

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Diplomová práce

Bc. Michala Roubalová

Antonio Ferradini – Stabat Mater

Antonio Ferradini – Stabat Mater

Praha 2018
Ph.D.

Vedoucí práce: Mgr. Marc Niubo,

Na tomto místě bych velmi ráda poděkovala svému vedoucímu této diplomové práce Mgr. Marc Niubovi, Ph.D., za jeho všestrannou podporu, obětavou pomoc a cenné rady.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 30. června 2018

Bc. Michala Roubalová

Klíčová slova (česky)

Antonio Ferradini, Stabat mater, oratorium, 2. polovina 18. století, Rytířský řád Křižovníků s červenou hvězdou

Klíčová slova (anglicky):

Antonio Ferradini, Stabat mater, oratorio, the second half of the 18th century, Knights of the Cross with the Red Star

Abstrakt

Předkládaná práce je věnována kompozici *Stabat mater* italského skladatele a kapelníka Antonia Ferradiniho (1718/19–1779). Práce hodnotí dosavadní stav bádání k osobnosti Ferradiniho a vyhodnocuje dochované prameny. Základem je revize biografie dle dobových ohlasů na zmiňované dílo. Dále práce zhodnocuje situaci hudebního provozu se zřetelem k oratorní tradici a zejména křížovnickému kůru. Pro analýzu kompozičního stylu byla použita komparativní metoda. Pro její vymezení bylo provedena rešerše vývoje zhudebňování sekvence *Stabat mater* v 18. století. Komparace vybraných skladeb je založena na následujících aspektech: užití tóniny, obsazení, rétorické fugury, práce s textem.

Abstract

The master thesis deals with the composition *Stabat mater* written by Italian composer and maestro Antonio Ferradini (1718/19–1779). The thesis evaluates current research situation concerning the personality of Ferradini by criticising the surviving sources. Special care was taken for the music performance practice in the church of Knights of the Cross with the Red Star. Then the comparative method was used for the purpose of analysing author's compositional style. The works were chosen with care to the development in *Stabat mater* writings since early 18th century. The comparison was conducted by analyzing the scope of aspects such as setting, instrumentation, scales, affects, rhetorical figures and text-music relationship.

Obsah

1	ÚVOD	1
2	STAV BĀDÁNĪ	2
3	ŽIVOT ANTONIA FERRADINIHO	5
4	VYHODNOCENĪ PRAMENNĚ ZĀKLADNY DOCHOVANÝCH KOMPOZIC ANTONIA FERRADINIHO....	13
5	ORATORIUM V PRAZE	25
5.1	HISTORIE A VÝVOJ ORATORIA	25
5.2	STAV BĀDÁNĪ K PRAŽSKĚ ORATORNĪ TRADICI	27
5.3	ORATORNĪ PRODUKCE V PRAZE	28
6	STABAT MATER ANTONIA FERRADINIHO	34
6.1	VÝVOJ TEXTU STABAT MATER A PODOBA JEHO ZHUDEBŇOVÁNĪ V 18. STOL.....	34
6.2	DOSTUPNĚ PRAMENY K FERRADINIHO STABAT MATER.....	41
6.3	ZHUDEBNĚNĪ.....	49
6.4	FERRADINIHO STABAT MATER VE SROVNÁNĪ S KOMPOZICĪ G. B. PERGOLESIHO	56
6.5	ANALÝZA VYBRANÝCH ČĀSTĪ	60
6.5.1	<i>Stabat mater</i>	60
6.5.2	<i>Cujus Animam</i>	63
6.5.3	<i>Quando corpus</i>	65
7	ANONYMNĪ/AUTOGRAFNĪ PARTITURA FERRADINIHO STABAT MATER.....	69
7.1	STABAT MATER – AUTOGRAFNĪ PARTITURA VS. „BERLĪNSKÝ“ OPIS.....	75
7.1.1	<i>Cujus animam</i>	79
7.2	SKICY	80
8	ZĀVĚŘ	82
9	SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	85
10	PŘĪLOHY	90

1 Úvod

Hlavním tématem předkládané diplomové práce je kompozice italského skladatele Antonia Ferradiniho *Stabat mater*. Antonio Ferradini (1718/19-1779) zaujímá v českých hudebních dějinách poněkud ambivalentní postavení. Coby Ital usazený v Praze byl nejprve spojován primárně s operou a drobnými instrumentálními díly. Na druhou stranu bylo již v jeho době za nejvýznamnější dílo považováno právě uvedené *Stabat mater*. Dobová romantická tradice 19. stol. mu pak přisoudila osud hrdiny, který nepochopen svým okolím ukončil svou kdysi slavnou kariéru v blázinci. Absence odborných studií se v tomto kontextu jeví o to pozoruhodnější a jako badatelská výzva. Volba Ferradiniho *Stabat mater* jako centrálního tématu byla formulována primárně s ohledem na pramennou základnu, ale i na kvality díla, jež v mnoha ohledech vykazují znaky výjimečné kompozice. Je také třeba poukázat na skutečnost, že Ferradiniho pražský pobyt byl dlouhodobou záležitostí a jeho dílo tak výrazněji reflektovalo a ovlivňovalo zdejší hudební kulturu.

Práce si klade dva hlavní cíle:

- Za prvé popis a následnou kritiku dostupných pramenů Ferradiniho *Stabat mater*, jako základ dalšího zkoumání. Dílčími aspekty kritiky jsou otázky geneze této skladby, jeho postavení v rámci celkového Ferradiniho díla a kontextu jeho života a dobového hudebního provozu.
- Druhým dílčím cílem je pak interpretace/stylové zařazení díla z hlediska dobového kontextu duchovní tvorby, a to zejména oratorní a formy *Stabat mater*.

Na základě stanovených cílů lze formulovat následující výzkumné otázky:

- Jakou pozici tak Ferradiniho *Stabat mater* zaujímá v rámci kompoziční tradice oratorní tvorby 2. poloviny 18. století?
- Jaké bylo postavení autorova *Stabat mater* v rámci hudebního provozu v Praze, zejména s ohledem na křižovnický kůr?

Z povahy stanovených cílů vyplývá použití klasických metod historických, hudebně-filologických i hudebně-analytických. Jelikož se – zejména v případě osobnosti Ferradiniho a jeho tvorby – jedná o doposud velmi málo probádané téma, je potřeba předkládanou práci chápat jako do určité míry pouze výchozí studii, jejíž některé závěry bude nutno ještě dále prověřovat a zpřesňovat.

2 Stav bádání

O životě Antonia Ferradiniho (psán také Ferrandini, Ferandini) je známo poměrně málo. Významné zdroje lze rozdělit do dvou skupin. Prvně se jedná o dobové hudební lexikony, z nichž mnohé obsahují identické informace (mnohdy se shodují doslovně). Dalším zdrojem jsou zmínky ve studiích či pojednáních věnovaných souhrnně pražskému hudebnímu životu či provozovací praxi.

Jedna z nejstarších zmínek o Ferradinim v literatuře je slovníkové heslo v Gerberovu *Historisch-biographisches Lexicon*.¹ Heslo obsahuje velmi stručné informace – skladatelův neapolský původ, zmínku o jeho třicetiletém působení v Praze, dvě data provedení jeho *Stabat mater* v kostele u křižovníků (1780, 1781). V závěru hesla je uvedeno datum jeho smrti, rok 1779 ve Vlašském špitálu.

Další slovníkové heslo je obsaženo v Dlabaczovu *Künstler-Lexikonu*.² Dlabáč navazuje na Gerbera. Přidává informaci o tom, že některá Ferradiniho díla získal pro strahovský klášter jeho dobrý přítel Jan Lohelius Oehlschlägel, tamní ředitel kůru. Dále upřesňuje místo provedení *Stabat mater*, v křižovnickém kostele u Pražského mostu. Obě tato hesla pojednávají o Ferradinim jako o jednom z velkých skladatelů, který vynikal jak v divadelním, tak i v duchovním kompozičním stylu.

Rozsáhlejší pojednání o Ferradinim nalezneme v Kamperově monografii.³ Kromě několika biografických postřehů včetně opisu matričního zápisu o skladatelově úmrtí, se Kamper věnuje Ferradiniho chrámové tvorbě, a to především právě jeho *Stabat mater*, které vysoce cenní. Ve svých posudcích Kamper vycházel z křižovnické partitury, v poznámce však také upozorňuje na existenci opisu v lobkovické sbírce roudnické, byť bez signatury.⁴ Zmiňuje se také o existenci Ferradiniho *duett da camera*, které jsou uložena v archivu Pražské konzervatoře.

¹ GERBER, Ernst Ludwig, heslo: Ferradini, in: *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller enthält*, Leipzig: 1790-91, 1 Teile. s. 405.

