sup> na kůru katolické zámecké kaple upevnila skladatelovo směřování do oblasti vokální chrámové hudby.<sup>73</sup>

Drážďany se staly pro skladatele Zelenku velice podnětným a motivačním místem pro další tvorbu zcela odlišnou od té dosavadní. Díky technické vyspělosti nejen hráčů<sup>74</sup>, ale zvláště pak díky vynikající pěvecké technice zpěváků mohl naplno vyjádřit své hudební myšlenky ve skladbách jak ryze instrumentálních, tak v partech vokálních sólových či sborových.

Jako součást jeho působení v Drážďanech lze vnímat i cesty do zahraničí schválené samotným králem. Přinášely mu poznání jiných skladatelských technik a inspiraci, kterou dokázal uplatnit ve skladbách určených pro liturgickou hudbu. Hudební myšlení té doby vnímalo techniku kontrapunktu jako nevhodnější styl pro chrámovou hudbu, proto se

---

<sup>69</sup> SMOLKA, Jaroslav. *Jan Dismas Zelenka*. 1. vydání, Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006, ISBN 80-7331-075-9, s. 47

<sup>70</sup> Od roku 1710 působil jako vedoucí menšího chlapeckého pěveckého sboru jezuita Jan Jungwirt. Tento sbor se v následujících letech rozšiřoval a přijímal chlapecké hlasy také z Čech. Zpočátku nebyl početný a zejména v prvních letech v něm zpívali operní sólisté kastráti, jiné mužské hlasy, později ve vyšších hlasových skupinách i zmínění chlapi a nejpozději od 20. let ženy. (SMOLKA, Jaroslav. *Jan Dismas Zelenka*. 1. vydání, Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006, ISBN 80-7331-075-9, s. 47)

<sup>71</sup> Jan Dismas Zelenka působil u drážďanského kurfiřtského dvora od roku 1710 do konce svého života, tedy do roku 1745.

<sup>72</sup> Hudební produkce u dvora řídili dva kapelníci, Johann Christoph Schmidt jako hlavní a Johann David Heinichen, odpovědný za hudbu v katolické zámecké kapli. (BUŽGA, Jaroslav. *Jan Dismas Zelenka na královském dvoře v Drážďanech*. HV XXIII, 1986, s. 321)

<sup>73</sup> BUŽGA, Jaroslav. *Příspěvky k životopisu Jana Dismase Zelenky*, HV XXI, 1984, č. 2, s. 139

<sup>74</sup> V kapele hráli proslulí virtuóзовé, houslisté J. C. Volumier a J. G. Pisendel, známý loutnísta S. L. Weiß, pozdější dvorní flétnista pruského krále Bedřicha Velikého, tehdy ještě hobojsista J. J. Quantz. (BUŽGA, Jaroslav. *Jan Dismas Zelenka na královském dvoře v Drážďanech*. HV XXIII, 1986, s. 317)

zlomovým momentem jeho života stal pobyt ve Vídni v letech 1716-1718<sup>75</sup>, kdy studoval skladbu u císařského dvorního skladatele Johanna Josepha Fuxe<sup>76</sup>. Právě od něj Zelenka převzal vědomosti o nauce kontrapunktu, které daly základ pro jeho polyfonní tvorbu.<sup>77</sup>

Skladatelovy pobyty ve Vídni nelze svou dobou a délkou zcela přesně určit; dodnes jsou známy zejména díky archivním zápisům a datováním některých jeho skladeb. Jasným důkazem o vídeňském pobytu je Zelenkova funkce opisovače, roku 1717 zde opsal řadu partitur Girolama Frescobaldiho, Cristobala de Moralese, Giovanniho Pierluigiho da Palestriny, Johanna Jacoba Frobergera nebo Johanna Josepha Fuxe<sup>78</sup>. Za doklad Zelenkova pobytu ve Vídni se dnes považuje i životopis Johanna Joachima Quantze, jenž se zmínil o svém studiu kontrapunktu u Jana Dismase ve Vídni, a přípis barona Fleminga z roku 1718 na vyplacení částky 50 tolarů k lepšímu zajištění Zelenkova pobytu ve Vídni.<sup>79</sup>

Na doporučení skladatele Johanna Josepha Fuxe měl Zelenka pokračovat ve studiu v Itálii. Historické podklady vztahující se k tomuto životnímu období jsou však dodnes nejasné.<sup>80</sup> Literatura na základě domněnek většinou zmiňuje pouze Zelenkovu snahu po nastudování nových kompozičních technik provozovaných v Itálii.<sup>81</sup>

Z korespondence adresované saskému dvoru je známa Zelenkova žádost z 31. ledna 1712 o vyslání na roční studijní pobyt do Francie a Itálie, kde měl rozvíjet poznatky získané ze svého studia skladby u vídeňského císařského dvorního skladatele Johanna Josepha Fuxe. V žádosti se odvolal na doporučení hraběte Hartiga z Prahy a kapelníka dvorní kapely v Drážďanech Johanna Christiana Schmidta.<sup>82</sup> Žádost zřejmě souvisela s cestami sasko-polského korunního prince po katolických zemích Evropy v letech 1711-1719, kam ho

---

<sup>75</sup> August Silný a jeho syn a nástupce Friedrich August II., podobně jako panovníci a šlechta v jiných zemích, například olomoucký biskup Karel Lichtenštejn-Cactelcorn a hrabě Jan Adam Questenberg, cestovali s hudebníky a s herci. V roce 1718 doprovázeli hudebníci Augusta Silného a jeho syna, pozdějšího nástupce, Friedricha Augusta II. do Vídně. (BUŽGA, Jaroslav. *Jan Dismas Zelenka na královském dvoře v Drážďanech*. HV XXIII, 1986, s. 315)

<sup>76</sup> Do dějin hudby 18. století se zapsal jako výborný hudební pedagog baroka. Jeho spis *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur Regelmäßigen Musicalischen Composition*, vydaný latinsky roku 1725 a záhy překládaný do němčiny i jiných jazyků, byl prvním kompletním zobrazením kontrapunktických kompozičních praktik renesance i baroka včetně fugy. (SMOLKA, Jaroslav. *Jan Dismas Zelenka*. 1. vydání, Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006, ISBN 80-7331-075-9, s. 59)

<sup>77</sup> SMOLKA, Jaroslav. *Jan Dismas Zelenka*. 1. vydání, Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006, ISBN 80-7331-075-9, s. 59

<sup>78</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. *Jan Dismas Zelenka: Lamentationes Jeremiae Prophetarum*. 2. vydání. Praha: Editio Supraphon. 1969, s. 2

<sup>79</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. *Jan Dismas Zelenka: Lamentationes Jeremiae Prophetarum*. 2. vydání. Praha: Editio Supraphon. 1969, s. 3

<sup>80</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. *Jan Dismas Zelenka: Lamentationes Jeremiae Prophetarum*. 2. vydání. Praha: Editio Supraphon. 1969, s. 2

<sup>81</sup> BUŽGA, Jaroslav. *Skladatelský odkaz Jana Dismase Zelenky*. HV XIX, 1982, s. 306

<sup>82</sup> BUŽGA, Jaroslav. *Příspěvky k životopisu Jana Dismase Zelenky*, HV XXI, 1984, č. 2, s. 138

doprovázela početná družina a hudební soubor. Zda došlo k zamítnutí či k odložení žádosti ze strany krále není historicky doloženo.

Jako jistý paradox v oblasti zahraničních cest jsou chápány i Zelenkovy cesty do Prahy, neboť Jan Dismas je dodnes vnímán jako emigrant českého baroka a tudíž jeho největší část hudebního působení spadá do prostředí Drážďan. Kontakt s Prahou však přetrvával a postupem času přicházely nové příležitosti provozování Zelenkových skladeb přímo určené pro pražské události. Z tohoto ohledu je nutno vyzdvihnout značný vliv jezuitů. Právě objednávka díla<sup>83</sup> u příležitosti oslav korunovace císaře Karla VI. na českého krále<sup>84</sup> a jeho velice úspěšné provedení v Klementinu<sup>85</sup> dokazuje stálou Zelenkovu spolupráci s pražskými jezuiti.

Rokem 1723 omezil Zelenka rozsáhlé zahraniční cesty. Od této chvíle se jeho hudební působení zcela vztahovalo k tvorbě na drážďanském dvoru, kde mohl navázat na své studijní pobyty. Tato doba se dnes přičítá k jeho nejlepšímu skladatelskému období. I nadále mu zůstávala funkce kontrabasisty a po smrti Johanna Davida Heinichena roku 1729 byl pověřen dočasným vedením drážďanské kapely.<sup>86</sup> V tomto časovém rozmezí vytvořil velkou část dodnes zachovaných skladeb.

Ze záznamů o přidělení peněz na zahraniční cesty lze sledovat nejen místa skladatelova dalšího hudebního vzdělávání se, ale zejména celkovou ekonomickou situaci jeho i ostatních hudebníků saské dvorní kapely. Doložené historické poznatky o finančních příjmech<sup>87</sup> Jana Dismase Zelenky u drážďanského královského dvora odkrývají, že jeho

---

<sup>83</sup> Pod názvem melodrama bylo roku 1723 uvedeno jezuitským řádem v Klementinu na počest Karla VI. Zelenkovo dílo *Sub olea pacis et palma virtutis*, které se však svým rozsahem i uměleckými nároky podobalo spíše oratoriu staršího typu se sólisty a sbory. (ČERNÝ, Jaromír., KOUBA, Jan. aj. *Hudba v českých dějinách*. 2. doplněné vydání, Praha:Editio Supraphon, 1989, s. 203)

<sup>84</sup> Brzy po svém nástupu, v roce 1712, císař slíbil českým stavům, že se dá korunovat na českého krále. Věčně odkládaný slib splnil až po dalších jedenácti letech, po přijetí pragmatické sankce a poté, co český zemský sněm povolil korunovační dar ve výši 100 000 zlatých. S ohromným doprovodem zavítal císařský pár v létě 1723 podruhé do Čech. Pražský pobyt vídeňského dvora přeplněný hostinami, plesy, divadelními představeními, hony a návštěvami poutních míst se protáhl na čtyři měsíce. Praha se opět jednou dočasně proměnila na císařskou rezidenci. Velkolepá korunovace Karlova se konala 4. září 1723. (HORA-HOREJŠ, Petr. *Toulky českou minulostí*. 1. vydání, Praha:Baronet, 1995, ISBN 80-85890-21-6, s. 225)

<sup>85</sup> Klementinum je po Pražském hradu vůbec nejrozsáhlejší architektura v české metropoli, sídlo jezuitské koleje a barokní Karlo-Ferdinandovy univerzity. Ideologické centrum Tovaryšstva Ježíšova začalo od roku 1653 vyrůstat na místě, kde už dříve, v dobách Přemysla Otakara II., měli své působiště předchůdci jezuitů, dominikáni. Kromě kláštera tu původně stálo 32 domů, 3 kostely a několik zahrad. V Klementinu, které tyto parcely pohltilo, vznikly školy, knihovna, divadlo, tiskárna, později hvězdárna. Od jezuitských dob až do vzniku samostatného československého státu zde měly své sídlo teologická a filozofická fakulta pražské univerzity, od roku 1815 také známé akademické gymnázium. (HORA-HOREJŠ, Petr. *Toulky českou minulostí*. 1. vydání, Praha:Baronet, 1995, ISBN 80-85890-21-6, s. 81)

<sup>86</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. Jan Dismas Zelenka: *Lamentationes Jeremiae Prophetae*. 2. vydání. Praha:Editio Supraphon . 1969, s. 3

<sup>87</sup> Jan Dismas Zelenka byl zpočátku ohodnocen nástupním platem 300 Rtlr ročně, ve srovnání s ostatními členy kapely to byl plat nižší kategorie. Například Personelli ze sekce kontrabasistů pobíral 800 Rtlr ročně. Již koncem roku byl Zelenkův plat zvýšen na 350 Rtlr, následujícího roku 1714 na 400 Rtlr. Výše těchto platů Jana Dismase posunula na pozici předního kontrabasisty. V nejnižší platové skupině se pohybovalo osm členů drážďanské

ohodnocení nebylo nadstandardní, ale ve srovnání s hudebníky působícími v Čechách bylo několikanásobně vyšší.<sup>88</sup> Způsob, jak vylepšit finanční podmínky Jana Dismase Zelenky, existoval ve formě psaných žádostí adresovaných králi. Akceptovány mohly být žádosti nejen samotného Zelenky, ale i jeho příznivců či přátel.

Situace, jež vznikla po nástupu nového panovníka Friedricha Augusta III.<sup>89</sup>, ovlivnila konečné Zelenkovo působení u královského dvora, neboť s příchodem nového panovníka došlo i k reorganizaci hudebního provozu v Drážďanech. Jako dočasný kapelník byl Zelenka nucen uvolnit místo německému skladateli neapolské školy Johannu Adolfu Hassemu<sup>90</sup>, který svou tvorbou zcela odpovídal královskému hudebnímu vkusu. Zelenka se tento stav pokoušel změnit písemnými žádostmi přímo u panovníka. Ten jeho žádostem nevyhověl a místo kapelníka se tak pro Zelenku stalo nedosažitelným. Aby panovník předešel případným sporům, potvrdil Zelenkovi oficiálně titul Kirchen-Compositeur<sup>91</sup>. Tímto titulem sice král projevil Zelenkovi své uznání, pro samotného skladatele se však nic nezměnilo. Až do své smrti zůstal na stejné pracovní pozici.<sup>92</sup>

Drážďany se však i přes tuto stagnaci staly pro Zelenku osudovým místem. Z dat na rukopisech not je známo, že převážná část Zelenkových skladeb vznikla právě zde. Jen zlomek díla pak vznikl v Praze či ve Vídni. S ohledem na století, v němž tvořil, a s ohledem na všechny následující historické události je až s podivem, že naprostá většina Zelenkových skladeb se zachovala až dodnes. Patří mezi ně i *Missa Sanctae Caeciliae* z roku 1714 věnovaná panovníku Friedrichu Augustovi a vzniknuvší ihned po příchodu do Drážďan. Právě tato skladba utvrdila jeho působení u dvora.<sup>93</sup>

Od roku 1730 byla v drážďanském dvorním kostele, ve kterém se Zelenka staral o provoz obřadů, pravidelně provozována i oratoria. Produkce se konaly vždy o Velikonocích. V roce 1731 zde bylo poprvé provedeno Zelenkovo oratorium *Gesù al Calvario* a v roce 1736 oratorium *I penitenti ad sepulcro del Redentore*.

---

kapely s ročními platy po 250 Rtlr a dva s 240 Rtlr i 200 Rtlr. Na nejvyšších příčkách finančního ohodnocení byli první violoncellista s 500 Rtlr, první houslista a koncertní mistr s 600 Rtlr a nejvýše kapelníci Johann Christopher Schmidt a Johann David Heinichen po 1200 Rtlr. Rokem 1720 pobíral Zelenka 500 Rtlr ročně, ale stále tím zůstával ve skupině hůře placených hudebníků. (BUŽGA, Jaroslav. *Příspěvky k životopisu Jana Dismase Zelenky*, HV XXI, 1984, č. 2, s. 136-146)

<sup>88</sup> SMOLKA, Jaroslav. *Jan Dismas Zelenka*. 1. vydání, Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006, ISBN 80-7331-075-9, s. 52

<sup>89</sup> Syn Augusta II. Silného (1696-1763)

<sup>90</sup> Již roku 1731 byl skladatel Johann Adolf Hasse přizván k drážďanskému dvoru k provedení vlastní opery Cleofide s vlastní ženou, sopranistkou Faustinou Bordoniovou, obsazenou do titulní role. (SMOLKA, Jaroslav. *Jan Dismas Zelenka*. 1. vydání, Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006, ISBN 80-7331-075-9, s. 59)

<sup>91</sup> Kirchen-Compositeur-chrámový skladatel

<sup>92</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. *Jan Dismas Zelenka: Lamentationes Jeremiae Prophetiae*. 2. vydání. Praha: Editio Supraphon. 1969, s. 3

<sup>93</sup> SMOLKA, Jaroslav. *Jan Dismas Zelenka*. 1. vydání, Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006, ISBN 80-7331-075-9, s. 52



Kromě oratorií je v Zelenkově odkazu z působení v Drážďanech uvedeno i pět příležitostných skladeb napsaných k významným společenským událostem. V historickém kontextu stojí za zmínku *Requiem* z roku 1733, kdy královský dvůr i samotného skladatele zasáhla náhlá smrt Augusta II. Silného.

Přestože byl Zelenka oficiálním skladatelem katolické chrámové hudby, počet jeho skladeb, zejména mší<sup>94</sup> nebyl příliš rozsáhlý. Od některých Zelenkových mší jsou dokonce známy pouze jednotlivé části, převážně Kyrie, Gloria a Credo. V současnosti již nelze zjistit, zda tyto části byly vůbec Zelenkou napsány či zda byly ztraceny nebo zkombinovány mezi sebou. Tento způsob kompozice, tedy nahrazování či přeskupování, byl v té době u cyklických skladeb, k nimž se řadí i mše, běžný. Za významnou lze z tohoto pohledu považovat rozsáhlou mši *Missa Nativitatis Domini* z roku 1726, jež byla provozována o Vánocích, či soubor šesti mší napsaných za vlády Augusta III., z nichž poslední *Missa sexta e forte omnium ultima* byla zkomponována pouhé čtyři roky před skladatelovou smrtí.

Jan Dismas Zelenka podobně jako Johann Sebastian Bach užíval při své tvorbě vícehlasou kompoziční techniku, kterou dovedl z dnešního pohledu téměř do dokonalosti. I přes velký zájem o jeho hudbu ze strany některých současně žijících skladatelů významných jmen, mezi něž patřil například Johann Sebastian Bach, jenž nechal opsat některé Zelenkovy skladby pro provoz kůru kostela sv. Tomáše v Lipsku, či Georg Philipp Telemann, který o jeho responsoriích velice kladně referoval, zůstal však ve své době v podstatě nedocenen. Důvodem tohoto menšího ohlasu mohlo být nejen využívání známých, v té době již překonaných skladatelských technik kontrapunktu, ale i osobní vkus panovníka, jenž upřednostňoval neapolský styl.

Odlíšnou situaci v chápání díla autora přineslo 19. a 20. století, které svým zvyšujícím se zájmem o barokní hudbu postupně přinášelo hlubší poznání barokních hudebních kompozičních prostředků i skladatelů, zejména v souvislosti se zájmem o dílo Johanna Sebastiana Bacha a jeho současníků. Nejzásadnějším podnětem ke znovuobjevení díla Jana Dismase Zelenky ve 20. století se v tomto případě staly nahrávky předního interpreta barokní hudby, hoboisty a skladatele Hanse Heinze Holligera.<sup>95</sup> Jeho provedení Triových sonát pro dva hoboje a fagot i dalších instrumentálních skladeb způsobila zlom ve vnímání tvorby Jana Dismase.<sup>96</sup> Povědomí o existenci Zelenky jako skladatele barokního stylu však přináší s sebou již 19. století v provedení Zelenkových *Litaniae de venerabili sacramento* Franzem

---

<sup>94</sup> V období třicetileté války až do josefínských reforem se v českých zemích vytvořilo obrovské odbytiště pro uplatnění mešních kompozic i dalších chrámových skladeb, na což reagovala i lokální produkce (kantoři, chorregenti ad.). Ve významnějších kostelích se o všech nedělích a svátcích provozovala tato tvorba při hlavní denní mši; zpravidla bylo provedeno celé mešní ordinárium (mnohdy různé části mše pocházely od různých autorů; někdy se za mši pokládalo i zhudebnění pouze některých částí ordinária), doplňované skladbami typu *offertoria*, *communio* či *graduale* (místo některých skladeb mohlo být použito i *moteto*). V některých případech zazněla jen část ordinária (obvykle *Kyrie* a *Gloria*), přičemž zbytek mše byl vyplněn rozsáhlým motetem. Provozování duchovní hudby při bohoslužbě bylo pak silně omezeno dekrety Josefy II. (FUKAČ, Jiří., VYSLOUŽIL, Jiří. *Slovník české hudební kultury*. 1. vydání, Praha:Editio Supraphon, 1997, ISBN 80-7058-462-9, s. 578)

<sup>95</sup> Hans Heinz Holliger-známý švýcarský hoboista a skladatel

<sup>96</sup> BUŽGA, Jaroslav. *Jan Dismas Zelenka na královském dvoře v Drážďanech*. HV XXIII, 1986, s. 312

Schubertem. Nejen díky těmto dvěma zmíněným hudebním osobnostem je tak Jan Dismas Zelenka dnes prezentován jako jeden z předních tvůrců vrcholného baroka, kterého lze srovnávat s Johannem Sebastianem Bachem, Georgem Friedrichem Händlem, Georgem Philippem Telemannem či Antoniem Vivaldim.<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> BUŽGA, Jaroslav. *Skladatelský odkaz Jana Dismase Zelenky*. HV XIX, 1982, s. 305

### 3 ZELENKOVY LAMENTATIONES JEREMIAE PROPHETAE

Postavení Jana Dismase Zelenky na sasko – polském královském dvoře v Drážďanech předurčuje tvorbu k liturgickým obřadům. Vokální chrámová hudba tvořila převážnou část jeho tvorby a ve dvorských podmínkách se liturgické hudbě mohl věnovat naplno. Jedná se o díla k velikonočním příležitostem s aktuální tematikou biblického příběhu Ježíše Krista a jeho ukřižování i vzkříšení. Právě Lamentace proroka Jeremiáše jsou vnímány jako první celková kompozice tohoto druhu, předcházela jim pouze objednávka pražských jezuitů z Klementina Hudba k Svatému hrobu. Dále sborová Responsoria pro Hebdomada Sancta, oratoria Ježíš na Kalvárii a Kajícníci u hrobu Vykupitelova. Všechna tato díla spojuje symbolika biblických dějů a událostí kolem Kristova umučení a zmrtvýchvstání.<sup>98</sup>

Lamentationes Jeremiae Prophetae – Nářky proroka Jeremiáše – ZWV 53 byly poprvé provedeny 1., 2. a 3. dubna roku 1722, ale zatím bez responsorií, prováděných v konečné podobě až po roce 1733. Jako dočasná náhrada jsou v literatuře<sup>99</sup> uváděna responsoria jiných skladatelů nebo gregoriánský chorál. Prováděly se jako součást prvního nočního velikonočního matutina, tedy v předvečer Zeleného čtvrtku<sup>100</sup>, Velkého pátku<sup>101</sup> a Bílé soboty<sup>102</sup>. První noční určeno pro tyto tři dny je složeno ze tří žalmů s antifonami

---

<sup>98</sup> SMOLKA, Jaroslav. *Jan Dismas Zelenka*. 1. vydání, Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006, ISBN 80-7331-075-9, s. 91

<sup>99</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. *Jan Dismas Zelenka: Lamentationes Jeremiae Prophetae*. 2. vydání. Praha: Editio Supraphon. 1969

<sup>100</sup> Dobu mezi čtyřicetidenním postem a Božím hodem velikonočním označuje liturgie jako „velikonoční třídění“. Ve starokřesťanském pojetí se od 2. století k němu počítal Velký pátek, Bílá sobota a neděle Zmrtvýchvstání jako jednota smrti a vzkříšení. Ve středověku zvítězila myšlenka zdůraznit jako samostatný celek umučení Páně, z něhož byla vydělena velikonoční neděle a jako náhradní den přidán Zelený čtvrtek. Teprve po druhém vatikánském koncilu bylo obnoveno starokřesťanské pojetí Velikonoc: velikonoční třídění začíná večerní mší na Zelený čtvrtek a končí nešporami o Neděli Zmrtvýchvstání. (VONDRUŠKA, Vlastimil. *Církevní rok a lidové obyčeje*. 2. doplněné vydání, České Budějovice: Dona, 2005, ISBN 80-7322-075-X, s. 55)

<sup>101</sup> V katolické liturgii je dnem hlubokého smutku: nekoná se mše a bohoslužba je složena jen ze čtení textů a zpěvu. Důležitou součástí pobožnosti je odhalení a uctění svatého kříže. Původní prostý střídavý ráz liturgických oslav pozměnila až doba protireformace, kdy se zvýraznil význam oslav Velkého pátku jako dne, kdy je třeba myslet na spásu. (VONDRUŠKA, Vlastimil. *Církevní rok a lidové obyčeje*. 2. doplněné vydání, České Budějovice: Dona, 2005, ISBN 80-7322-075-X, s. 56)

<sup>102</sup> V různých křesťanských církvích získala během staletí odlišnou tvářnost a mnohé z obřadů přešli do všeobecného podvědomí. Příkladem toho je svěcení ohně, které je zachováno v různých liturgiích. Obřadu spojenému s žehnáním světla, při němž se zpívají žalmy, se říkalo lucernarium. Doloženo je také ve slovanských bohoslužbách sv. Cyrila a Metoděje na Velké Moravě i sv. Prokopa v sázavském klášteře. Bílá sobota nebyla ve starém křesťanském světě dnem liturgickým, konala se jen noční bohoslužba, vigilie. Před vigilii se posvětil oheň, od kterého se zapálil paškál (velikonoční svíce) a jím se světlo přeneslo do kostela. Svěcení ohně se postupně stalo slavnostním obřadem a římský císař Konstantin Veliký dokonce počátkem 4. století nařídil, že má být celé město osvětleno ohni. (VONDRUŠKA, Vlastimil. *Církevní rok a lidové obyčeje*. 2. doplněné vydání, České Budějovice: Dona, 2005, ISBN 80-7322-075-X, s. 56)

a z nářků proroka Jeremiáše. Na každé noktuno vychází tři lamentace, zhudebněné jsou Janem Dismasem Zelenkou pouze první dvě, po nichž následuje vždy již zmíněné responsorium.<sup>103</sup>

Volba sólových hlasů předepsaných pro partituru *Lamentationes* je v kontextu s běžným barokním výběrem vyšších hlasů velmi zajímavá. Použití altu, tenoru a basu koresponduje s dobou provozování tzv. „temných hodin“ a samozřejmě se závažností textu. Zda to byl Zelenkův záměr k doplnění atmosféry, není známo. Edice Vratislava Bělského uvádí právě tuto spojitost, ale odlišné vysvětlení nabízí studie Marx ZS II. Chápe skladatelovo použití altu, tenoru a basu jako nedostatek sólových sopránových kastrátů v Drážďanech do podzimu 1724. Nebylo tedy možné v daném termínu užít čistě mužských hlasů.<sup>104</sup>

Orchestrální obsazení podtrhuje rozčlenění lamentací do tří svátečních dnů. Jednotlivé *Lamentationes* mají různá instrumentální obsazení. I z toho lze vyvozovat, že všech šest lamentací nebylo komponováno jako cyklus k soubornému provedení, ale pro dny, jdoucích postupně za sebou. Tedy pro čtvrtek, pátek a sobotu velikonočního týdne. První čtyři jsou psané pro nástroje používané pro běžnou římskokatolickou liturgii v Drážďanech tehdejší doby. Tedy pro dva hoboje, smyčce a basso continuo, na němž se podílely basové nástroje a varhany. Dvě jsou určeny pro Zelený čtvrtek a dvě pro Velký pátek. *Lamentationes* č. 5 a č. 6 mají komornější nástrojové obsazení. *Lamentatio* č. 5 předepisuje Jan Dismas Zelenka pro dvě flétny, dvě violoncella, varhany a basové nástroje. Nástrojové obsazení *Lamentatio* č. 6 je v podobě sólových houslí, chalumeau, fagot s varhanami a basso continuo.