² DLABACZ, Gottfried Johann, heslo: Ferradini, Anton, in: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Prag 1815, sv. 1, s. 390.

³ KAMPER, Otakar, *Hudební Praha v XIII. věku*, Praha 1936, s. 35, 145, 171, 176, 237.

⁴ V současné době v majetku rodiny Lobkoviců. Od roku 2010 uloženo v depozitářích zámku v Nelahozevsi. <http://www.loreta.cz/domains/loreta.cz/index.php/cz/loretahudebni/hudebhistorloret>, http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1004407

V Československém hudebním slovníku⁵ je Ferradiniho život popsán velmi stručně. Ferradini je zde uveden jako kapelník Bustelliho italské opery, skladatel velmi vážné úrovně, který se snažil bojovat proti tehdejšímu módnímu sólistickému slohu užitím polyfonie.

Alena Jakubcová ve svém příspěvku v *Hudební vědě*⁶ pojednává o Ferradiniho již zmíněném oratoriu *Il Giuseppe riconosciuto*, jehož opis byl dochován ve fondu hudebnin vévodského divadla v Braunschweigu jako jeden z více pramenů české provenience. Provedení oratoria v Braunschweigu proběhlo roku 1766. Datum uvedení oratoria v Praze (1763) a v Braunschweigu, jak uvádí Jakubcová, tak ohraničuje období, během kterého pravděpodobně mohlo dojít k „exportu“ pramene, nejspíše díky pohybu divadelníků nebo divadelních společností, jenž byl běžnou součástí profesionálního divadelního provozu.

Ferradiniho *Stabat mater* mělo vliv na tvorbu jiných skladatelů, jak tvrdí Jiří Mikuláš, ve svém krátkém příspěvku, týkající se vícesborové kompozice druhé poloviny 18. století v Čechách.⁷ Vliv tohoto díla Mikuláš spatřuje na základě podrobné analýzy u Koncertu Es dur („Echo“) Vinzenze Maschka (1755-1831) a u dvojsborového osmihlasého *Credo solemne* se smyčci a varhanami, jehož autorem je Wenzel Praupner (1745-1807).

Podrobněji je o Ferradinim pojednáno MGG.⁸ Heslo přináší datum skladatelova narození, dataci vzniku některých děl, otázku, zda Ferradini během svého třicetiletého pobytu v Praze byl stále v kontaktu s Itálií, pravděpodobnost pobytu v Parmě, kde bylo nalezeno několik jeho rukopisů a provedení jeho dvou oper jím samotným v Madridu. Dále rozdělení Ferradiniho tvorby na tři etapy, podle typu kompozic, odkaz na paměti C. Goldoniho, ve kterých Goldoni projevuje spokojenost s Ferradiniho zhudebněním svého libreta. Heslo obsahuje také podrobný seznam Ferradiniho kompozic. Podobnosti vykazuje i zpracování hesla v *The New Grove Dictionary*.⁹

⁵ ČERNUŠÁK, Gracián; ŠTĚDRŮŇ, Bohumír; ZDENKO, Nováček, heslo: Ferradini, in: Československý hudební slovník osob a institucí, Praha 1963, s. 308.

⁶ JAKUBCOVÁ, Alena, Z Prahy až k severní říšské hranici, in: *Hudební věda* 35, 1998, s. 158.

⁷ MIKULÁŠ, Jiří, Vícesborové kompozice v hudebním životě Čech druhé poloviny 18. století, in: *Barokní Praha – Barokní Čechie 1620-1740*, ed. O. Fejtová-V. Ledvinka-J. Pešek-V. Vlnas, Praha 2004, s. 69–73.

⁸ FINSCHER, Ludwig, heslo: Ferradini, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 6, Kassel, Stuttgart 2001, s. 1022.

⁹ SADIE, Stanley, heslo: Ferradini, Antonio, in: *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 8, New York: Grove's Dictionaries 2001, s. 705.

Stručné životopisné údaje uvádí Luciano Bettarini v předmluvě k edici Ferradiniho *Stabat mater* (úprava pro klavír a sólové hlasy). Bettarini se zde také věnuje krátké hudební analýze či spíše popisu jednotlivých částí této kompozice.¹⁰

Nejnovější zpracování skladatelovy biografie můžeme nalézt v lexikonu, vydaném Divadelním ústavem.¹¹ Heslo je podrobnou syntézou doposud známých informací o životě a částečně i tvorbě Antonia Ferradiniho. Vzhledem k zaměření Lexikonu však heslo neobsahuje seznam Ferradiniho kompozic. Lexikon vyšel o několik let později také v rozšířeném německojazyčném vydání.¹² Obsah hesla je v obou vydáních naprosto shodný.

¹⁰ BETTARINI, Luciano, *Stabat Mater: per soli, doppio coro, orchestra e organo / Antonio Ferradini. Ritrovamento, realizzazione del basso continuo per l'organo, revisione e trascrizione per canto e pianoforte*, Milano 1969

¹¹ JAKUBCOVÁ, Alena, *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století: osobnosti a díla*, Praha 2007, s.168–169.

¹² JAKUBCOVÁ, Alena, PEMERRSTORFER, Matthias J., *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien: von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts: ein Lexikon*, Wien 2013, s. 184.

3 Život Antonia Ferradiniho

Přesné datum narození Antonia Ferradiniho není známo. Encyklopedická literatura obsahující heslo Antonio Ferradini uvádí pouze pravděpodobný rok 1718 a místo narození Neapol.¹³ Pouze Československý hudební slovník uvádí (bez odkazu na zdroj) datum narození kolem roku 1719.¹⁴ Vzhledem ke stáří tohoto slovníku (1963) a k převaze literatury uvádějící rok 1718, by mohl být údaj o roku 1718 přesvědčivější. Nahlédneme-li však do úmrtní knihy Vlašského špitálu na Malé Straně (dostupné v elektronickém katalogu Archivu hlavního města Prahy) kde Ferradini zemřel, nalezneme zde záznam o výši věku, kterého se Ferradini dožil – 60 let.¹⁵ Vezmeme-li v potaz, že přesné datum smrti je 31. 7. 1779, mohl se tedy narodit v druhé polovině roku 1718 nebo v polovině první roku 1719. Ani jeden z uváděných roků proto nelze zatím vyloučit.

Označení „maestro di capella napolitano“ nesou jeho ranná díla, jako např. *Dixit dominus* (Neapol 1748)¹⁶ nebo oratorium *Il Giuseppe riconosciuto* (Neapol 1745)¹⁷, u kterého tento údaj nalezneme v tištěném libretu. Místo narození ale známo není, obvyklý přídomek mohl poukazovat pouze na místo školení a působení, tak jako v případě desítek dalších skladatelů. Mezi léty 1750-60 se Ferradini věnoval převážně operní tvorbě. Jeho opery byly provedeny v několika italských městech (*Ermelinda*, Lugo 1751; *Il festino*, l: C. Goldoni, Parma 1757; *Il Solimano*, l: G. A. Migliavacca, Florencie 1757; *L' Antigono*, l: P. Metastasio, Reggio 1758; *Demoofonte*, l: P. Metastasio, Milán 1758; *Ricimero*, l: F. Silvani, Parma 1758; *Didone abbandonata*, l: P. Metastasio, Luca 1760) a také ve

¹³ FINSCHER, Ludwig, heslo: Ferradini, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 6, Kassel, Stuttgart 2001, s. 1022.

SADIE, Stanley, heslo: Ferradini, Antonio, in: *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 8, New York: Grove's Dictionaries 2001, s. 705.

JAKUBCOVÁ, Alena, *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století: osobnosti a díla*, Praha 2007, s.168–169.

¹⁴ ČERNUŠÁK, Gracián; ŠTĚDRONĚ, Bohumír; ZDENKO, Nováček, heslo: Ferradini, in: *Československý hudební slovník osob a institucí*, Praha 1963, s. 308.

¹⁵ <http://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=17A6A691FB994ED3AF3F0D657C838248&scan=42#scan41>

¹⁶ <https://opac.rism.info/search?id=550266943>

¹⁷ <https://archive.org/details/ilgiuseppericono00ferr>

Španělsku v Madridu (*Il re pastore*, 1: P. Metastasio, Madrid 1756; *Semiramide*, 1: P. Metastasio, Madrid 1756).¹⁸

Luciano Bettarini zmiňuje v předmluvě edice Ferradiniho *Stabat mater*¹⁹ také skladatelovo působení v Německu ještě před rokem 1748. Z důvodu absence odkazů na prameny či literaturu však lze jen těžko určit, jak k tomuto závěru došel. Ferradini se v Německu jistě objevit mohl, ale s větší pravděpodobností, jak bude uvedeno v následujícím textu, spíše až později.