Ve všech Lamentacích se objevuje společný kompoziční prvek. Objevují se v nich slabiky hebrejské abecedy, které jsou podloženy melodií a tvoří vždy spojovací část mezi částmi přinášející textový úryvek z Bible.

„Všech šest Lamentací pojímá Zelenka s vnitřním uspořádáním nápadně proměnlivým a neklidným; zejména uprostřed mezi stovebně semknutými většími plochami, ale i na začátku a na konci je vybavuje do značné míry po způsobu dramatické hudby. Všech šest Lamentací má základní rámce stejné hudební formy a tektonického průběhu. Začátek a konec tvoří vždy stovebně semknuté větší hudební plochy“<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. Jan Dismas Zelenka: *Lamentationes Jeremiae Prophetiae*. 2. vydání. Praha:Editio Supraphon. 1969, s. 4

<sup>104</sup> SMOLKA, Jaroslav. *Jan Dismas Zelenka*. 1. vydání, Praha:Akademie múzických umění v Praze, 2006, ISBN 80-7331-075-9, s. 91

<sup>105</sup> SMOLKA, Jaroslav. *Jan Dismas Zelenka*. 1. vydání, Praha:Akademie múzických umění v Praze, 2006, ISBN 80-7331-075-9, s. 91

#### 4 ANALÝZA Lamentationes z hudebně-interpretčního hlediska

V této kapitole se věnuji dvěma lamentacím, tedy Lamentatio č. 2<sup>106</sup> a Lamentatio č. 6.<sup>107</sup> Celý cyklus se skládá z šesti lamentací, z nichž dvě jsou určené pro bas, dvě pro tenor a dvě pro alt. Jak již bylo zmíněno v předešlé kapitole, volba altového hlasu byla pro liturgickou hudbu barokního období přinejmenším zajímavá, neboť pro toto období bylo charakteristické využití spíše sopránového hlasu. Nejen z tohoto důvodu jsem si vybrala právě tyto dvě lamentace psané pro altový hlas.

Analýzu obou lamentací jsem pojala z hudebně-interpretčního hlediska. Kompoziční hledisko zahrnuje v analýze textovou i hudební složku. Interpretční hledisko se vztahuje k provedení a způsobu zpěvu vhodného pro interpretaci období Jana Dismase, tedy pro baroko.

Z hudebního hlediska jsou Lamentationes primárně textová záležitost, na jejímž základu vznikla hudební část. Text lamentací je v latinském jazyce, který podtrhuje příležitost, pro kterou byly lamentace vytvořeny. Přináší sdělení v podobě biblických veršů vhodných k velikonočnímu období.<sup>108</sup> Text těchto biblických veršů se pravidelně objevuje v recitativních částech, které se střídají s částmi zpívanými na názvy počátečních hebrejských písmen. Písmena hebrejské abecedy VAU, ZAIN, HETH a TETH pravidelně uvádějí již zmíněné recitativní části v Lamentatio č. 2. Pravidelné střídání hebrejských písmen s biblickými latinskými verši dává skladbě zajímavý řád a dopomáhá vytvořit v lamentacích rozsáhlé kontrapunktické plochy, tolik příznačné pro kompoziční styl Jana Dismase. Podobný systém kompozice se objevuje i v Lamentatio č. 6. Mění se pouze výběr latinských veršů a hebrejských písmen. Jedná se o písmena ALEPH, BETH, GHIMEL, DALETH, HE a VAU.

Jak již bylo řečeno výše, hudba se v obou lamentacích podřizuje textu. Neomezuje se však jen na pouhý doprovod, ale vytváří tematickou výstavbu v předehrách, mezihrách i sólových epizodách. Z hudebního hlediska se jedná o vokálně-instrumentální dílo, kde zpěv často ztrácí svou sólovou podobu a je rovnocenný k ostatním nástrojům.

Nástrojové obsazení Lamentatio č. 2 je pro smyčcový orchestr, dva hoboje a varhany. V Lamentatio č. 6 je předepsáno nástrojové obsazení pro sólové housle, chalumeau nebo hoboje a fagot s varhanami i obvyklými basovými nástroji.

---

<sup>106</sup> Viz příloha č. 1

<sup>107</sup> Viz příloha č. 2

<sup>108</sup> Viz kapitola č. 3

## 4.1 Lamentatio č. 2

Použitý Notový materiál pochází z edice Vratislava Bělského.<sup>109</sup>

Rozborem jsem dospěla k závěru, že se jedná o **Velkou dvoudílnou formu**.

Ukázka č. 1 – malý díl a<sup>110</sup>

The image displays two systems of a musical score for 'Ukázka č. 1 – malý díl a'. The first system is marked 'Andante' and 'Tutti Stromenti'. It features five staves: I. Violino ed Oboe, II. Violino, Viola, ALTO, and Basso continuo (Violoncello, Contrabasso, ed Organo). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/2. The first system shows measures 1 through 5. The second system, separated by a double bar line, shows measures 6 through 10. It includes dynamics such as *[f]* and *[p]*, and a 'VAU' marking under the Alto staff. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

<sup>109</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. Jan Dismas Zelenka: *Lamentationes Jeremiae Prophetae*. 2. vydání. Praha:Editio Supraphon . 1969

<sup>110</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. Jan Dismas Zelenka: *Lamentationes Jeremiae Prophetae*. 2. vydání. Praha:Editio Supraphon . 1969

## Malý díl a

**Malý díl a** začíná krátkým, tematicky neuzavřeným instrumentálním úvodem, který probíhá v tónině **F dur**. Jeho tematická „neuzavřenost“ mě vedla k názoru, že se nejedná o introdukcii, ale o součást malého větého dílu. Melodii instrumentální úvodu přebírá v devátém taktu zpěvní hlas. Ten zde působí jako součást celku, není tedy sólovým prvkem, je pouze kompozičně zpracován na úroveň instrumentu. Uvedení vokálního sólového hlasu je zvýrazněno vokálem VAU, který nepřináší konkrétní informaci v podobě textu, ale je pouze nositelem melodie a má ariózní charakter. Vokál přejímá s minimální obměnou melodii, která zaznívá v houslové lince již před jeho nástupem. **Malý díl a**, tedy celkový začátek skladby, nastupuje tempem **andante** a tří-půlovým taktem, který se v průběhu dílu nemění. V závěrečných dvou taktech se objevuje změna tempa, **adagio**. Celý **malý díl a** končí na dominantě **C dur**. Dominanta zde přináší určité napětí a připravuje příchod dalšího malého dílu. I přesto, že z interpretačního pohledu by zpěvní linka neměla vybočovat z instrumentálního podkladu a interpret by měl být součástí celku, je zajímavé pozorovat dynamické označení v nástrojích s nástupem zpěvní linky. Ve všech nástrojích, s výjimkou sólového hlasu, je Janem Dismasem Zelenkou značeno hudebním dynamickým označením *piano*. Chápu to zde, jako vytvoření podmínek pro příchod sólového hlasu se skladatelovou snahou vyzdvihnout krásu melodie či lidského hlasu. Melodie postupuje zpočátku vzestupně a nenajdeme zde přílišné intervalové skoky. Poslední tón je interpretačně zvýrazněn korunou, která dodá melodii charakter určité slavnostní nálady.

15 senza l'Oboe

*pp*

*[pp]*

*[pp]*

Et e-gressus est a fi-li-a Si-on omnis de-cor

*[pp]*

<sup>111</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. Jan Dismas Zelenka: *Lamentationes Jeremiae Prophetae*. 2. vydání. Praha:Editio Supraphon . 1969



1. Viol. I.  
II.  
Vla.  
Alto  
Basso cont.  
Vlc., Cb.  
ed Org.

e - jus: fa - ctisunt principes e - jus ve - lut a - ri - e - tes non in - ve - ni - en - tes pas - cu - a: et a - bi -

20  
1. Vio  
II.  
Vla.  
Alto  
Basso cont.  
Vlc., Cb.  
ed Org.

e - runt ab - sque for - ti - tu - di - ne an - te fa - ci - em sub - se - quen - tis.

## Malý díl b

**Malý díl b** začíná již zmíněnou dominantou, na které končí **malý díl a**. Jedná se o první část recitativního charakteru, jenž přináší první sdělení v textu. Instrumentální složka zde přebírá funkci spíše doprovodnou, aby bylo zdůrazněno sdělení v podobě biblického verše. Skladatel určil čtyřdobý takt pro tuto recitativní část celé skladby. Zajímavostí je dodržování čtyřdobého taktu v každé z recitativních částí celé Lamentatio. Konec **malého dílu b** končí závěrečnou tónikou **F dur**. Z interpretačního hlediska se zde sólový hlas opírá zejména o latinský text. Jeho výslovnost je zásadní pro sdělení obsahu posluchačům. Většina rytmických hodnot v částech s latinským textem je v osminových a šestnáctinových rytmických hodnotách, jejichž rychlejší charakter dopomáhá vyslovit text pregnančně. Tónový rozsah zde není nikterak náročný, pohybuje se v rozmezí sedmi tónů, tedy od  $c^1$  do  $h$ . Dynamické označení v *pp* opět podtrhuje příchod sólového hlasu a též jeho obsahové sdělení.

„*Odešla od sijónské dcery veškerá její důstojnost. Její velmožové jsou jako jeleni, když nenacházejí pastvu: táhnou vysílení před tváří pronásledovatele.*“

Ukázka č. 3 – malý díl c<sup>112</sup>

senza l'Oboe 25

I. Viol. *pp sempre*

II. Viol. [*pp sempre*]

Vla [*pp sempre*]

Alto  
ZA - - - - -

Basso cont.  
Vlc.,Cb.  
ed Org. [*pp sempre*]

<sup>112</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. Jan Dismas Zelenka: *Lamentationes Jeremiae Prophetiae*. 2. vydání. Praha:Editio Supraphon . 1969

30

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Alto

Basso cont. Vlc.,Cb. ed Org.

[f]

[f]

[f]

IN.

35

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Alto

Basso cont. Vlc.,Cb. ed Org.

[f]

## Malý díl c

**Malý díl c** začíná stejnojmennou tóninou **f moll**. Oproti **malému dílu a** zde nastupuje sólový zpěvní hlas již od prvního taktu a nadále udržuje způsob zpracování sólového hlasu jako součásti instrumentálního celku pomocí hebrejského písmena ZAIN. I přesto zde přináší sólový hlas výraznou melodii, kterou po jejím ukončení v taktu 32 rozvíjí první housle. ZAIN je dalším písmenem hebrejské abecedy, které symbolizuje část ariózního zpracování. **Malý díl c** je názornou ukázkou skladatelova vnímání role hudebního doprovodu. Nástroje zde nejsou pouhým doprovodným činitelem, ale zúčastňují se tematické výstavby. Tempo zde není skladatelem konkrétně vypsáno, trvá tedy stále **adagio** určené v závěru **malého dílu a**. Změna ze čtyřdobého taktu na tří-půlový nám dopomáhá vnímat přestup mezi částmi ariózního charakteru a částmi recitativního charakteru s latinským textem. Jako zajímavost lze sledovat v taktech 32 až 38 s mírnou obměnou obdobně melodicky vedený bas, jaký jsme mohli pozorovat od taktu 1 až 8 v **malém díle a**, ale v moll tónině. I v tomto díle je vyznačena s příchodem sólového hlasu dynamika v pp. Opět lze chápat toto utišení nástrojů jako skladatelův záměr vytvořit podmínky pro vyznění melodie. Ta zde postupuje bez intervalových skoků, po interpretační stránce je však náročná z důvodu častého užití

zvětšených a zmenšených intervalů, které však vytváří určitý soulad s náladou skladby a zejména přináší spojitost s písmeny hebrejské abecedy.

Ukázka č. 4 – malý díl d<sup>113</sup>

The image shows a musical score for a vocal and instrumental ensemble. The score is in G minor (one flat) and common time (C). It consists of five staves:

- Violins:** I. Violin (top staff) and II. Violin (second staff). Both are marked *[p]*. The I. Violin part starts with a melodic line, and the II. Violin part provides harmonic support.
- Viola:** Third staff, marked *[p]*, playing a sustained chord.
- Alto:** Fourth staff, featuring the vocal line with the lyrics: "Re-cor-da - ta est Je - ru - sa-lem di - e - rum aff - lic - ti - o - nis su - ae, et".
- Basso continuo:** Fifth staff, marked *[p]*, playing a bass line with chords.

At the top of the score, there is a marking "[senza l'Oboe]" and a measure number "40".

<sup>113</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. Jan Dismas Zelenka: *Lamentationes Jeremiae Prophetae*. 2. vydání. Praha:Editio Supraphon . 1969

1. Viol. I.

II. Viol. II.

Vla.

Alto

o-mni-um de-si-de-ra-bi-li-um su-o-rum, quae ha-bu-e-rat a-di-e-bus an-ti-quis, cum

Basso cont.  
Vic., Cb.  
ed Org.

45

1. Viol. I.

II. Viol. II.

Vla.