Velkým otazníkem je délka Ferradiniho pobytu a působení v Praze. Dobové hudební lexikony (Gerber²⁰, Dlabacz²¹), uvádějí skladatelovo 30leté působení v Praze, tedy od roku 1748. Již Otakar Kamper však ve své monografii²² a posléze i současná encyklopedická literatura rok 1748 zpochybňují.²³ Pokud bychom jeho působení v Praze datovali již od tohoto roku, vyvstává automaticky otázka, jak by se Ferradini mohl mezi léty 1750-60 věnovat operní tvorbě a – především – být přítomen všem premiérám v Itálii a Španělsku a zároveň působit v Praze. Přítomnost skladatelů u premiér byla tehdy zcela běžná, pro provedení opery *Il festino* roku 1756 je Ferradini dokonce zmíněn v *Pamětech* samotného autora libreta, Carla Goldoniho.²⁴ Ani cenný rejstřík osob, zaznamenávající bydliště osob spjatých s pražským divadlem, ve kterém je uvedeno Ferradiniho bydliště na Novém Městě, není v tomto směru příliš nápomocný, jelikož pochází z roku 1770.²⁵

¹⁸ http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Ferradini,_Antonio

¹⁹ BETTARINI, Luciano, *Stabat Mater: per soli, doppio coro, orchestra e organo / Antonio Ferradini. Ritrovamento, realizzazione del basso continuo per l'organo, revisione e trascrizione per canto e pianoforte*, Milano 1969

²⁰ GERBER, Ernst Ludwig, heslo: Ferradini, in: *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller enthält*, Leipzig: 1790-91, 1 Teil. s. 405.

²¹ DLABACZ, Gottfried Johann, heslo: Ferradini, Anton, in: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Prag 1815, sv. 1, s. 390.

²² KAMPER, Otakar, *Hudební Praha v XIII. věku*, Praha 1936, s. 171.

²³ SADIE, Stanley, heslo: Ferradini, Antonio, in: *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 8, New York: Grove's Dictionaries 2001, s. 705.

FINSCHER, Ludwig, heslo: Ferradini, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 6, Kassel, Stuttgart 2001, s. 1022.

JAKUBCOVÁ, Alena, *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století: osobnosti a díla*, Praha 2007, s.168–169.

²⁴ GOLDONI, Carlo, *Memorie di Carlo Goldoni; riprodotte integralmente dalla edizione originale francese*, vol. 2, s. 365; <https://archive.org/details/memoriedicarlo01goldgoog>

²⁵ ŠEBESTA, Eduard, *Příspěvky k dějinám pražského divadla z konce 18. a počátku 19. století*, Československé divadlo 2, 1924, s. 242.

Podle Kampera²⁶ Ferradini přišel do Prahy až spolu s Gaetanem Molinarim. Molinari byl v letech 1762-64 podnájcem pro operu hlavního nájemce divadla v Kotcích Josefa Kurtze.²⁷ Roku 1763 bylo v divadle v Kotcích provedeno Ferradiniho scénické oratorium *Il Giuseppe riconosciuto*,²⁸ u kterého by autor mohl být pravděpodobně přítomen. O rok později celé divadlo i se zařízením získal Giuseppe Bustelli.²⁹ Podle Kampera Ferradini zastává v 70. letech 18. století pozici kapelníka Bustelliho divadelní společnosti.³⁰ Je však zcela možné, že Ferradini byl členem společnosti již za působení Molinariho a od začátku Bustelliho působení v Praze. Zatím se však tato skutečnost nepodařila prokázat. Operní produkce v divadle v Kotcích za působení Bustelliho začala na podzim roku 1764 a trvala až do léta 1765. V tomto období byl kapelníkem Domenico Fischietti, který tuto funkci zastával již za působení J. Kurtze a G. Molinariho.³¹ Státní smutek na základě úmrtí císaře Františka Štěpána v létě roku 1765 zapříčinil zrušení divadelní sezóny v habsburské monarchii. Bustelli však již na jaře téhož roku vyjednával s drážďanským dvorem a na podzim 1765 přesídlil s pražskou operní společností do Drážďan.³² Od dalšího roku Bustelli angažoval pro pražskou scénu nové italské zpěváky a vytvořil druhou společnost. Jako kapelník zde působil Antonio Boroni.³³ Bustelli vedl tyto dvě divadelní instituce paralelně až do roku 1777.³⁴ Bustelliho operní společnosti vystupovaly také na dalších místech: v Lublani (karneval 1769), Hamburku (1770) a Braunschweigu (1770-1772). Provoz divadelní scény v pražských Kotcích v tomto období (1769–1770), přenechal Bustelli francouzským hercům. Na podzim 1771 byla v Praze obnovena operní scéna. Téhož roku Ferradini jakožto kapelník v Kotcích řídil provedení opery *Il Demofonte* (J. A. Koželuch).³⁵

²⁶ KAMPER, Otakar, *Hudební Praha v XIII. věku*, Praha 1936, s. 145.

²⁷ http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Divadlo_v_Kotc%C3%ADch

²⁸ KAMPER, Otakar, *Hudební Praha v XIII. věku*, Praha 1936, s. 145.

²⁹ http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Divadlo_v_Kotc%C3%ADch

³⁰ KAMPER, Otakar, *Hudební Praha v XIII. věku*, Praha 1936, s. 171.

³¹ http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Bustelli,_Giuseppe

³² NIUBO, Marc, *Italská opera mezi Prahou a Drážďanami v druhé polovině 18. století*, Cornova 2012/1, s. 69.

³³ http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Bustelli,_Giuseppe

³⁴ Tamtéž, s. 67.

³⁵ http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Bustelli,_Giuseppe

Můžeme-li důvěřovat Kamperově sdělení o Ferradiniho spojistosti s Molinariho společností, lze za rok Ferradiniho příchodu do Prahy považovat 1762. Spolehlivé pramenné doklady o Ferradiniho působení v Praze či v Bustelliho společnosti však dnes máme nejdříve od počátku 70. let (viz níže). Místo a povahu Ferradiniho aktivit v letech 1764 až 1771 doposud probádané prameny neobjasňují.

Lze předpokládat, že pokud se Ferradini v Praze objevil s Molinariho operní společností, mohl být zároveň jejím členem a v rámci Molinariho dvouletého působení v Kotcích zde provedl své oratorium. Nebudeme-li brát v potaz Kamperovo tvrzení o Ferradiniho působení u Bustelliho od počátku 70. let a přikloníme se k variantě, že by své působení u Bustelliho započal již od roku 1764, nejsou známy žádné prameny, které by tuto hypotézu potvrdily. Alena Jakubcová ve své studii uvádí v souvislosti s „pohyblivostí“ italských divadelních společností druhé poloviny 18. století po ose Itálie – Praha – Drážďany - Braunschweig, s tím související i pohyb příslušného notového materiálu.³⁶ Dochovaný fond někdejšího divadla v Braunschweigu, dokládá přesun některých pramenů z Prahy do Braunschweigu.³⁷ Autor soupisu tohoto fondu (publikován roku 1990), Klaus Kindler, identifikoval partituru opery Domenica Fischiettiho *La donna di governo*, která byla uvedena r. 1763 v Divadle v Kotcích.³⁸ Jakubcová se domnívá, že spolu s touto partiturou se do Braunschweigu dostaly ještě dva další rukopisy (jedná se však pravděpodobně spíše o opisy)³⁹ – Fischiettiho oratorium *La morte di Abel* a Ferradiniho oratorium *Il Giuseppe riconosciuto*.⁴⁰ Roku 1766 je pak provedení Ferradiniho oratoria Braunschweigu⁴¹ doloženo přípisem na dochovaném libretu „*provedeno za přítomnosti dvora*“.⁴² Ačkoliv oratorium bylo v Braunschweigu provedeno, dochoval se pouze výše zmíněný pražský opis díla – partitura, ne však provozovací materiál v podobě jednotlivých partů.⁴³ Otázkou tedy stále zůstává, jak se tyto dva prameny do Braunschweigu dostaly, kdo je přinesl nebo si je nikdo konkrétně

³⁶ JAKUBCOVÁ, Alena, *Z Prahy až k severní říšské hranici*, in: Hudební věda 35, 1998, s. 155.

³⁷ Od r. 1930 se fond nachází v archivu ve Wolfenbütellu (Niedersächsisches Staatsarchiv).

³⁸ JAKUBCOVÁ, Alena, *Z Prahy až k severní říšské hranici*, in: Hudební věda 35, 1998, s. 158.

³⁹ Tamtéž.

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ Tamtéž.

⁴² D – Wa, LB Nr. 3030.

⁴³ D–Wa, 46 Alt, Nr. 269

objednal a v neposlední řadě, kdo oratorium provedl. Byl to sám autor? Samotná přítomnost Ferradiniho u provedení oratoria není doložena. Bustelliho společnost v Braunschweigu působila až v letech 1770-1772. Dle svědectví tisku operního libreta z roku 1772, lze naopak Ferradiniho přítomnost v létě tohoto roku v Braunschweigu celkem jistě doložit.⁴⁴

Kde tedy Ferradini v období od roku 1764 do počátku 70. let působil? Jedním z vodítek by mohla být informace o datech provedení jednotlivých hudebních děl. V tomto směru je však pramenná opora poměrně skromná. V databázi RISM jsou uvedena data provedení jen několika Ferradiniho duchovních kompozic. Pro námi zkoumané období lze uvést pouze jediné datum - 13. 9. 1769,⁴⁵ kdy bylo u Křižovníků pod vedením J. A. Koželucha provedeno Ferradiniho *Dixit Dominus*.⁴⁶

Romuald Rudolf Perlík ve svém článku *Jan Lohelius Öhlschlägel*⁴⁷, odkazuje na Dlabáče, který pojednává o důvěrném přátelství mezi Ferradinim a Janem Loheliem Öhlschlägelem, tehdejším ředitelem strahovského kůru, který skladatele často finančně i jinými prostředky podporoval. Dále zmiňuje, že Öhlschlägel pořizoval Ferradiniho skladby pro strahovský kůr, včetně Ferradiniho pravděpodobně posledního díla *Stabat mater*, které sám Ferradini tomuto kůru před svou smrtí věnoval. Lze předpokládat, že Dlabacz, jakožto Öhlschlägelův nástupce, Ferradiniho skladby znal. Avšak, jak uvádí Perlík, za jeho působení došlo k jejich ztrátě:

„A tato tajuplnost a marné pátrání po skladbách tohoto Neapolitána, zvláště po onom Stabat mater bylo asi podnětem spisovateli Alex. Freimuthovi, že napsal novelu o Ferradinim pod názvem Des Künstlers Los. (Staropražský časopis Erinnerungen roč. 27., str. 101 a násl. V Praze u C. W. Medana, 1847.) Novelist A. Freimuth dočetl se v Dlabáčově slovníku o Ferradiniho skladbách, pátral po nich přirozeně na Strahově u tehdejšího regenschorih G. Strniště a výsledek všeho, co během pátrání toho zvěděl, zpracoval novelisticky. Ježto v novele vystupuje vedle Ferradiniho i Lohel Öhlschlägel —

⁴⁴ Zjištěno na základě ústního sdělení vedoucího této diplomové práce (Mgr. Marc Niubo Ph.D.)

⁴⁵

https://opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=2&identifier=251_SOLR_SERVER_265209602

⁴⁶ MIKULÁŠOVÁ, Ludmila, *Johann Anton Koželuch – (1738–1814) – Život a dílo*, Disertační práce, FFUK, Praha 2014, s. 244.

⁴⁷Dr. PERLÍK, Romuald Rud., *Příspěvek k dějinám církevní hudby v Čechách*, In: Cyril, *Časopis pro katolickou hudbu posvátnou v československém státě*, Praha 1927, s. 20–22.

a to velmi sympaticky — nebude snad bez zajímavosti, pak-li stručně a to jen v hlavních rysech děj oné novely zde uvedu. Způsobem v tehdejší době romantismu obvyklým, rozvláčně a hodně sentimentálně líčí se tu osudy Ferradiniho, který stává se obětí intrik vlašského zpěváka Belmontiho (bývalého jeho soka v lásce). Belmonti způsobí, že zpěváci italské opery v Kotcích při premiéře Ferradiniho nové opery Zenobia schválně falešně zpívají. V publiku ozve se sykot. Ferradini v nejvyšším rozčilení vrhne se od kapelnického pultu mezi pěvce, ale Belmonti v nastalém zmatku ukazuje naň, volá, že se zde jistě jedná o šílence a dává jej odvésti a internovati. Později Ferradini propuštěn sice z blázince, leč zcela na duchu zlomen, žije pak ve vlašském špitále pod Petřínem. Tam navštěvuje a těší jej jeho přítel Lohel Öhlschlägel. Před svou smrtí odevzdává Ferradini Öhlschlägelovi své dílo Stabat mater, jako poslední odkaz jeho ducha a jeho umění. Dílo to komponoval v době svého domnělého šílenství, které tak zlomyslně o něm bylo pro-hlašováno a které vyvráceno jest právě tímto dílem, jež může vytvořiti jen duch úplně zdravý. A Ferradini prosí Öhlschlägela, aby pokud možná dílo ono provedl. Öhlschlägel slibuje tak učiniti, a chová dílo to i s ostatními skladbami Ferradiniho jako drahocennou reliquií. Hned o příštím Zeleném čtvrtku bylo dílo to na naléhání Öhlschlägelovo provedeno v kostele u Křižovníků. Tamní slavný chorregent Seger však sám neditigoval, ale nabídl řízení toho díla Öhlschlägelovi, již vzhledem k něžným vztahům přátelským, které Ferradiniho k Öhlschlägelovi poutaly. Dílo dobylo úspěchu a opakováno znovu r. 1781. Tehdy vytištěno i libreto. Od té doby však nebylo ani slechu o tomto Stabat mater ani o ostatních skladbách. Öhlschlägel zatím též (r. 1788) zemřel a když r. 1845 vnuk Ferradiniův vypravil se z Itálie do Prahy, aby zde pátral po památkách na svého slavného děda, navštívil i tehdejšího regenschoriho na Strahově Gerlaka Strniště. Leč o slavném díle Ferradiniho ani Gerlak Strniště nemohl mu podati žádoucích zpráv. „Zapomenuto vše — jako zapomenuto jméno skladatelovo!“ odpověděl prý Gerlak Strniště zklamanému vnuku neapolského umělce.“⁴⁸

O pravdivosti děje této novely, ač do jisté míry založené na historických faktech (např. vazba mezi Ferradinim a Öhlschlägelem, místo skladatelova úmrtí či provedení *Stabat mater* po Ferradiniho smrti v kostele u Křižovníků) nemá smysl uvažovat. Autor novely pátral po Ferradiniho skladbách pouze na Strahově, avšak již příliš pozdě. V době, kdy vyšla jeho novela (1847) se zde již – s jedinou výjimkou (viz níže) – nenacházely.

⁴⁸ Dr. PERLÍK, s. 22.

Jak uvádí Perlík, ani tematický katalog, jenž sestavil G. Strniště (1833), Ferradiniho skladby neobsahuje.⁴⁹

V současné době je převážná většina Ferradiniho dochovaných duchovních děl uložena v hudební sbírce Rytířského řádu křižovníků s červenou hvězdou. Od přelomu 60. a 70. let 18. století, jak uvádí ve své disertační práci Ludmila Mikulášová, byl ředitelem křižovnického kůru Johann Anton Koželuch.⁵⁰ Mikulášová ve své disertační práci dále předkládá přehled zjištěných produkcí chrámové hudby u Křižovníků za Koželuchovy éry, rekonstruovaný dle přípisů na hudebninách.⁵¹ V tomto přehledu se můžeme dočíst, že v letech 1769–1783 byla u Křižovníků opakovaně prováděna Ferradiniho duchovní díla J. A. Koželuchem. Všechna tato díla jsou uložena v křižovnické hudební sbírce a jedná se o opisy, které mohly být pořízeny za účelem provedení u Křižovníků a následně uloženy v tamní hudební sbírce.

Ferradini a Koželuch se nepochybně znali osobně, ať už z pražského chrámového prostředí anebo divadelního (viz vzpomínanou premiéru Koželuchova *Demofonteho*). Další spojitost mezi těmito dvěma skladateli představuje Koželuchova úprava Ferradiniho offertoria *Dextera Domini* dochovaná spolu s Koželuchovými autografy v Knihovně a archivu Pražské konzervatoře (CZ-Pk/4677).⁵² Samotný Ferradiniho autograf tohoto offertoria je pak uložen ve sbírce hudebnin Strahovského kláštera.⁵³ Offertorium bylo napsáno roku 1776 z čehož je patrné, že Ferradini nejenže působil v 70. letech jako kapelník u Bustelliho divadelní společnosti, ale věnoval se i nadále tvorbě děl duchovních. Zda svá duchovní díla prováděl (např. na křižovnickém kůru) sám Ferradini, se zatím můžeme pouze jen domnívat.