Alto

ca-de-ret po-pu-lus e-jus in ma-nu hos-ti-li, et non es-set au-xi-li-a-tor: vi-

Basso cont.  
Vic., Cb.  
ed Org.

1. Viol. I.

II. Viol. II.

Vla.

Alto

de-runt e-am hos-tes e-jus et de-si-de-runt sab-ba-ta e-jus.

Basso cont.  
Vic., Cb.  
ed Org.

## Malý díl d

**Malý díl d** přináší další biblický verš a je opět zpracován recitativním způsobem. Nástrojové obsazení přebírá doprovodnou funkci z důvodu vyzdvižení textu a jeho sdělení při liturgické příležitosti. Také zde se mění metrum na čtyřdobý takt. Tento čtyřdobý takt v tempu **adagio**

dopomáhá vytvořit dostatečný prostor ke klidnější interpretaci obsáhlého textu. **Malý díl d** je psán v tónině **f moll**.

„<sup>7</sup>Jeruzalém se rozpomíná ve dnech svého ponížení a zmateného toulání na všechno, co míval za žádoucí ode dnů dávnověkých. Když jeho lid padl do rukou protivníka, nebyl nikdo, kdo by mu pomohl. Protivníci to viděli a posmívali se jeho zániku.“

Ukázka č. 5 – spojovací díl<sup>114</sup>

50 *vivace*

HETH -

*vivace*

<sup>114</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. Jan Dismas Zelenka: *Lamentationes Jeremiae Prophetae*. 2. vydání. Praha:Editio Supraphon . 1969

Třetí melodický motiv na hebrejské písmeno HETH lze chápat jako **spojovací díl**, který propojuje **malý díl d** a **malý díl e**. Jako odlišnost od předešlých dílů lze vnímat především malý počet taktů, kde se neobjevuje předvětí a závětí. Rovněž předěl mezi dvěma recitativními částmi v latinském jazyce, tedy malý **dílem d** a **malým dílem e**, nepřináší obvyklou změnu metra. Mezi částmi tedy působí jako spojovací článek, jenž prostřednictvím sólového hlasu uvádí další zajímavě zpracovanou melodii. Melodie postupuje sestupně, ale vždy v opakujících se intervalech malé tercie. První takt spojovacího dílu předepisuje tempo vivace, které změní až nástup **malého dílu e**. Ve spojovacím díle dochází k modulaci, která vrcholí v prvním taktu **malého dílu e** akordem **g moll**. O tónině **g moll** však pravděpodobně nelze hovořit, neboť tuto tóninu skladatel v dalších taktech **malého dílu e** opouští a harmonicky jej směřuje do tóniny **a moll**. Uprostřed **malého dílu e** naznačí cílovou tóninu a moll, ale jejího definitivního potvrzení se dočkáme až s příchodem dalšího **malého dílu f**.

Ukázka č. 6 – malý díl e<sup>115</sup>

Grave

55

[p]

[p]

- Pec-catum pec-

Grave

[p]

<sup>115</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. Jan Dismas Zelenka: *Lamentationes Jeremiae Prophetae*. 2. vydání. Praha:Editio Supraphon . 1969

I. Viol. *vivace*  
 II. *grave*  
 Vla  
 Alto  
 ca - vit Je - ru - sa - lem, prop - te - re - a in - sta - bi - lis fac - ta est: o - mnes,  
 Basso cont. Vlc., Ch. ed Org. *[f]*

---

I. Viol. *[p]*  
 II. *[p]*  
 Vla  
 60  
 Alto  
 qui glo - ri - fi - ca - bant e - am, spre - verunt il - lam, qui - a vi - de - runt i - gno - mi - ni - am e - jus:  
 Basso cont. Vlc., Ch. ed Org. *[p]*

## Malý díl e

**Malým dílem e** nastupuje předposlední část recitativního zpracování. Tempo se z **vivace** mění na **grave**, čímž se zdůrazní závažnost obsahu textu. S ohledem na tuto závažnost je zvolení tempa vhodné. Zajímavostí je, že do prvního taktu **malého dílu e** zasahuje zpěvní linka předchozího spojovacího dílu. Tím se nejen narušuje daný řád jasného ukončení vokální i instrumentální složky v jednotlivých dílech, ale také se tím podtrhuje velký agogický zlom z **vivace** na **grave**. Změna metra zde nenastává, platí stále čtyřdobý takt z předešlého **malého dílu e** a **spojovacího dílu**.

„<sup>8</sup>Těžce zhřešila jeruzalémská dcera, proto se stala nečistou. Všichni, kdo si jí vážili, ji mají za bezecnou, neboť vidí její nahotu; a ona vzdychá a odvrací se.



Ukázka č. 7 – malý díl f<sup>116</sup>

(Andante)  
[senza l'Oboe]

65

I. Viol.  
II. Viol.  
Vla.  
Alto  
Basso cont.  
Vcl., Ch.  
ed Org.

[p]

ip - sa au - tem . ge - mens, ge - mens,

(Andante)

70

I. Viol.  
II. Viol.  
Vla.  
Alto  
Basso cont.  
Vcl., Ch.  
ed Org.

ge - mens con - ver - sa est re - tror - sum,

(Andante)

75

I. Viol.  
II. Viol.  
Vla.  
Alto  
Basso cont.  
Vcl., Ch.  
ed Org.

ip - sa au - tem . ge - mens

<sup>116</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. Jan Dismas Zelenka: *Lamentationes Jeremiae Prophetae*. 2. vydání. Praha:Editio Supraphon . 1969

I. Viol. II. Vla. Alto. Basso cont. Vle.,Cb. ed Org.

con - ver - sa est re-tror

80

I. Viol. II. Vla. Alto. Basso cont. Vle.,Cb. ed Org.

sum.

[p] [f] vivace

85

## Malý díl f

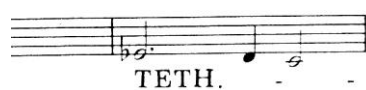
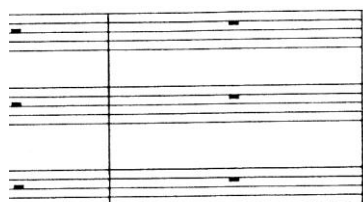
**Malý díl f** přináší změnu v použití jazyka a způsobu zpracování hudby. V předešlých hudebních dílech či spojkách skladatel zpracovával melodie na vokály hebrejské abecedy. Zde hudba přináší melodii ve spojení s textem. Do této doby přinášela text pouze recitativně zpracovaná hudba, která ovšem nevyniká výraznou melodií. Zajímavostí je sestupný směr melodie od taktu 62 do taktu 72. Pokud se zamyslíme nad textem<sup>117</sup>, opravdu cítíme v melodické linii symbol pláče. V tomto malém díle se tedy spojuje ariózní zpracování hudby s informací v podobě textu. **Malý díl f** začíná tedy v **a moll**, ale již v průběhu dílu se vrací přes tóninu **f moll** zpátky do původní tóniny **F dur**. Skladatel nás nechává v nejistotě, neustále střídá durovou a mollovou tónickou tercií (a-as), aby se nakonec v závěrečných

<sup>117</sup> Viz Příloha 1.

taktech rozhodl pro durovou tóninu. Nejen že se skladatel vrací k počátečnímu udání tempa **andante**, vrací se také k tónině F dur. Taktem 85 skladatel zajímavě řeší náhlou změnu tempa **vivace** na ploše pouhého jednoho taktu, který nás přesune do spojovacího dílu.

„*On sám pak nařikaje, nařikaje, nařikaje obrací se zpět*“

Ukázka č. 8 – spojovací díl<sup>118</sup>



90

## Spojovací díl

**Spojovací díl** je možno chápat podobně jako předešlý spojovací díl. Výraznější melodii přináší zpěvní linka ve spojení s posledním písmenem hebrejské abecedy HETH. I zde

<sup>118</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. Jan Dismas Zelenka: *Lamentationes Jeremiae Prophetiae*. 2. vydání. Praha:Editio Supraphon . 1969

nacházíme změnu. Hlavní melodie není podložena dalším nástrojem, ale plyne pod ní pouze doprovodná složka. Opět zde nevnímáme předvěti a závěti. Spojovací díl připravuje příchod nové tóniny následujícího dílu, kterou je tónina **C dur**.

Ukázka č. 9 – malý díl<sup>119</sup>

[senza l'Oboe]

I. Viol. *pp*

II. Viol. *pp*

Vla

Alto

Sor-des e - jus in pe - di-bus e - jus, nec re - cor - da - ta est fi - nis su - i: de -

Basso cont. Vlc.,Cb. ed Org. *pp*

95

Adagio

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Alto

po-si - ta est ve - he-men-ter, non habens con-so - la - to-rem: vi - de Do-mi-ne, af -

Basso cont. Vlc.,Cb. ed Org. Adagio

100

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Alto

flic - ti - o-nem me-am quo-ni-am e - rec - tus est i - ni - mi - cus.

Basso cont. Vlc.,Cb. ed Org.

<sup>119</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. Jan Dismas Zelenka: *Lamentationes Jeremiae Prophetae*. 2. vydání. Praha:Editio Supraphon . 1969

## Malý díl g

**Malý díl g** začíná dominantním sextakordem **G dur**, tónika zaznívá až v druhém taktu. V průběhu tohoto dílu se skladatel dostává do paralelní mollové tóniny **a moll**. Takt 97 přináší změnu tempa **Adagio**. Naposledy se zde dostáváme do recitativní části posledního biblického sdělení v podobě latinského jazyka. Pokud bychom se zamysleli nad textem, jde o prosbu k bohu v momentě těžké chvíle. V kontextu s tímto sdělením si lze potvrdit domněnku o pozitivním nádechu následujícího dílu, který je označen dalším **velkým dílem B**.

*„<sup>9</sup>Má na lemu roucha nečistotu, nepamatovala na svůj konec. Předivně sešla a není nikdo, kdo by ji potěšil. „Pohled, Hospodine, na mé ponížení, jak se nepřítel vypíná.“*

Affettuoso

105

Tutti  
Stromenti

I.  
Viol.  
ed Ob.

II.

Vla

Alto

Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem,

Basso cont.  
Vlc., Cl.  
ed Org.

Affettuoso

[p]

[f]

## Velký díl B

**Velký díl B** nabízí odlišné kompoziční zpracování, z tohoto důvodu je označen **velkým dílem B**. Neuplatňuje se zde téměř pravidelné střídání hebrejského jazyka jako nositele výraznější melodie a recitativně zpracovaných částí s použitím latinského jazyka, se kterými jsme se setkávali ve **velkém díle A**. Též **velký díl B** nastupuje ve své původní tónině **F dur**, kterou jsme mohli vyslechnout již na počátku celé skladby. Celý **velký díl B** je kompozičně zpracován pomocí latinské věty *Jerusalem convertere ad Dominum Deum*<sup>121</sup> a až do konce tohoto dílu skladatel pouze obměňuje hudební složku. Z interpretačního hlediska je v tomto velkém díle užita terasovitá dynamika, tedy střídání *piano* a *forte*. Je taktéž nutné propojit výraz s obsahem textu, který je v této části lamentace spíše optimistický. Celý díl působí závěrečným dojmem, který uzavírá předešlé části. Pokud si uvědomíme, že takto podobné zpracování využívá Jan Dismas Zelenka na konci každé lamentace, dovede nás to k závěru, že skladba se skládá ze dvou velkých dílů A a B. Tento způsob zpracování je využit v každé závěrečné části všech *Lamentationes* a lze tak o nich přemýšlet jako o skladbách zkomponovaných na fugových principech.<sup>122</sup>

<sup>120</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. Jan Dismas Zelenka: *Lamentationes Jeremiae Prophetiae*. 2. vydání. Praha:Editio Supraphon . 1969

<sup>121</sup> Jerusaléme, obrať se k pánu Bohu svému.

<sup>122</sup> SMOLKA, Jaroslav. *Jan Dismas Zelenka*. 1. vydání, Praha:Akademie múzických umění v Praze, 2006, ISBN 80-7331-075-9, s. 52

## 4.2 Lamentatio č. 6

Použitý Notový materiál pochází z edice Vratislava Bělského.<sup>123</sup>

Rozborem jsem dospěla k závěru, že se jedná o **Velkou pětidílnou formu**.

### Ukázka č. 11 – velký díl A<sup>124</sup>

The musical score is for the first five measures of the 'Velký díl A' section. It is in 3/2 time and F major. The tempo is marked [Andante]. The score includes five staves: Violino, Oboe, Fagotto, ALTO, and Basso continuo (Violoncello, Contrabasso ed Organo). The Oboe part begins with a forte [f] dynamic, while the Basso continuo part begins with a piano [p] dynamic. The score shows the first five measures, with a fermata over the fifth measure of the Oboe part.