⁴⁹ Historické strahovské inventáře (č. př. 119/67), sestavené Gerlakem Strništěm, dnes uložené v Českém muzeu hudby, skutečně neobsahují žádné Ferradiniho dílo. Ve fondu strahovské hudební sbírky, jež je zde rovněž deponována, se však nachází jedna Ferradiniho skladba – offertorium *Dextera Domini* – o kterém bude pojednáno později. Hudebnina má razítko strahovské knihovny a lze jen spekulovat, proč ji Strniště ve svém inventáři neuvedl.

⁵⁰ MIKULÁŠOVÁ, Ludmila, *Johann Anton Koželuch – (1738–1814) – Život a dílo*, Disertační práce, FFUK, Praha 2014, s. 39.

⁵¹ MIKULÁŠOVÁ, Ludmila, *Johann Anton Koželuch – (1738–1814) – Život a dílo*, Disertační práce, FFUK, Praha 2014, s. 244.

⁵² Tamtéž, s. 81.

⁵³ CZ-Pnm, XLVI E 227, *Offertorium 4. Vocibus cum Symphoniae in Festo Inventionis Sct. Crucis. Origle Ferradini, Praga 29. Martii 1776.*

Otázkou je rovněž samotný závěr Ferradiniho životní dráhy. Dlabáč⁵⁴ poukázal na okolnosti jeho úmrtí uvedením skutečnosti, že Ferradini zemřel roku 1779 v takzvaném *Vlašském špitále* na Malé Straně.⁵⁵ Jedinou indicií, která by částečně mohla zodpovědět otázku, proč Ferradini umírá ve Vlašském špitále, je již zmiňovaný rejstřík osob,⁵⁶ kde je uvedeno Ferradiniho bydliště na Novém Městě spolu se dvěma herci Brunianovy divadelní společnosti.⁵⁷ Je tedy pravděpodobné, že zde neměl žádné rodinné zázemí, tedy případně někoho, kdo by se o něj před smrtí postaral. Manželství u Ferradiniho není doloženo.

⁵⁴ DLABACZ, Gottfried Johann, heslo: Ferradini, Anton, in: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Prag 1815, sv. 1, s. 391.

⁵⁵ Vlašský špitál, založen r. 1602, byl určen pro staré lidi, těhotné ženy a sirotky. SECKÝ, Rudolf, Staropražské špitály, In: *Památky*, 1928

⁵⁶ ŠEBESTA, Eduard, *Příspěvky k dějinám pražského divadla z konce 18. a počátku 19. století*, Československé divadlo 2, 1924, s. 242.

⁵⁷ Joseph Anton Christ a Franz Spengler. http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Ferradini,_Antonio

4 Vyhodnocení pramenné základny dochovaných kompozic Antonia Ferradiniho

Na základě uvedených životopisných údajů Antonia Ferradiniho v předchozí kapitole, by bylo možné učinit rozdělení dochované pramenné základny do dvou tvůrčích období. První období bychom mohli datovat do roku 1762, kdy působil na různých místech dnešní Itálie a věnoval se, jak duchovní, tak operní tvorbě. Druhé pak od roku 1762, od začátku Ferradiniho působení v Praze až do jeho smrti roku 1779.

Datace vzniku u jeho dochovaných kompozic z obou těchto tvůrčích období jsou však známa pouze u několika kompozic. Z prvního tvůrčího období se jedná o žalmy *Credidi propter* (1739) a *Dixit Dominus* (1748). Dále pak opery *Il re pastore* (1756), *Semiramide* (1756), *Il Solimano* (1757) a *Antigono* (1758). Z druhého tvůrčího období jsou známé data vzniku pouze u oratoria *Il Giuseppe riconosciuto* (1763), offertoria *Dextera Domini* (1776) a *Stabat mater* (1779). Vzhledem k tomuto malému množství informací ohledně vzniku dochovaných děl, uvádím v této práci celkem tři tabulky. První tabulka obsahuje dochované prameny duchovních děl, druhá operní díla a třetí díla komorní. Jednotlivá díla v tabulkách jsou z důvodu přehlednosti řazena abecedně. U každého díla jsou pak uvedeny veškeré dochované exempláře, bez ohledu na to, zda se nacházejí v českých či zahraničních institucích.

Podrobnější komentář budu věnovat pouze tabulkám s duchovními a komorními kompozicemi (s důrazem na tuzemské archivní instituce), neboť Ferradiniho operní díla nejsou tématem této diplomové práce.

Hudební díla, dochovaná na českém území a připisovaná Antoniu Ferradinimu, jsou uložena, podle databáze RISM a Souborného hudebního katalogu, celkem v devíti archivních institucích.

Největší počet dochovaných pramenů (9), se nachází v hudební sbírce Rytířského řádu křižovníků s červenou hvězdou. Další čtyři Ferradiniho díla se nacházejí v Českém muzeu hudby a podle informací uvedených v databázi RISM také ve Státním oblastním archivu v Litoměřicích. Jak již však bylo uvedeno (kapitola 2), hudebniny, jež jsou součástí lobbkovické sbírky se již nenachází v Litoměřicích, ale v depozitářích zámku

v Nelahozevsi.⁵⁸ Dva prameny nalezneme v Archivu Pražského hradu. Národní knihovna České republiky a Městský archiv v Plzni uchovávají po jednom prameni, stejně tak i Děkaný úřad římskokatolický v Nymburce a Konvent minoritů v Praze. Jedná se vesměs o díla duchovní, pouze v Knihovně Pražské konzervatoře je uložena, kromě dvou duchovních děl, také sbírka komorních duet a jedna polonéza.

Skladba, která se v tuzemských archivních institucích vyskytuje nejvíce (celkem čtyřikrát), je Ferradiniho offertorium *Dextera Domini*. Je uložena v Archivu Pražského hradu (Sg. 618), v hudební sbírce Rytířského řádu křižovníků s červenou hvězdou (Sg. XXXV F 56), u Konventu minoritů v Praze (Sg. 291) a jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, také v hudebně historickém oddělení Národního muzea – České muzeum hudby (Sg. XLVI E 227). V tomto případě se jedná o jediný známý autograf, který je v současné době evidován v databázi RISM. O tomto autografu budu ještě pojednávat v následujících kapitolách.

Z výše uvedeného popisu Ferradiniho dochované pramenné základy v tuzemských archivních institucích lze usuzovat, že Ferradiniho díla byla pravděpodobně nejvíce provozována na křižovnickém kůru.

Dochované prameny v zahraničních institucích byly zkoumány primárně s ohledem na Ferradiniho *Stabat mater*, a to přes základní literaturu a databázi RISM. Obecně z tohoto zkoumání vyplývá, že se jedná o díla vzniklá v rámci prvního Ferradiniho tvůrčího období, datovaného do roku 1762. Největší počet pramenů nalezneme v Sächsische Landesbibliothek-Staats-und Universitätsbibliothek (SLUB) (D-DI). Jedná se především o opisy jednotlivých árií z oper *Antigono*, *Semiramide*, *Il re pastore*, *Il Solimano*.

Vzhledem k tomu, že se v případě veškerých dochovaných kompozic jedná o opisy (vyjma jediného zmíněného autografu offertoria), je zde značná absence dochovaných autografů, nelze tedy určit, do jaké míry je Ferradiniho pramenná základna kompletní. U uvedeného soupisu dochovaných pramenů Ferradiniho kompozic v následujících tabulkách proto nemůže být kladen důraz na úplnost.

⁵⁸ V tabulce ponechávám údaje týkající se místa uložení těchto hudebnin tak, jak je uvedeno v databázi RISM.

Název díla	Data ce vzniku	Záznamy o provedení	Místo uložení	Vyd./Aut/opis	Název díla v prameni	Signatura	RISM ID
Duchovní díla							
Aria ex C De Apostolis	x	x	CZ-Pnm	opis	<i>Aria ex C De Apostolis à Canto Solo Violino Primo. Violino Secundo Alto Viola Con Fondamento. Del Sig: Ferradini</i>	L C 202 a	x
Aria „Quando sperare“	? 1770	X	CZ-Pnm	opis	x	IX A 114	x
Beatae caeli mentes voces canoras date	x	"Prod: 28 Augusti 1780. die S[...] 1782." "Prod: 31 Mart: 1782"	CZ-Pkříž	opis	<i>Aria Solemnis cum Alleluja ex D. a Soprano Solo Violino Primo Violino Secondo Oboe Primo Oboe Secondo Corno Primo Corno Secondo Alto Viola con Fondamento Del Sig: Antonio Ferradini</i>	XXXVI B 83	550282 792
Credo	x	x	CZ-LIT	opis	<i>Credo à Canto, Alto, Tenore, Basso, Violino Primo, Violino Secundo con Organo. Del Sigre Ant: Ferradini di Napoli. Ex Mus: Jos: Strobach.</i>	764	550030 798