### Velký díl A

Počátkem **velkého dílu A** nastupuje hoboj v tónině **F dur**, ve kterém zaznívá úvodní téma. V taktu 8 nastupují housle, jež hobojevé téma v dominantní tónině **C dur** převezmou a mírně obmění. Nástupem fagotu v taktu 16 opět přichází tónina **F dur**. Zde se fagot stává součástí polyfonního zpracování a dále rozvíjí téma. V této fagotové lince se objevuje nástupem taktu 25 zajímavé kompoziční zpracování sekvenčního charakteru, jež končí taktem 30. Toto kompoziční zpracování sekvenčního charakteru přináší určité napětí a jakoby směřuje do tóniny **F dur**, ve které nastupuje zpěvní linka. Do tohoto polyfonního zpracování se tedy taktem 31 připojuje zpěv na hebrejské písmeno ALEPH, které je v následujících taktech pouze melodicky obměňováno. Jan Dismas Zelenka se v této zpěvní lince vrací k tónině **F dur**, která se však již v taktu 35 mění na tóninu **C dur**. Tónina **C dur**

<sup>123</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. Jan Dismas Zelenka: *Lamentationes Jeremiae Prophetiae*. 2. vydání. Praha:Editio Supraphon . 1969

<sup>124</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. Jan Dismas Zelenka: *Lamentationes Jeremiae Prophetiae*. 2. vydání. Praha:Editio Supraphon . 1969



trvá až do konce celého **velkého dílu A**. Taktem 51 nastupuje hoboj a přednáší počáteční téma v **C dur**, tedy v dominantní tónině, poté však nastupuje alt taktem 56 a vrací se k tónině **F dur**. Zpěv se zde vrací tedy nejen k původní tónině, ale také prezentuje tří-taktové téma, jež zaznělo na začátku celé Lamentatio č. 6. Po provedení tohoto krátkého tématu se alt s hobojem a fagotem střídají v jeho pokračování. Skladatelem dané tempo **Andante** na začátku skladby je shodné s počátečním tempem u předchozí Lamentatio č. 2. V tomto případě tempo **Andante**<sup>125</sup> v Lamentatio č. 6 trvá téměř do konce **velkého dílu A**, kde ho v posledních dvou taktech vystřídá pouze tempo **Adagio**. Jedná se tedy o takty 60 a 61. Tempo **Adagio** tedy ukončuje celý **velký díl A**. Z interpretačního pohledu je zajímavé dynamické označení crescendo na začátku zpěvní linky v taktu 16.<sup>126</sup> Označení crescendo se například objevuje též v taktu 51 v hobojojové lince. Z interpretačního hlediska je potřeba zpěvní linku interpretovat vhodně, v souladu s požadavky prezentace duchovní hudby barokního období. Je třeba zachovávat projev zpěváka v souladu s celkovou kompozicí tak, aby jeho projev nevybočoval a stále se udržoval jako součást celku. **Velký díl A** nabízí místa k uplatnění trylku ve zpěvní lince, zejména v taktech 44 a 60.

**Velký díl A** je tedy skladatelem řešen polyfonně na fugových principech<sup>127</sup> a je pro čtyři hlasy.

### **Velký díl B**

Z hudebního hlediska nám velký díl nepředstavuje hudbu přílišné závažnosti, jedná se pouze o kratší úseky, které probíhají v pravidelném střídání recitativních částí v latinském jazyce a melodických částí na písmena hebrejské abecedy. Recitativní části skrze slova promlouvají k posluchačům a písmena hebrejské abecedy BETH a GHIMEL přináší jakési odpočinku a předěl mezi latinskými texty. Tyto části jsou rozděleny na malé díly, které jsou označeny **malým dílem a, b, c, d** či **malým dílem e**.

---

<sup>125</sup> Walther: Andante se vyskytuje jak u různých hlasů, tak i u takových generálbasů, které jsou dosti pohyblivé nebo předcházejí jako téma jiným hlasům; všechny noty musí být totiž v tomto tempu provedeny souhlasně a stejnorodě a musí se jedna od druhé dobře odlišovat a je třeba je hrát poněkud rychleji než Adagio. (BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka*. 2. opravené vydání. Brno: Janáčkova akademie múzických umění . 2010, ISBN 978-80-86928-84-5, s. 143)

<sup>126</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. Jan Dismas Zelenka: *Lamentationes Jeremiae Prophetae*. 2. vydání. Praha:Editio Supraphon . 1969

<sup>127</sup> SMOLKA, Jaroslav. *Jan Dismas Zelenka*. 1. vydání, Praha: Akademeie múzických umění v Praze, 2006, ISBN 80-7331-075-9, s. 93

Ukázka č. 12 – malý díl a<sup>128</sup>

Alto

Quo-mo-do ob-scu-ra-tum est au-rum, mu-ta-tus est co-lor o-p-ti-mus, dí-sper-si

Basso cont.  
Vlc., Cb.  
ed Org.

Alto

65

la-pi-des san-ctu-a-ri-i in ca-pi-te o-mni-um pla-te-a-rum?

vivace

Basso cont.  
Vlc., Cb.  
ed Org.

**Malý díl a**

Jedná se zde o první díl recitativního charakteru. Latinský text přináší sdělení v podobě biblického textu v latinském jazyce, jehož délka není příliš náročná. Zaznívá v tónině D dur, ve které pokračuje až do svého závěru, kdy zazní akord F dur. Jako zajímavost lze chápat skladatelovo určení tempa v podobě **vivace** v posledním taktu **malého dílu a**. Z hudebně-interpretativního hlediska se zpěvní linka pohybuje v rozmezí šesti tónů.

„<sup>1</sup>Jak zčernalo zlato, změnil se jasný zlatý třpyt! Svaté kameny leží rozmetány po nárožích všech ulic.“

Ukázka č. 13 – malý díl b<sup>129</sup>

Alto

[Largo]

70

BETH

tr

75

Basso cont.  
Vlc., Cb.  
ed Org.

[f]

<sup>128</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. Jan Dismas Zelenka: *Lamentationes Jeremiae Prophetae*. 2. vydání. Praha:Editio Supraphon . 1969

<sup>129</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. Jan Dismas Zelenka: *Lamentationes Jeremiae Prophetae*. 2. vydání. Praha:Editio Supraphon . 1969

## Malý díl b

Jak již bylo zmíněno, **malý díl b** přináší jakési odpočinutí a zklidnění od textového sdělení. Tím skladatel dosáhl prostoru k přípravě na následující latinský text, čemuž dopomohlo též udání tempa **largo**. Melodie je zvýrazněna dalším písmenem hebrejské abecedy BETH ve zpěvní lince. Po interpretační stránce zpěvního projevu je důležité využití trylku v předposledním taktu 74, jenž je zapsán v notovém zápise. Hlavní tóninou **malého dílu b** je **d moll**.

### Ukázka č. 14 – malý díl c<sup>130</sup>

The image displays two musical excerpts. The first excerpt shows a vocal line in the alto register with the lyrics: "Fi-li-i Si-on in-cly-ti, et amicti au-ro pri-mo: quo-mo-do re-pu-ta-ti sunt in va-sa te-ste-r". Below the vocal line is the basso continuo part, which includes parts for Violoncello, Contrabasso, and Organ. The second excerpt starts at measure 80 and shows the vocal line with the lyrics: "o-pus manuum fi-gu-li?". It also includes the basso continuo accompaniment for the same instruments.

## Malý díl c

**Malý díl c** je v pořadí druhým latinským veršem biblického textu. Opět skladatel využívá kompozičního zpracování, ve kterém se uplatňuje pouze zpěv a basso continuo, jako doprovodný nástroj ke zpěvu. Tónina se mění oproti předchozímu dílu na durovou a celá část je tak započata v **D dur**.

„<sup>2</sup>Vzácní synové Sijónu, cenění nad ryzí zlato, jak jsou pokládáni za hliněné džbány, vyrobené rukou hrnčičře!“

<sup>130</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. Jan Dismas Zelenka: *Lamentationes Jeremiae Prophetae*. 2. vydání. Praha:Editio Supraphon . 1969

Largo

85

GHI - - - MEL, C

Allo

90

- - - MEL.

grave

Basso cont.  
Vcl., Ch.  
ed Org.

Detailed description: The image shows a musical score for 'malý díl d'. It consists of two systems. The first system is marked 'Largo' and shows a vocal line starting at measure 85 with the lyrics 'GHI - - - MEL, C'. Below the vocal line is a basso continuo line. The second system is marked 'Allo' and starts at measure 90 with the lyrics '- - - MEL.'. It also features a vocal line and a basso continuo line. The tempo changes to 'grave' at the end of the second system.

## Malý díl d

**Malý díl d** je skladatelem zpracován na další písmeno hebrejské abecedy GHIMEL. Tempo **largo** přináší podobnost s **malým dílem b**, který je v tempu **largo** též zapsán. Odlišení od **malého dílu b** však lze spatřovat v jiném kompozičním zpracování zpěvní linky. Ta se objevuje jen v několika taktech dílu a střídá se s bassem continuem. Zpěvní linka netrvá tedy po celý **malý díl d**, jak je tomu v předešlém **malém díle b**. Zápis tempa **grave** ještě v posledním taktu změní tempo. Pomalé tempo je podpořeno tóninou **g moll**, jež je společně s melodií a minimem textu velkým zklidněním oproti předchozímu dílu.

<sup>131</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. Jan Dismas Zelenka: *Lamentationes Jeremiae Prophetiae*. 2. vydání. Praha:Editio Supraphon . 1969

The image displays two systems of musical notation. The first system is for measures 95-98. The vocal line (Alto) is in G major, 4/4 time, with lyrics: "Sed et la - mi - ae nu - da - ve - runt mam - mam, lac - ta - ve - runt ca - tu - los su - os:". The basso continuo part (Basso cont. Vle., Cb. ed Org.) is in the same key and time, starting with a piano dynamic marking [p]. The second system is for measures 99-102. The tempo is marked "vivace" and the measure number "100" is indicated. The vocal line has lyrics: "fi - li - a po - pu - li me - i cru - de - lis, qua - si stru - thi - o in de - ser - to." The basso continuo part continues in G major, 4/4 time, with a 4b (four flats) marking below the staff.

### Malý díl e

**Malý díl e** je dalším latinským sdělením a kompoziční zpracování recitativního charakteru je totožné s ostatními díly s latinským textem. I zde basso continuo přebírá doprovodnou funkci z důvodu vyzdvižení textu a jeho sdělení při liturgické příležitosti. Tempo **vivace** je předepsané uprostřed taktu 108, čímž poukazuje na členění fráze ve zpěvní lince.

„<sup>3</sup> I šakalí matky podají prs, kojí svá mláďata, dcera mého lidu je však krutá jako pštrosové na poušti.“

<sup>132</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. Jan Dismas Zelenka: *Lamentationes Jeremiae Prophetiae*. 2. vydání. Praha:Editio Supraphon . 1969

Un poco Andante

Viol. [poco f]

Ob. [poco f]

Fag. [poco f]

Alto

Basso cont. [poco f]  
Vlc.,Cb.  
ed Org.

105

Viol.

Ob.

Fag.

Alto

Basso cont.  
Vlc.,Cb.  
ed Org.

<sup>133</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. Jan Dismas Zelenka: *Lamentationes Jeremiae Prophetae*. 2. vydání. Praha:Editio Supraphon . 1969

110

Viol.

Ob.

Fag.

Alto

DA

Basso cont.  
Vlc., Cb.  
ed Org.

115

Viol.

Ob.

Fag.

Alto

LETH,

Basso cont.  
Vlc., Cb.  
ed Org.

120

Viol.

Ob.

Fag.

Alto

DA

Basso cont.  
Vlc., Cb.  
ed Org.

\*) Ms.

Viol.  
Ob.  
Fag.  
Alto  
Basso cont.  
Vlc.,Cb.  
ed Org.

Viol. 125  
Ob.  
Fag.  
Alto  
Basso cont.  
Vlc.,Cb.  
ed Org.

LETH.

Viol. 130  
Ob.  
Fag.  
Alto  
Basso cont.  
Vlc.,Cb.  
ed Org.

tr



## Velký díl C

**Velký díl C** nám přináší odlišně kompozičně zpracovanou část. Neobjevuje se zde střídání recitativních částí s částmi na písmena hebrejské abecedy, na které jsme byli zvyklí v předešlém **velkém díle B**. Jan Dismas Zelenka ve zpěvní lince kompozičně zpracoval pouze slabiku DALETH. **Velký díl C** nastupuje v tempu **Un poco Andante** v tónině **d moll**. Lze se domnívat, že tato část byla zkomponována technikou imitace. Téma probíhá v nástrojích různého typu, které si ho vzájemně přebírají a rozvíjí jej. Do tohoto procesu je zapojen též zpěv. Fagotová linka je skladatelem zajímavě zpracována, a to odlišným způsobem od všech ostatních dílů. Zpěvní linka nastupuje v tónině d moll, od taktu 117 se poté pohybuje v tónině a moll. Celý **velký díl C** je ukončen v tónině **d moll**.

## Velký díl D

**Velký díl D** je skladatelem zpracován opět na pravidlech pravidelného střídání recitativních částí na latinská slova a částí zpracovaných na písmena hebrejské abecedy, jež jsou zastoupeny písmeny HE a VAU. Janem Dismasem Zelenkou je **velký díl D** kompozičně zpracován podobným způsobem jako **velký díl B**. Pravidelné uspořádání velkých dílů dokazují v Lamentationes č.6 skladatelův důmyslný rukopis, který je propracován do posledního taktu. **Velký díl D** je rozčleněn na malé díly značené jako **malý díl f, g, h, i** a **malý díl j**.

### Ukázka č. 18 - malý díl f<sup>134</sup>

The image displays two systems of musical notation. The first system is marked 'Alto' and features a vocal line with lyrics: 'A - dhe-sit lin-gua lac-ten-tis ad pa-la-tum e - jus in sí - ti: par-vu-li pe-ti - e-rur'. Below the vocal line are staves for 'Basso cont. Vlc.,Cb. ed Org.' with a dynamic marking of '(p)'. The second system is also marked 'Alto' and begins at measure 135, with lyrics: 'pa-nem, et non e-rat qui fran-ge-ret e - is.' It includes the same instrumental accompaniment staves.

<sup>134</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. Jan Dismas Zelenka: *Lamentationes Jeremiae Prophetae*. 2. vydání. Praha:Editio Supraphon . 1969

## Malý díl f

V **malém díle f** je kompozičně zpracována hudba na latinský text. Koruna na konci jakoby připraví posluchače na další díl. Dvoučtvrťový takt na konci **malého dílu f** přinese mírnou změnu v kompozičním zpracování.

„<sup>4</sup> *Kojenci se žízní lepi jazyk k patru, pacholátka prosí o chléb, a nikdo jim nenaláme.*“

Ukázka č. 19 - malý díl g<sup>135</sup>

Affettuoso

HE. - - - - -

140

Alto

Basso cont.  
Vlc., Cb.  
ed Org.

Largo

## Malý díl g

**Malý díl g** je skladatelem zpracován na písmeno hebrejské abecedy HE. Nastupuje v tempu **Affettuoso** a v posledním taktu změni tempo na **Largo**. Melodie zpěvní linky postupuje vzestupným směrem.

<sup>135</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. Jan Dismas Zelenka: *Lamentationes Jeremiae Prophetiae*. 2. vydání. Praha:Editio Supraphon . 1969

115

Qui vescebantur vo-lup-tu - o - se, in-te-ri-e-runt

*Allo*

vi - is: qui nu-tri - e - ban-tur in cro-ce-is, am-ple-xa-ti sunt ster-co-ra.

*presto*

Basso cont.  
Vlc., Cb.  
ed Org.

## Malý díl h

**Malém díle h** se skladatel opět navrátil k recitativní části s latinským textem. V posledním taktu se objevuje tempo **presto**, které je ukončeno ihned v následujícím taktu **malého dílu i** tempem **affettuoso**.

„<sup>5</sup> *Ti, kdo jídali lahůdky, budí úděs na ulicích. Ti, kdo byli chováni v purpuru, válejí se v hnoji.*“

<sup>136</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. Jan Dismas Zelenka: *Lamentationes Jeremiae Prophetiae*. 2. vydání. Praha:Editio Supraphon . 1969

*Affettuoso*

Alto

150 VAU, VAU. 155

Basso cont.  
Vcl., Ch.  
ed Org.

160

### Malý díl i

**Malý díl i** je kompozičně zpracován na písmeno hebrejské abecedy VAU. Z interpretačního pohledu je písmeno VAU zcela vhodným k plnému vyznění melodie, neboť vokál „a“ dopomáhá interpretovi umožnit nosnost melodie. Tón  $g^1$  v předposlední taktu nabízí příležitost k uplatnění trylku. Trylek zde není skladatelem určen, ale postavení tónu  $g^1$  na pozici předposledního tónu ve frázi lze trylkem přizdobit a zdůraznit tím též již zmíněný poslední tón ve frázi  $a^1$ , ke kterému tón  $g^1$  směřuje. Tempo je zde označeno jako **Affettuoso**.

<sup>137</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. Jan Dismas Zelenka: *Lamentationes Jeremiae Prophetiae*. 2. vydání. Praha:Editio Supraphon . 1969

Alto

Et ma-jor ef-fec-ta est i - ni - qui-tas fi - li - ae po - pu-li me - i pec-ca - to So - do -

Basso cont.  
Vlc.,Cb.  
ed Org.

165

Alto

mo-rum, quae sub-ver-sa est in mo - men-to, et non ce-pe-runt in ma-nus e - a.

Basso cont.  
Vlc.,Cb.  
ed Org.

### Malý díl j

**Malý díl j** přináší v pořadí poslední biblický verš ve znění latinského textu. Kompoziční zpracování potvrzuje podobný kompoziční záměr skladatele. Patří sem spojení zpěvní linky s bassem continuem, které pouze harmonicky podporují zpěv, ale vytvářejí pro něj dostatečný prostor k úplnému vyznění textu.

„<sup>6</sup>Větší byla nepravost dcery mého lidu nežli hřích Sodomy, která byla podvrácena v okamžení, aniž ji zasáhla ruka.“

<sup>138</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. Jan Dismas Zelenka: *Lamentationes Jeremiae Prophetae*. 2. vydání. Praha:Editio Supraphon . 1969

## Ukázka č. 23 - velký díl E<sup>139</sup>

The image displays a musical score for a section of the 'Velký díl E'. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Violin (Viol.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Alto, and Bassoon/Clarinet/Organ (Basso cont. Vlc.,Cb. ed Org.). The tempo is marked [Andante]. The first system covers measures 170 to 175. The second system covers measure 180. Dynamic markings such as [f] and [ff] are present throughout the score.

## Velký díl E

**Velký díl E** je závěrečnou částí na text *Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum*.<sup>140</sup>

Téma znějící na počátku v hoboji zde volně přebírá v taktu 172 houslová linka. Začátek tématu si udržuje, v hobojojové i v houslové lince, v prvním tónu stejné dynamické označení forte. Od taktu 178 zaznívá jiné téma sekvenčního zpracování, zpočátku postupujícím směrem nahoru. Taktem 185 se alt s mírnou obměnou navrácí k prvnímu tématu z počátku velkého dílu. Zpěv využívá již zmíněný text *Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum*.<sup>141</sup>

V průběhu zpěvní linky nastupuje druhé téma (z taktu 178), které přebírá hobojs. Tato ukázka

<sup>139</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. Jan Dismas Zelenka: *Lamentationes Jeremiae Prophetae*. 2. vydání. Praha:Editio Supraphon. 1969

<sup>140</sup> Jerusaléme, obrať se k pánu Bohu svému.

<sup>141</sup> Jerusaléme, obrať se k pánu Bohu svému.

je dostačujícím příkladem pro znázornění Zelenkovo oblíbeného kompozičního zpracování polyfonním způsobem, ve kterém nástroje přebírají jedno téma a různě ho obměňují. Jedná se tedy o téma, které postupně zaznívá v linkách různých hudebních nástrojů. V tomto duchu kompozičního zpracování je skladatelem zpracován celý **velký díl E**. Za povšimnutí stojí kompoziční technika, ve které Jan Dismas Zelenka neustále pracuje se třemi tématy, přičemž ve znění druhého tématu vždy nastupuje třetí téma v protivěťě. Téma se tedy objevuje v duchu fugových pravidel, aby se vrátila do hlavní tóniny. Tento kompoziční princip uplatnil v celém svém díle, tedy i ve **velkém díle E**. Tempo **Andante**, které je skladatelem určeno hned na začátku **velkého dílu E**, navrácí hudbu do totožného tempa z prvního **velkého dílu A**. Stejně jako v první Lamentatio č. 2 i zde nastal, z pohledu interpretačního hlediska, vhodný čas pro optimistický přednes zpěvní projevu. Tento optimismus je možno vyvodit nejen z překladu latinského textu<sup>142</sup>, ale i ze závěrečného ukončení celého velkého dílu, jenž uzavírá Lamentatio č. 6. Celá Lamentatio č. 6 ukončuje své znění v tónině **F dur**.

---

<sup>142</sup> Jerusaléme, obrat' se k pánu Bohu svému.

## ZÁVĚR

Tato diplomová práce tedy přibližuje duchovní hudbu v Čechách, hudebního skladatele Jana Dismase Zelenku a o jeho hudební dílo *Lamentationes Jeremiae Prophetae*.

Kapitola jedna se ve své první části vyjadřuje k duchovní hudbě z pohledu české hudební vědy. Zabývá se problematikou termínu *barok* a periodizací českého baroka. V kontextu s periodizací nabízí pohled dvou hudebních badatelů, Jana Racka, Jiřího Sehnala či nejnovější studie Jaroslava Smolky. Tato kapitola se věnuje též náboženské situaci v Čechách, jenž vytváří podmínky pro hudebně-liturgický provoz v českém prostředí. A poslední částí této kapitoly je ukázka hudebních forem duchovní hudby a popsání těchto forem, jež se dostaly na přední pozici hudebně-liturgického provozu. Jedná se o latinskou figurální chrámovou hudbu, která byla provozována prostřednictvím mší, nešpor či litanií. Jako součást hudebně-liturgického provozu se zde objevují též hudební formy jako oratorium, sepolkro a česká duchovní píseň.

Kapitola dva rozebírá působení Jana Dismase Zelenky u drážďanského královského dvora a poukazuje na jeho hudební kariéru za vlády především sasko-polského krále Augusta II. Silného. Poukazuje na situaci, ve které se stal součástí politické situace u dvora a na jeho ekonomické ocenění jako kontrabasisty a skladatele vokální chrámové hudby.

Kapitola tři popisuje hudební dílo Jana Dismase Zelenky *Lamentatio Jeremiae Prophetae* a v kapitole čtyři navazuje na tento popis hudební analýzou *Lamentatio* č. 2 a *Lamentatio* č. 6.



## SEZNAM OBRÁZKŮ

Ukázka č. 1 – malý díl a.....	34
Ukázka č. 2 – malý díl b.....	36
Ukázka č. 3 – malý díl c.....	38
Ukázka č. 4 – malý díl d.....	40
Ukázka č. 5 – spojovací díl.....	42
Ukázka č. 6 – malý díl e.....	43
Ukázka č. 7 – malý díl f.....	45
Ukázka č. 8 – spojovací díl.....	47
Ukázka č. 9 – malý díl g.....	49
Ukázka č. 10 – velký díl B.....	51
Ukázka č. 11 – velký díl A.....	52
Ukázka č. 12 – malý díl a.....	54
Ukázka č. 13 – malý díl b.....	55
Ukázka č. 14 – malý díl c.....	56
Ukázka č. 15 – malý díl d.....	57
Ukázka č. 16 – malý díl e.....	58
Ukázka č. 17 – velký díl C.....	61
Ukázka č. 18 - malý díl f.....	62
Ukázka č. 19 - malý díl g.....	63
Ukázka č. 20 - malý díl h.....	64
Ukázka č. 21 - malý díl i.....	65
Ukázka č. 22 - malý díl j.....	66
Ukázka č. 23 - velký díl E.....	67

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENY

- ASCHENBRENNER, Vít. *Hudebně-liturgický provoz jezuitské koleje v Klatovech 18. století*. 1. vydání, Praha: Scriptorium, 2011. 410 s., ISBN 978-80-87271-57-5.
- BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka*. 2. opravené vydání, Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010., 143 s., ISBN 978-80-86228-84-5
- BUŽGA, Jaroslav. *Bach, Zelenka a česká hudba 19. století*. HVXIX, 1982, č. 4, 49-60
- BUŽGA, Jaroslav. *Dokumenty o působení J. D. Zelenky v Saské dvorní kapele v Drážďanech*. HVXII, 1975, č. 1, 83-89
- BUŽGA, Jaroslav. *J. D. Zelenka na královském dvoře v Drážďanech*. HVXXIII, 1986, č. 4, 312-329
- BUŽGA, Jaroslav. *O vztahu J. D. Zelenky k J. S. Bachovi*. HVXXIX, 1992, č. 2, 91-102
- BUŽGA, Jaroslav. *Příspěvky k životopisu J. D. Zelenky*. HVXXI, 1984, č. 2, 137-145
- BUŽGA, Jaroslav. *Skladatelský odkaz Jana Dismase Zelenky*. HVXVI, 1979, č. 4, 305-315
- ČERNÝ, Jaromír., KOUBA, Jan. aj. *Hudba v českých dějinách*. 2. doplněné vydání, Praha: Editio Supraphon, 1989., 483 s.
- FUKAČ, Jiří., VYSLOUŽIL, Jiří. *Slovník české hudební kultury*. 1. vydání, Praha: Editio Supraphon, 1997., 1035 s., ISBN 80-7058-462-9.
- HORE-HOREJŠ, Petr., *Toulky českou minulostí*. 1. vydání, Praha: Baronet, 1995., 239 s., ISBN 80-85890-21-6.
- LOUTHAN, Howard., *Obracení Čech na víru aneb rekatolizace po dobrém a po zlém*. 1. vydání, Praha: Rybka Publishers, 2011., 382 s., ISBN 978-80-87067-07-9.
- NĚMEČEK, Jan. *Nástin české hudby XVIII. století*. 1. vydání, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955., 399 s.
- RACEK, Jan. *Duch českého baroku*. 1. vydání, Brno: Editio Akord, 1940., 58 s.
- SMOLKA, Jaroslav. *Hudba českého baroka*. 3. rozšířené a upravené vydání, Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2005., 81 s., ISBN 80-7331-022-8

- SMOLKA, Jaroslav., *Jan Dismas Zelenka*. 1. vydání, Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006., 338 s., ISBN 80-7331-075-9.
- VONDRUŠKA, Vlastimil. *Církevní rok a lidové obyčeje*. 2. doplněné vydání, České Budějovice: Dona, 2005., 96 s., ISBN 80-7322-075-X.
- ZICH, Jaroslav. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. 1. vydání, Praha: Editio Supraphon, 1975., 238 s.

#### PRAMENY

- BĚLSKÝ, Vratislav., Jan Dismas Zelenka: *Lamentationes Jeremiae Prophetae*. Praha: Editio Supraphon, 1969.