Christe cum sit hinc exire	x	x	CZ-Pkříž	opis	<i>Offertorium a Soprano Concertanto Alto Concertanto Canto Alto Ripieno Tenore, Basso Violinis 2^{bus} Obois 2^{bus} Violis 2^{bus} Cornuis 2^{bus} Clarinis 2^{bus} Tympano con Organo Del Sig. Ferradini</i>	XXXVI B 132	550282 843
Confitebor	x	"Prod: 2 Maj 1781"	CZ-Pkříž	opis	<i>Confitebor a 4. Voci co VV. e Violetta oblig.^{ta} del Sig. Antonio Ferradini</i>	XXXVI B 212	550282 938
Credidi	1739	x	D-MÜs	opis	<i>Ps. 115. Credidi, Coposto dal Signore Ferradini 1739.</i>	SANT Hs 1508	451013 914
	1739	x	D-B	opis	<i>Credo [!] [opraveno tužkou na "Credidi"] a 4 Voci dell Sigr: Ferrandini. Anno 1739.</i>	Mus.ms. 30170	455030 769
	x	"Prod: 19 Junij 1783"	CZ-Pkříž	opis	<i>Psalmus 115. CREDIDI PROPTER a 4.^{to} Voci in Capella. con Fondamento. Del Sig. Antonio Ferradini Maestro di Capella Neapolitano.</i>	XXXV E 114	550266 942
	x	x	D-B	opis	<i>Salmo Credidi propter quod a quattro di Ant. Ferradini.</i>	Mus.ms. 6142	452017 360
	x	x	D-B	opis	<i>(Credidi propter quod locutus sum) Credo a 4. Voci di Ferradini.</i>	Mus.ms. 6142/1	452017 361
	x	x	RUS-Mk	opis	<i>Salmo Credidi a quattro di Antonio Ferradini</i>	Bez signatury	310001 723

	x	x	(CZ-Pk)	opis	x	1 C 136	x
Dextera Domini	1776	x	CZ-Pnm	autograf	<i>Offertorium 4. Vocibus cum Symphoniae in Festo Inventionis Sct. Crucis. Origle Ferradini, Praga 29. Martii 1776.</i>	XLVI E 227	550030 794
	x	x	CZ-Pkřiž	opis	<i>Offertorium pro Dominica 3. 4. 5. 6. in Epiphaniam a Canto praecinente 4 Voci Cantati 2 Violini in tripplo 2 Oboe 2 Corni in b Viola Fagotti e Basso Generale Di Antonio Ferradini Filarmonico Napolitano - W:P:</i>	XXXV F 56	550282 356
	x	x	CZ-Pak	opis	-	618	550269 718
	x	x	CZ-Psj	opis	<i>Offertorium in B à Canto Concertante Alto Tenore et Basso con Ripieni Violini due Oboe 2 Corni 2 Viola, Fagotti et Organo Del Sig: Ant: Ferradini P: Methudius Kreibich mp</i>	291	551000 296
Dixit Dominus	1748	x	CZ-Pkřiž	opis	<i>Ps[almus] Dixit. sig. Ant:º Ferradini Napoli 7 Marto 1748</i>	XXXVI B 319	55028 3135
	x	"Prod: 13 Sept 1769 / 3 Maj 1778 / 2 Maj: 1781 / Product: solemniter 13 Septe 1763 / 3 Maj 67 / 3	CZ-Pkřiž	opis	<i>Dixit Solemne à Canto, Alto Tenore Basso Violinis 2^{bus} Obois 2^{bus} Tromba 1^{ma} Tromba 2^{da} Alto Viola con Fondamento Dal celebre Signore Antonio Ferradini Maestro di Capella Napolitano</i>	XXXV E 115	550266 943

		Maj: 1771 / 3 Maj 1772 / 2 Maj 1781";					
Eia mater fons amoris	1779	x	CZ-Pkřiž	opis	<i>Aria in B di Ferradini</i>	XXXVI B 127	550282 838
Gaude fideles turba	x	x	CZ-LIT	opis	<i>Aria Solennis a 8 Stromenti, Tenore Solo, Due Violini, Due Oboe, Due Corni, Viole Due con Fondamento. Di Sig. Ferardini. Ex Mus: Jos: Strobach.</i>	713	550030 797
Gaudete alatae mentes	x	x	CZ-Pnm	opis	<i>Cantata per la Solemnita. Alto Solo, Due Violini, Due Flauti, Due Corni con Basso. Del Sig. Ferardini.</i>	XXXVIII A 245	550030 793
Il Giuseppe riconosciut o	1763	x	D-Wa	sporný autograf	<i>Il Giuseppe riconosciuto Oratorio [heading, f.1:] Orig^e di Ant. Feradini 14 Febr. 1763</i>	46 Alt 269	451511 712
	x	x	D-B	opis	<i>Il Giuseppe Riconosciuto, Oratorio Musica del Sigr: Anton: Feradini</i>	Mus.ms. 6140	452017 358
	x	x	D-Wa	libreto	<i>Il Giuseppe riconosciuto. Der wiedererkannte Joseph. Ein musikalisches Oratorium, welches in der Fasten 1766 in Gegenwart des Durchlauchtigsten Braunschweigischen Hofes aufgeföhret worden. (Nur der Text.) 1766. 4.</i>	LB Nr. 3030	x

Litanie	x	x	CZ-Pu	opis	<i>Litaniae de SS: Nomine JESU a Quattro Voci con Fondamento Del Sig: Maestro Antonio Ferradini H: I:</i>	59 R 2886	550509 017
Mše	x	x	CZ-LIT	opis	<i>Missa. Kyrie è Gloria solemm. et pro alia Missa Credo dell Sigre Antonio Feradini.</i>	555	550030 796
Mše D dur	x	x	CZ-LIT	opis	<i>Kyrie e Gloria da Canto, Alto, Tenore, Basso, Violini Due, Oboe Due, Clarini Due, Corni Due, Viole Due con Organo. Del Sigl: Ant: Feradinii. Ex Mus: Jos: Strobach.</i>	761	550030 799
	x	x	PL-Wu	opis	<i>N° 89. Kyrie et Gloria. à Canto. Alto. Tenore. Basso. Violino Primo. Violino Secondo. Oboë Primo Oboë Secondo. Clarino Primo. Clarino Secondo. Alto-Viola. con Organo. Del: Sigl: Ferrardini [!]. Pro Choro B: V: in Arena procuravit A: L: C: R: L: p: t: Regens.</i>	RM 4347	300514 142
Mše D dur Missa Solemnis Sporné autorství – možná spíše Vogel Kajetán	x	x	PL-CZ	opis	<i>Missa Solemnis in D a Canto, Alto, Tenore Basso Violino Primo. Violino Secondo Oboe Primo Oboe Secundo, Clarino Primo Clarino Secundo Alto Viola con Organo Del Sige Fedardini.</i>	II-86	300000 310
Stabat Mater	1779	1780, 1781	CZ-Pkříž	opis	<i>Stabat Mater Originale del Sig M:.^{no} Ant: Feradini fatto Pragae die 20 Januarii 1779</i>	XXXVI B 292	55028 3096

	x	x	D-B	opis	<i>Stabat Mater dell'Originale dell: Sig^{no}r^e Antonio Feradini. Maestro di Capella a Praga.</i>	Mus.ms. 6141	452017 359
		x	Biblioteca del Conservatorio di musica Luigi Cherubini - Firenze	opis	<i>Stabat Mater Musica Del Sig: e Antonio Feradini</i>	FI0035 F.P.Ch.154	Není uveden o v RISM
		x	Biblioteca Palatina. Sezione musicale - Parma	opis	<i>Stabat Mater Musica Del Sig.re Antonio Feradini</i>	PR0071 Borbone Borb.268/I-II	Není uveden o v RISM
			Strahovský klášter	libreto	<i>Compatimento pietoso de figli al duolo della madre Praga: nella stamperia di Giovanni Carlo Hraba</i>	FK V 22/31	Není uveden o v RISM
Anonym (Stabat Mater)	x	x	CZ-Pk	autograf	<i>Stabat Mater</i>	10496	Není uveden o v RISM
Tenebrae factae sunt	x	x	CZ-Pk	opis	<i>Tenebrae factae sunt. Comp. von Feradini. 2.</i>	3 C 153	550281 536

Timete Dominum	x	x	CZ-Pak	opis	<i>Aria Solemnis ex G [...] Del Sig. Ferardini [!]</i>	350	550269 716
-----------------------	---	---	--------	------	--	-----	---------------