#### INTERNETOVÉ ZDROJE

- ČESKÁ BIBLICKÁ SPOLEČNOST, o. s. *PLÁČ 4*. [online] Praha: biblenet, 2011. [cit. 24.4.2011]  
Dostupné z: <http://biblenet.cz/app/b/Lam/chapter/4>
- LATIN VULGATE BIBLE. *Lamentations Of Jeremias (Jeremiah)*. [online] Saint Marys: Latin Vulgate Bible, 2012. [cit.5.3.2012]  
Dostupné z: <http://www.drbo.org/x/d?b=lvb&bk=29&ch=4&l=3#x>
- YOUTUBE, *Philippe Jaroussky: Zelenka; Lamentatio II in F major ZWV 53-2*. [online] San Bruno, 2012. [cit. 9.10.2011]  
Dostupné z: [http://www.youtube.com/watch?v=zsLuFQu2Bq0&feature=results\\_video&playnext=1&list=PL039916ECD77B4290](http://www.youtube.com/watch?v=zsLuFQu2Bq0&feature=results_video&playnext=1&list=PL039916ECD77B4290)
- YOUTUBE, *ZELENKA- „Lamentatio 3:2“ ZW53 – MOV. 1-3/5*. [online] San Bruno, 2012. [cit. 9.9.2011]  
Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=PJLRIGEm8bk>
- YOUTUBE, *ZELENKA- „Lamentatio 3:2“ ZW53 – MOV. 4-5/5*. [online] San Bruno, 2012. [cit. 9.10.2011]  
Dostupné z: [http://www.youtube.com/watch?v=nv\\_Z9ieqg4s](http://www.youtube.com/watch?v=nv_Z9ieqg4s)

## RESUMÉ

This diploma thesis deals with spiritual music in Bohemia, as well as with the composer Jan Dismas Zelenka and his composition *Lamentationes Jeremiae Prophetae*.

Chapter 1 in its first part looks at the spiritual music from the point of view of Czech musicology. It is concerned with the term *barok* and the division of the Czech Baroque into periods. Together with the division into periods it offers the views of two musical research workers, Jan Racek and Jiří Sehnal, as well as the latest study by Jaroslav Smolka. This chapter also deals with the religious situation in Bohemia, which creates the conditions for the musical-liturgical service in the Czech background. The last part of this chapter is an extract of the musical forms of spiritual music and the description of these forms, which gained the front position in the musical-liturgical service. It is actually Latin figurative church music, that was played in the form of masses, vespers and litany. As a part of the musical-liturgical service there are also musical forms as oratorio, sepulcro and Czech sacred song.

Chapter 2 is concerned with the musician Jan Dismas Zelenka at the Dresden Royal Court and it points out his musical career, particularly during the reign of the Saxon-Polish king August II. Silný. It also refers to the situation, in which he became a part of the political situation at the court and when he got the economical prize as a double-bass player and a composer of vocal church music.

Chapter 3 describes the composition by Jan Dismas Zelenka *Lamentatio Jeremiae Prophetae* and the last chapter continues in the description through the musical analysis *Lamentatio* number 2 and *Lamentatio* number 6.

## **SEZNAM PŘÍLOH**

**Příloha A:** Lamentatio č. 2 a Lamentatio č. 6

**Příloha B:** Text v latinském jazyce a jeho překlad

**Příloha C:** Slovníček hudebních pojmů

Příloha A: Lamentatio č. 2 a Lamentatio č. 6

20

LAMENTATIO II.

Andante  
Tutti Stromenti

I. Violino ed Oboe  
II. Viola  
ALTO  
Basso continuo Violoncello Contrabasso ed Organo

I. Viol. ed Ob.  
II. Vla  
Alto  
Basso cont. Vic.,Cb. ed Org.

Adagio

I. Viol. ed Ob.  
II. Vla  
Alto  
Basso cont. Vic.,Cb. ed Org.

I. Viol. I.

II. Viol. II.

Vla.

Alto

e - jus: fa - ctisunt principes e - jus ve - lut a - ri - e - tes non in - ve - ni - en - tes pas - cu - a: et a - bi.

Basso cont. Vlc., Cb. ed Org.

20

I. Vio I.

II. Vio II.

Vla.

Alto

e - runt ab - sque for - ti - tu - di - ne an - te fa - ci - em sub - se - quen - tis.

Basso cont. Vlc., Cb. ed Org.

senza l'Oboe

25

I. Viol. I.

II. Viol. II.

Vla.

Alto

ZA

Basso cont. Vlc., Cb. ed Org.

*pp sempre*

*[pp sempre]*

*[pp sempre]*

*[pp sempre]*

30

I. Viol. *[f]*

II. Viol. *[f]*

Vla. *[f]*

Alto

IN.

Viol. cont.  
Vlc.,Cb.  
ed Org. *[f]*

35

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Alto

Viol. cont.  
Vlc.,Cb.  
ed Org.

[senza l'Oboe]

40

I. Viol. *[p]*

II. Viol. *[p]*

Vla. *[p]*

Alto

Re-cor-da-ta est Je - ru - sa-lem di - e-rum aff - lic - ti - o - nis su - ae, et

Viol. cont.  
Vlc.,Cb.  
ed Org. *[p]*



I. Viol. II. Vla

Alto

Basso cont. Vlc.,Cb. ed Org.

o-mni-um de-si-de-ra-bi-li-um su-o-rum, quae ha-bu-e-rat a-di-e-bus an-ti-quis, cum

45

I. Viol. II. Vla

Alto

Basso cont. Vlc.,Cb. ed Org.

ca-de-ret po-pu-lus e-jus in ma-nu hos-ti-li, et non es-set au-xi-li-a-tor: vi-

I. Viol. II. Vla

Alto

Basso cont. Vlc.,Cb. ed Org.

de-runt e-am hos-tes e-jus et de-si-de-runt sab-ba-ta e-jus. HETH -

50 *vivace* *[f]*

*vivace* *[f]*

Grave  
55

I. Viol. I. *[p]*

II. Viol. II. *[p]*

Vla.

Alto  
Pec-ca-tum pec-

so cont.  
c.,Cb.  
l Org. *[p]*

vivace grave

I. Viol. I. *[f]*

II. Viol. II. *[f]*

Vla.

Alto  
ca - vit Je - ru - sa - lem, prop - te - re - a in - sta - bi - lis fac - ta est: o - mnes,

so cont.  
lc.,Cb.  
d Org. *[f]*

60

I. Viol. I. *[p]*

II. Viol. II. *[p]*

Vla.

Alto  
qui glo - ri - fi - ca - bant e - am, spre - verunt il - lam, qui - a vi - de - runt i - gno - mi - ni - am e - jus:

so cont.  
lc.,Cb.  
d Org. *[p]*

(Andante)  
[senza l'Oboe]

65

I. Viol. *[p]*

II. Viol. *[p]*

Vla.

Alto

ip - sa au - tem . ge - mens, ge - mens,

Basso cont. Vlc.,Cb. ed Org. *[p]*

70

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Alto

ge - mens con - ver - sa est re - tror - sum,

Basso cont. Vlc.,Cb. ed Org.

75

I. Viol.

II. Viol.

Vla.

Alto

ip - sa au - tem ge - mens

Basso cont. Vlc.,Cb. ed Org.

80

I. Viol.  
II. Viol.  
Vla.  
Alto  
Basso cont.  
Vlc.,Cb.  
ed Org.

con - ver - sa est re-tror

85

I. Viol.  
II. Viol.  
Vla.  
Alto  
Basso cont.  
Vlc.,Cb.  
ed Org.

sum. TETH.

vivace largo

[f]

90

I. Viol.  
II. Viol.  
Vla.  
Alto  
Basso cont.  
Vlc.,Cb.  
ed Org.

sum. TETH.

\*) Ms.

[senza l'Oboe]

I. Viol. *pp*

II. Viol. *pp*

Vla

Alto

Sor-des e - jus in pe - di-bus e - jus, nec re - cor - da - ta est fi - nis su - i: de -

Basso cont. Vlc.,Cb. ed Org. *pp*

95

Adagio

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Alto

po - si - ta est ve - he - men - ter, non habens con - so - la - to - rem: vi - de Do - mi - ne, af -

Basso cont. Vlc.,Cb. ed Org. Adagio

100

I. Viol.

II. Viol.

Vla

Alto

flic - ti - o - nem me - am quo - ni - am e - rec - tus est i - ni - mi - cus.

Basso cont. Vlc.,Cb. ed Org.

\*) Ms.

Affettuoso 105 Tutti  
Stromenti

I. Viol. ed Ob.

II.

Vla

Alto

Je - ru - sa-lem, Je - ru - sa-lem,

Basso cont. Vlc.,Cb. ed Org.

Affettuoso

[p] [f]

110

I. Viol. ed Ob.

II.

Vla

Alto

Basso cont. Vlc.,Cb. ed Org.

115 120

I. Viol. ed Ob.

II.

Vla

Alto

Je - ru - sa-lem, Je - ru - sa-lem, con -

Basso cont. Vlc.,Cb. ed Org.

[p]

*\*) senza l'Oboe* 125

I. Viol. ed Ob. *[p]*

II. *[p]*

Alto  
ver - te-re, con - ver - te-re

Basso cont.  
Vlc.,Cb.  
ed Org.

Alto  
ad Do

Basso cont.  
Vlc.,Cb.  
ed Org.

130

*\*) senza l'Oboe* 135

I. Viol. *[pp]*

II. *[pp]*

Alto  
- mi-num De - um, con - ver

Basso cont.  
Vlc.,Cb.  
ed Org.

*Violino e Oboe I.*

I. Viol. *[f]*

II. *[f]*

Vla. *[f]*

Alto  
te-re ad Do-mi-num De - um tu - um.

Basso cont.  
Vlc.,Cb.  
ed Org. *[f]*

140

\*) Ms. Violini soli

145

I. Viol. ed Ob.

II.

Vla

Alto

Basso cont. Vic., Ch. ed Org.

150

\*) senza l'Oboe

155

I. Viol. ed Ob.

II.

Vla

Alto

Basso cont. Vic., Ch. ed Org.

*pp*

*[pp]*

*[p]*

Je - ru - sa-lem, con-ver-te-re, con-ver-te-re ad Do-mi-num, con-

160

I. Viol.

II.

Vla

Alto

Basso cont. Vic., Ch. ed Org.

ver - - - - - te-re ad Do - mi-num De - um tu -

*[f]*

\*) Ms. Violini soli



Violini e Oboi 165

I. Viol. *f*

II. *f*

Vla *f*

Alto  
um, Je -

Basso cont.  
Vlc., Ch.  
ed Org.

170 \*) senza l'Oboe

I. Viol. *p*

II. [*P*]

Vla

Alto  
ru - sa - lem con - ver - te - re, con - ver - te - re, Je - ru - sa - lem con - ver - te - re,

Basso cont.  
Vlc., Ch.  
ed Org. [*P*]

175

I. Viol. *p*

II. [*P*]

Vla

Alto  
con - ver - te - re,

Basso cont.  
Vlc., Ch.  
ed Org. [*P*]

\*) Ms. Violini soli

180

I. Viol. II. Vla

Alto

Basso cont. Vlc., Ch. ed Org.

con - ver - te - re ad Do

185

Violini e Oboi

190

I. Viol. ed Ob. II. Vla

Alto

Basso cont. Vlc., Ch. ed Org.

mi - num De - um tu - um.

195

I. Viol. ed Ob. II. Vla

Alto

Basso cont. Vlc., Ch. ed Org.

# LAMENTATIO II.

[Andante]

Violino

Oboe

Fagotto

ALTO

Basso continuo  
(Violoncello,  
Contrabasso  
ed Organo)

Viol.

Ob.

Fag.

Alto

Vlc., Cb.  
ed Org.

Viol.

Ob.

Fag.

Alto

Vlc., Cb.  
ed Org.

\*) Ms. forte \*\*) Ms. piano

Viol. *p* (*cresc.*) [*f*] 20

Ob. [*p* *cresc.*] *f*

Fag. [*f*]

Alto

Basso cont.  
Vlc., Cb.  
ed Org.

Viol. *tr.* 25

Ob. *f*

Fag. [*tr.*]

Alto

Basso cont.  
Vlc., Cb.  
ed Org.

Viol. 30 *tr.*

Ob. *tr.*

Fag.

Alto

Basso cont.  
Vlc., Cb.  
ed Org. [*p*]

A

35

Viol.

Ob.

Fag.

Alto

Basso cont.  
Vle., Ch.  
ed Org.

- LEPH, A

40

Viol.

Ob.

Fag.

Alto

Basso cont.  
Vle., Ch.  
ed Org.

LEPH, A

45

Viol.

Ob.

Fag.

Alto

Basso cont.  
Vle., Ch.  
ed Org.

LEPH,

\* Ms. piano

Viol. *50* *[dim.]*

Ob. *[p cresc.]*

Fag.

Alto

Basso cont. Vle., Ch. ed Org.

Viol. *p [cresc.]* *[f]* *55*

Ob. *[f]*

Fag. *[f]*

Alto

Basso cont. Vle., Ch. ed Org.

Viol. *60 Adagio*

Ob.

Fag.

Alto  
A - - - - LEPH, A - - - - LEPH.

Basso cont. Vle., Ch. ed Org. *Adagio* *[p]*

*Alto*

Quo-mo-do ob-scu-ra-tum est au-rum, mu-ta-tus est co-lor o-pli-mus, di-sper-si s

*Basso cont. Vle.,Cb. ed Org.*

*Alto*

65 *vivace*

la-pi-des san-ctu-a-ri-i in ca-pi-te o-mni-um pla-te-a-rum?

*Basso cont. Vle.,Cb. ed Org.*

*Alto*

[Largo]

70 BETH

75 *tr*

*Basso cont. Vle.,Cb. ed Org.*

*Alto*

Fi-li-i Si-on in-cly-ti, et amicti au-ro pri-mo: quo-mo-do re-pu-ta-ti sunt in va-sa te-ste-c

*Basso cont. Vle.,Cb. ed Org.*

*Alto*

80 *Largo*

o-pus manuum fi-gu-li?

85 GHI - - - MEL, C

*Basso cont. Vle.,Cb. ed Org.*

*Alto*

90 - - - MEL.

*Basso cont. Vle.,Cb. ed Org.*

*grave*

Alto

95

Sed et la - mi - ae nu - da - ve - runt mammam, lac - ta - ve - runt ca - tu - los su - os:

Basso cont.  
Vie.,Cb.  
ed Org.

Alto

vivace

100

fi - li - a po - pu - li me - i cru - de - lis, qua - si stru - thi - o in de - ser - to.

Basso cont.  
Vie.,Cb.  
ed Org.

Un poco Andante

Viol.

[poco f]

Ob.

[poco f]

Fag.

[poco f]

Alto

Un poco Andante

Basso cont.  
Vie.,Cb.  
ed Org.

[poco f]

Viol.

105

Ob.

Fag.

Alto

Basso cont.  
Vie.,Cb.  
ed Org.



110

Viol.

Ob. *(tr)*

Fag.

Alto  
DA

Basso cont.  
Vlc., Ch.  
ed Org.

115

Viol.

Ob. *(tr)*

Fag.

Alto  
LETH,

Basso cont.  
Vlc., Ch.  
ed Org.

120

Viol.

Ob.

Fag.

Alto  
DA

Basso cont.  
Vlc., Ch.  
ed Org.

\* Ms.

121

Viol.  
Ob.  
Fag.  
Alto  
Basso cont.  
Vlc.,Cb.  
ed Org.

Detailed description: This system contains measures 121 through 124. The Violin part features a melodic line with eighth-note patterns. The Bassoon part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Alto part plays a steady eighth-note accompaniment. The Bassoon part has a melodic line with eighth notes. The Bassoon part has a melodic line with eighth notes. The Bassoon part has a melodic line with eighth notes.

125

Viol.  
Ob.  
Fag.  
Alto  
Basso cont.  
Vlc.,Cb.  
ed Org.

LETH.

Detailed description: This system contains measures 125 through 128. The Violin part has a melodic line with eighth notes. The Bassoon part has a melodic line with eighth notes. The Alto part has a melodic line with eighth notes. The Bassoon part has a melodic line with eighth notes. The Bassoon part has a melodic line with eighth notes. The Bassoon part has a melodic line with eighth notes.

130

Viol.  
Ob.  
Fag.  
Alto  
Basso cont.  
Vlc.,Cb.  
ed Org.

Detailed description: This system contains measures 130 through 133. The Violin part has a melodic line with eighth notes. The Bassoon part has a melodic line with eighth notes. The Alto part has a melodic line with eighth notes. The Bassoon part has a melodic line with eighth notes. The Bassoon part has a melodic line with eighth notes. The Bassoon part has a melodic line with eighth notes.

Alto

A - dhe-sit lin-gua lac-ten-tis ad pa-la-tum e - jus in si - ti: par-vu-li pe-ti - e-ru

Basso cont.  
Vlc., Ch.  
ed Org.

Alto

135

Affettuoso

pa-nem, et non e-rat qui fran-ge-ret e - is. HE. - - - - -

Basso cont.  
Vlc., Ch.  
ed Org.

Alto

140

Largo

115

Qui vescebantur vo-lup-tu - o - se, in-te-ri-e-runt

Basso cont.  
Vlc., Ch.  
ed Org.

Alto

vi - is: qui nu-tri - e - ban-tur in cro-ce-is, am-ple-xa-ti sunt ster-co-ra.

Basso cont.  
Vlc., Ch.  
ed Org.

*presto*

Alto

Affettuoso

150

VAU,

155

VAU. - - - - -

Basso cont.  
Vlc., Ch.  
ed Org.

Alto

160

Basso cont.  
Vlc., Ch.  
ed Org.

Alto

165

Et ma-jor ef-fec-ta est i - ni - qui-tas fi - li - ae po - pu - li me - i pec - ca - to So - do -

Basso cont.  
Vlc.,Cb.  
ed Org.

Alto

mo-rum, quae sub-ver-sa est in mo - men-to, et non ce-pe-runt in ma-nus e - a.

Basso cont.  
Vlc.,Cb.  
ed Org.

[Andante]

170

Viol.

Ob.

Fag.

Alto

[Andante]

Basso cont.  
Vlc.,Cb.  
ed Org.

Viol.

Ob.

Fag.

Alto

Basso cont.  
Vlc.,Cb.  
ed Org.

180

185

Viol.

Ob.

Fag.

Alto

Basso cont.  
Vic., Cb.  
ed Org.

Je - ru - sa-lem

190

Viol.

Ob.

Fag.

Alto

Basso cont.  
Vic., Cb.  
ed Org.

con-ver - te - re, con-ver - te - re, con-ver - te - re,

195

Viol.

Ob.

Fag.

Alto

Basso cont.  
Vic., Cb.  
ed Org.

con - ver - - - - te-re ad Do - mi-num De - um - tu -

215

Viol.

Ob.

Fag.

Alto

Basso cont.  
Vlc., Ch.  
ed Org.

Je - ru - sa - lem, con - ver - te - re, Je - ru - sa - lem, con

220

Viol.

Ob.

Fag.

Alto

Basso cont.  
Vlc., Ch.  
ed Org.

ver - - - te - re, con - ver - - - te - re,

230

Viol.

Ob.

Fag.

Alto

Basso cont.  
Vlc., Ch.  
ed Org.

con - ver - te - re ad Do

Viol. <sup>235</sup> *[f]*

Ob. *[f]*

Fag. *[f]*

Alto  
- mi-ni-um De - - - um tu - - - um.

Basso cont.  
Vlc.,Cb.  
ed Org. *[f]*

Viol. <sup>240</sup>

Ob.

Fag.

Alto

Basso cont.  
Vlc.,Cb.  
ed Org.

Viol. <sup>245</sup> *tr*

Ob.

Fag.

Alto  
Je - ru - sa - lem,

Basso cont.  
Vlc.,Cb.  
ed Org.

Viol. 250

Ob. 255

Fag.

Alto

Basso cont.  
Vlc., Cb.  
ed Org.

Je - ru - sa - lem, Je - ru - sa - lem, con-ver - te

Viol. 260

Ob.

Fag.

Alto

Basso cont.  
Vlc., Cb.  
ed Org.

re, con - ver - te - re, con-ver - te - re,

Viol. 265

Ob.

Fag.

Alto

Basso cont.  
Vlc., Cb.  
ed Org.

con-ver-te - re, con - ver -



Musical score for measures 265-270. The score includes parts for Violin (Viol.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Alto, and Bassoon/Clarinet/Organ (Basso cont. Vic., Cb. ed Org.). The lyrics are: "te-re ad Do-mi-num De". The music features a dynamic marking of *[p]* (piano) and a measure number of 270.

Musical score for measures 271-276. The score includes parts for Violin (Viol.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Alto, and Bassoon/Clarinet/Organ (Basso cont. Vic., Cb. ed Org.). The lyrics are: "um tu - um.". The music features a dynamic marking of *[f]* (forte) and a measure number of 275.

Musical score for measures 277-282. The score includes parts for Violin (Viol.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Alto, and Bassoon/Clarinet/Organ (Basso cont. Vic., Cb. ed Org.). The music features a dynamic marking of *[f]* (forte) and a measure number of 280. Trills (tr) are indicated in the Violin and Oboe parts.

**Příloha B:** Text v latinském jazyce a jeho překlad

## **LAMENTATIONE č. 2**

**Et egressus est a filia Sion omnis decor ejus:**

**Facti sunt principes ejus velut arietes non inventientes pascuam:**

**et abierunt absque fortitudine ante faciem subsequens.**

A odešla od dcery Sionu všechna sláva její:

jsou učiněna knížata její jako berani nenalézající pastvu:

a odešli bez síly před tváří pronásledovatele.

**Recordata est Jerusalem dierum afflictionis suae,**

**et praevaricationis omnium desiderabilium suorum,**

**quae habuerat a diebus antiquis,**

**cum caderet populus ejus in manu hostili,**

**et non esset auxiliator:**

**viderunt eam hostes ejus et desiderunt sabbata ejus.**

Rozpomněl se Jeruzalém na dny svého soužení,

a všechna svá přání,

která měl od dávných časů,

když padl lid jeho do ruky nepřátelské,

a nebylo pomocníka:

viděli ho nepřátelé jeho a postrádali sobotu jeho.

**Peccatum pecavit Jerusalem, propterea instabilis facta est:**

**omnes qui glorificabat eam, spreverunt illam, quia viderunt ignominiam ejus:**

**ipsa autem gemens, gemens, gemens conversa est retrorsum,**

**ipsa autem gemens conversa est retrorsum.**

Hříchem se provinil Jerusalem, pročez byl učiněn zranitelným:

vřichni, kteří ho oslavovali, tupili ho, protože viděli bezectnost jeho:

on sám pak naříkaje, naříkaje, naříkaje obrací se zpět,

on sám pak naříkaje obrací se zpět.

**Sordes ejus in pedibus ejus, nec recordata est finis siu:**

**deposita est vehementer, non habens consolatorem:**

**vide Domine, afflictionem meam quoniam erectus est inimicus.**

Nečistota jeho u nohou jeho, a nepamatoval na konec svůj:

byl sesazen rázně, nemaje utěšitele:

pohled', pane, na soužení mé, protože se pozdvihl nepřítel.

**Jerusalem, Jerusalem, convertere, convertere ad Dominum Deum,**

**convertere ad Dominum Deum tuum.**

Jeruzaléme, Jeruzaléme, obrať se, obrať se k Pánu Bohu,

obrať se Pánu Bohu svému.

## LAMENTATIONE č. 6

**Quomodo obscuratum est aurum, mutatus est color optimus,**

**Dispersi sunt lapides sanctuarii in capite omnium platearum?**

Jak ztmavlo zlato, změnila se barva nejlepší,  
roztroušeny jsou kameny svatyně na začátku všech cest?

**Filii Sion inclyti, et amicti auro primo:**

**quomodo reputati sunt in vasa testea opus manuum figuli?**

Synové Sionu slavní, a odění zlatem ryzím:  
jak jsou považováni za nádoby hliněné, dílo rukou hrnčáře?

**Sed et lamiae nudaverunt mammam, lactaverunt catulos suos:**

**Filia populi mei crudelis, quasi struthio in deserto.**

Ale i samice šakalí obnažily prs, nakojily svá štěňata:  
dcera lidu mého je krutá, jako pštros na poušti.

**Adhesit lingua lactantis ad palatum ejus in siti:**

**Parvuli petierun panem, et non erat qui frangeret eis.**

Přilepil se jazyk kojence k patru v jeho žízni:  
maličci žádají chléb, a nebyl, kdo by rozlámal chléb jim.

**Qui vescebantur voluptuose, interierunt viis:**

**qui nutriebantur in croceis, Amplexati sunt stercora.**

Kteří se oddávali požitkům, zahynuli v ulicích:  
kteří byli živeni v šafránech (v přepychu), obklopeni jsou výkaly.

**Et major effecta est iniquitas filiae populi mei peccato Sodomorum,**

**Quae subversa est in momento, et non ceperunt in manus ea.**

A větší byla učiněna nepravost dcery lidu mého než hřích Sodomských,  
která byla vyvrácena v okamžiku, a přece nevzali do rukou ji.

**Jerusalem convertere, convertere ad Dominum Deum tuum.**

Jeruzaléme, obrať se, obrať se k Pánu Bohu svému.

## **Příloha C: Slovníček hudebních pojmů<sup>143</sup>**

### **Andante**

**J. G. Walther:** Vyskytuje se jak u různých hlasů, tak i u takových generálbasů, které jsou dosti pohyblivé nebo předcházejí jako téma jiným hlasům; všechny noty musí být totiž v tomto tempu provedeny souhlasně a stejnorodě a musí se jedna od druhé dobře odlišovat a je třeba je hrát poněkud rychleji než Adagio.

**J. J. Rousseaua:** Charakterizuje rozhodný, nicméně čilý pohyb, odpovídající přibližně tomu, co znamená ve francouzštině slovo *gracieusement* (půvabně).

**L. Mozarta:** Krokem. Toto slovo říká již samo, že je třeba ponechat skladbě její přirozený chod; zvlášť je-li připojeno slovo *ma un poco Allegretto*.

### **Adagio**

**J. G. Walther:** Znamená klidně, pomalu.

**J. J. Rousseaua:** Naznačuje druhý z pěti hlavních stupňů pohybu od pomalého k rychlému.

**L. Mozarta:** Pomalu.

### **Vivace**

**J. G. Walther:** Živě.

**J. J. Rousseaua:** Toto slovo naznačuje bystré, hbité a živé tempo. Kurážné a ohnivé podání.

**L. Mozarta:** Vivace znamená živě. Má se hrát s rozvahou a oduševněle.

---

<sup>143</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka*. 2. opravené vydání. Brno: Janáčkova akademie múzických umění. 2010, ISBN 978-80-86928-84-5, s. 77-79

## **Largo**

**J. G. Walther:** Velmi pomalu.

**J. J. Rousseaua:** Naznačuje pomalejší pohyb než Adagio a je nejpomalejším tempem vůbec. Naznačuje, že se dlouhé tóny mají rozvíjet, tempo a takt se mají rozšiřovat.

**L. Mozarta:** Je pomalejší tempo než Adagio a hraje se dlouhým smykem a s velkým klidem.

## **Affettuoso**

**J. G. Walther:** Toužebně, důrazně naléhavě.

**J. J. Rousseaua:** Naznačuje středně rychlý pohyb asi mezi Andante a Adagiem. V charakteru melodie vášnivý a něžný obraz.

**L. Mozarta:** S afektem; abychom našli afekt obsažený ve skladbě a vlivem toho hráli vše pohyblivě, důrazně a dojemně.