Název díla	Datace vzniku	Záznamy o provedení	Místo uložení	Vyd./Aut/opis	Název díla v prameni	Signatura	RISM ID
Opery							
Antigono							
<i>A torto spergiuro</i>	1758	1758 Teatro di Reggio	S-Skma	opis	<i>Aria Del Sig^r Ant.o Ferradini Reggio di Modena in Maggio 1758 Signor Manzoli.</i>	T-SE-R	190010504
			SLUB D-DI	opis	<i>Teatro di Reg[g]io. Sig:^r Manzoli. Del Sig:^r Ant.^{nio} Ferradini [!] [335.</i>	Mus.3054-F-1,2	212008907
<i>Basta così ti cedo</i>			S-Skma	opis	<i>Aria Del Signor Ant.o Ferradini Reggio in maggio 1758 Sig^{ra} Catta Pilaia</i>	T-SE-R	190010505

<i>Di vantarsi ha ben ragione</i>			S-Skma	opis	<i>Aria Del Sig^r Ant.o Ferradini Reggio in Maggio 1758 La Sig^{ra} Monicka Bonanni.</i>	T-SE-R	190010506
			S-Skma	opis	<i>Aria Del Sig^r Ant.o Ferradini Reggio in Maggio 1758 Sig^{ra} Catta Pilaia.</i>	T-SE-R	190010507
			(SLUB) (D-DI)	opis	-	Mus.3054-F-1,1	212008905
			US-SFsc	opis	<i>Del Sig. Ant.o Ferradini</i>	*M2.1 M112	00011338 6
<i>Giacché morir degg'io</i>			S-Skma	opis	<i>Aria Del Sigr Ant.o Ferradini Reggio in Maggio 1758 Sig^r Manzoli.</i>	T-SE-R	190010508
			SLUB D-DI	opis	<i>Teatro di Reggio. 1758. Del Sig:^r Antonio Ferradini. [!]</i>	Mus.3054-F- 1,4	21200890 9
<i>Non temer non son più amante</i>			S-Skma	opis	<i>Duetto Del Sig^r Ant.o Ferradini In Reggio di Modena in Maggio 1758 Sig^{ra} Pilaia, e Sig^r Manzoli.</i>	T-SE-R	190010509
			D-LÜh	opis	<i>Non temer non son piu amante Duetto Del Sig.^r Ferradini</i>	Mus. Q 209	452011943
			SLUB D-DI	opis	<i>Teatro di Reggio. Duetto. Del Sig:^r Antonio Ferradini. [!]</i>	Mus.3054-F-1,5	212008910
			US-Cn	opis	<i>Nel Demetrio Duo Del Sig Ferradini In Lucca 1758. Sig Belli, Sig:ra Gabrielli</i>	VM2.3.I88a	000114661

<i>Piango è ver ma non procede</i>			S-Skma	opis	<i>Aria Del Sig.e Ant.o Ferradini Reggio in maggio 1758. Sig.e Manzoli.</i>	T-SE-R	190010510
			D-LÜh	opis	<i>Piango è ver Aria Del Sig.^r Ant.^o Ferradini</i>	Mus. Q 208	452011942
			SLUB D-DI	opis	<i>Aria nel primo atto</i>	Mus.3269-F- 501	270002597
<i>Contro il destin che freme</i>			(SLUB) (D-DI)	opis	<i>Teatro di Reggio. Sig.^r Manzoli. Del Sig.^r Ant.^{nio} Feradini. [!]</i>	Mus.3054-F-1,3	212008908
Il re pastore							
<i>Vanne a regnar ben mio</i>	1756	1756 Madrid, Teatro Real	SLUB D-DI	opis	<i>Duetto. Teatro Reale di Madrid. 1756 Del Sig.^r Anto: Ferradini.</i>	Mus.3054-F-1,6	212008911
Il Solimano							
<i>Ah consola il tuo dolore</i>	1757	1757 Firenze, Teatro di via della Pergola	SLUB D-DI	opis	<i>Teatro Imperiale di Firenze. [!] Sig.^r Dom.^{co} Luciani. 1758. Del Sig.^r Antonio Feradini. [!]</i>	Mus.3054-F-1,9	212008914
			SLUB D-DI	opis	<i>Del Sigl Antonio Feradini [!]</i>	Mus.3269-F- 502	270002235

Semiramide							
<i>Passaggier che su la sponda</i>	1756	1756 Madrid, Teatro Real	SLUB D-DI	opis	<i>Teatro Reale di Madrid. Sig.^r Elisi Del Sig.^r Anton: Ferradini.</i>	Mus.3054-F-1,7	212008912
<i>Cara ti lascio addio tutto il tormento mio</i>			SLUB D-DI	opis	<i>Teatro Reale di Madrid. Del Sig.^r Antonio Ferradini. [!]</i>	Mus.3054-F-1,8	212008913

Název díla	Datace vzniku	Záznamy o provedení	Exempláře (A, B, C, D...)	Vyd./Aut/opis	Název díla v prameni	Signatura	RISM ID
12 komorní duet	x	x	(CZ-Pk)	opis	<i>Duetti per Camera del Sig.^r Antonio Ferradini</i>	3 C 274	550280349
Polonaise	x	x	(CZ-Pk)	opis	x	1 C 153	x

5 Oratorium v Praze

V této kapitole bude nejprve stručně pojednáno o vzniku a historii oratoria jako hudebního žánru. Dále bude uveden stav badání týkající se provozu oratoria v Praze. Poté bude následovat pojednání o provozu oratorií v Praze se zaměřením na provedení Ferradiniho *Stabat mater* v kontextu pražského oratorního provozu.

5.1 Historie a vývoj oratoria

Oratorium jako hudební žánr se formuje v 17. století v Římě. Navazuje tak na duchovní a hudební tradice oratoriánů, jejichž společenství bylo založeno roku 1564 Filipem Nerim při kostelu San Giovanni dei Fiorentini v Římě a kteří během duchovních cvičení zpívali vícehlasé duchovní písně, tzv. laudy.⁵⁹ Na hudební podobu oratoria jako žánru pak měla vliv zejména oblíbená dialogická moteta s náznakem dramatické akce a duchovní opery, které se těšily značné oblibě v Římě v první polovině 17. století.

Přibližně od poloviny 17. století se „římské“ oratorium formuje na dva typy, *oratorio latino* a *oratorio volgare*. *Oratorio latino* bylo určeno římské aristokracii a prováděno zejména v Oratoriu del SS. Crocifisso. Naproti tomu *Oratorio volgare* provozováno oratoriány v oratořích bylo určeno širší veřejnosti.⁶⁰ Z Říma se pak oratorium šířilo do dalších italských měst a postupně také do ostatních částí Evropy.⁶¹

Významným centrem pěstování italského oratoria v druhé polovině 17. století byla Vídeň. Oratoria se těšila oblibě u habsburského dvora. Ve službách Leopolda I. působili skladatel Antonio Draghi (1634/35-1700) a libretista Nicolò Minato (1630–1698). Formuje se zde nový druh oratoria, *oratorio sepolcro* (také nazývané *azione sacra* nebo *rappresentazione sacra*), které bylo velmi podobné, z hlediska dramatické akce, kulisám a kostýmům, italské opeře. Autory hudby k tomuto druhu oratoria byli již zmiňovaný Antonio Draghi a Johann Joseph Fux na texty libretistů Apostola Zena a Pietra Metastasia. Tito dva libretisté měli zásadní vliv na vývoj italského oratoria z hlediska reformy libreta. Apostolo Zeno, který působil u vídeňského dvora (1718–1729) jako dvorní básník, se zaměřil na kultivaci oratorního dramatu s omezením na události z Bible

⁵⁹ Aurelio de la Vega: Oratorio, In: Stanley Sadie (ed.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians XIII, London 1980, str. 658.

⁶⁰ Tamtéž, s. 659.

⁶¹ Tamtéž, s. 658.

a vypuštění božských osob z oratoria. Na jeho práci pak navázal Pietro Metastasio. Tradice pašijového oratoria pokračovala ve Vídni i v 18. století. Již od poloviny 17. století byla některá *sepulcra* hrána při božím hrobě se scénickým pozadím, avšak bez jevištní akce.⁶²

Přechodnému období mezi pozdně-barokním a klasicistním oratoriem dominovali skladatelé, kteří byli spojeni s neapolským prostředím. Ve stylu hudebního klasicismu již vytvořili svá oratoria „neapolští“ skladatelé Antonio Sacchini, Domenico Cimarosa, Giovanni Paisiello. Dominantním hudebně-formálním prvkem bylo užití *da capo* árie, které přetrvalo v oratorní praxi až k úsvitu 19. století.

Výrazným znakem italského klasicistního oratoria byl postupný příklon k operní provozovací praxi. Žánrová hranice oratoria se vymezovala fakticky jen duchovním námětem a dvojdílnou strukturou. Běžným fenoménem v provozu klasicistních neapolských oratorií byla scénická akce. Doklad o provedení oratoria v *Real Teatro di San Carlo* v Neapoli potvrzuje zapojení divadelní mašinerie, nicméně nehovoří o zapojení taneční složky.⁶³ Drobným distinktivním rysem bylo i užití termínů *prima* a *seconda parte* namísto v opeře obvyklého dělení na „jednání“ (*atto*). Nicméně mimo Neapol byla scénická provedení mnohem méně rozšířenou praxí. V zaalspých hudebních centrech však i tato „nescénická“ tradice představovala důležitý prvek hudebního života. Vídeňská klasicistní produkce se neomezovala pouze na okruh císařského dvora, kde svá díla uváděli především „dvorní“ skladatelé a kapelníci (Guiseppe Bono či Antonio Salieri). V roce 1771 vznikla *Tonkünstler-Societät*, která rozšířila provádění italských oratorií ve veřejném hudebním provozu. V rámci koncertů *Tonkünstler-Societät* bylo mj. provedeno jediné Haydnovo italské oratorium (*Il ritorno di Tobia*, 1775).⁶⁴

Spojistost neapolského oratorního stylu a tradice provozování italských oratorií ve střední Evropě je možné demonstrovat na roli J. A. Hasseho v Drážďanech. S Hasseho příchodem do postu kapelníka kurfiřtské kapely (1731) se do dosavadní tradice dostávají právě typicky neapolské prvky, nejedná se však o zlomový okamžik, neboť drážďanská

⁶² HOWARD E. SMITHER: A History of the Oratorio, sv. 1, Chapel Hill, NC 1977, s. 396.

⁶³ Podtitul díla byl „azione sacra per musica“, SMITHER, Howard E. heslo: *Oratorio*, in: *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*, Vol.18, New York: Grove's Dictionaries 2001, s. 517.

⁶⁴ Tamtéž, s. 518.

tradice italských oratorií byla před i po příchodu Hasseho reprezentována díly G. A. Ristoriho, J. G. Naumanna, J. D. Heinichena či J. D. Zelenky. Skrze opisy a provozování Hasseho oratorií v Praze pak neapolský vliv zakotvil i v Čechách.

5.2 Stav bádání k pražské oratorní tradici

Provozu převážně pašijových oratorií v Praze v letech 1714–1782 se věnuje ve své disertační práci *Pražské oratorium XVIII. století* Josef Jaromír Lauschmann.⁶⁵ Lauschmann se věnuje analýze námětů oratorií a jejich básnické struktuře, dále se zaměřuje na hudební formy oratorií, hudební skladatele a interprety. Další oblastí jeho zájmu jsou pak oratoria příležitostná a scénická. V závěru práce pak Lauschmann uvádí dva chronologické seznamy provedených oratorií v Praze. První seznam obsahuje oratoria provozované pravidelně v pašijovém týdnu, hlavně na Velký pátek. Druhý pak oratoria oslavná, příležitostní a oratoria provozovaná v divadle scénicky.

Monografie Otakara Kampera *Hudební Praha v XVIII. věku* obsahuje kapitolu *Oratorium v pražských chrámech a na divadle*, v jejímž závěru je uveden seznam provedených oratorií v Praze.⁶⁶ Kamper poskytuje informace obecnějšího rázu, nicméně ve svém výčtu důsledně rozlišuje provoz oratorií při klášterech a v divadlech. Z toho lze usuzovat na jistou dobovou dualitu ve zvyklostech provozování a chápání oratoria jako takového. Pro účely bádání k Ferradiniho *Stabat mater* je tak možné přihlednout k vícevrstevnosti tehdejšího pražského oratorního provozu.

Kapitola *Pobělohorská doba (1620–1740)* v publikaci *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*, obsahuje krátké odstavce, věnující se základnímu přehledu k problematice oratorií.⁶⁷ Jan Němeček uvádí ve své publikaci *Nástin české hudby XVIII. století* informace o oratoriích jednak v první kapitole formou obecného přehledu a dále v souvislosti s konkrétními autory.⁶⁸ O italském a oratoriu ve sborníku *Barokní Praha – Barokní Čechie* a pojednává Michaela Freemanová. V této studii se věnuje italským

⁶⁵ LAUSCHMANN, Josef Jaromír, *Pražské oratorium XVIII. století*, disertační práce, Praha 1938.

⁶⁶ KAMPER, Otakar, *Hudební Praha v XVIII. věku*, Praha 1936, s. 153.

⁶⁷ SEHNAL, Jiří, *Pobělohorská doba (1620–1740)*, In: Kolektiv autorů, *Hudba v českých dějinách*, Praha 1983, s. 139.

⁶⁸ NĚMEČEK, Jan, *Nástin české hudby XVIII. století*, Praha 1955.

oratoriím provedeným v Praze na konci 17. a v 18. století.⁶⁹ Freemanová soustředila pozornost především na tradici oratorií ve smyslu „školských her“, přičemž akcentuje autory, spjaté s domácími pražskými institucemi. Uvádí rovněž, že oratoria „na divadle“ byla vzácná. Tím tak postihla jen jeden z aspektů pražského oratorního provozu, nicméně pro potřeby předkládané práce je její pohled jistým povržením vícevrstevného charakteru pražského oratorního provozu.

Bakalářská práce Aleny Maršíkové Michálkové *Anonymní oratorium Das siebenfältig Verunreinigte (1746) z loretánské sbírky*, je kromě tohoto oratoria zaměřena také na hudební život, hudebníky a oratorní produkci v pražské Loretě v 18. století.⁷⁰ Disertační práce Marka Pučálíka *Umělecký mecenát křižovnického velmistra Františka Matouše Böhmba 1722-1750*, obsahuje podkapitulu věnovanou provozu velkopátečních oratorií na křižovnickém kůru před a za působení velmistra Františka Böhmba.⁷¹

V disertační práci *Johann Anton Koželuch – (1738–1814) – Život a dílo* Ludmily Mikulášové pak nalezneme seznam provedených oratorií u křižovníků v době, kdy byl ředitelem křižovnického kůru Johann Anton Koželuch.⁷² Koželuhovské období bylo zásadní pro křižovnický oratorní provoz, do kterého spadá i Ferradiniho duchovních děl. Mikulášová poskytla komplexní inventář prováděných děl, který ukazuje v hrubých obrysech posloupnost provádění jednotlivých oratorních děl u křižovníků.

5.3 Oratorní produkce v Praze

Tradice provozování oratorií v pražském prostředí pokrývá téměř stoleté období od konce 17. století.⁷³ Lze říci, že se jednalo o období, kdy provozování oratoria bylo silně spjato s liturgií. Ferradiniho *Stabat mater* bylo uvedeno roku 1780 a 1781 v kostele

⁶⁹ FREEMANOVÁ, Michaela, *Italské oratorium v českých zemích na sklonku 17. a v 18. století*, In: Barokní Praha – Barokní Čechie 1620–1740. Praha 2004.

⁷⁰ MARŠÍKOVÁ MICHÁLKOVÁ, Alena, *Anonymní oratorium Das siebenfältig Verunreinigte (1746) z loretánské sbírky*, bakalářská práce, Praha 2014.

⁷¹ PUČALÍK, Marek, *Umělecký mecenát křižovnického velmistra Františka Matouše Böhmba 1722-1750*, disertační práce, Praha 2013.

⁷² MIKULÁŠOVÁ, Ludmila, *Johann Anton Koželuch – (1738–1814) – Život a dílo*, Disertační práce, FFUK, Praha 2014.

⁷³ Roku 1782 se v souvislosti s josefínskými reformami začalo postupně od oratorní produkce upouštět, na venkově se však oratorium provozuje i poté. U jezuitů oratorní produkce skončila spolu se zrušením řádu roku 1773. LAUSCHMANN, s. 28.

sv. Františka Serafinského Řádu křižovníků s červenou hvězdou, tedy již téměř na konci tohoto hojného období, kdy provozování oratorií v Praze bylo relativně časté. Považuji proto za nezbytné nejprve nastínit situaci provozování oratorií v Praze v obecné rovině, týkající se zejména institucí, jazyka, v jakém byla oratoria uváděna, námětů a v neposlední řadě v jakém (para)liturgickém kontextu nejčastěji. Otázkou také je, zda uvedení Ferradiniho *Stabat mater*, tedy jako díla s tímto konkrétním liturgickým textem bylo v rámci pražského oratorního provozu raritou či nikoliv.

První zmínky o provozu oratorií v Praze pochází z poslední čtvrtiny 17. století, přičemž se jednalo o soukromé produkce za přítomnosti vídeňského dvora v Praze, v letech 1679–1680, kdy Vídeň postihla morová epidemie.⁷⁴

Oratoria v pražském prostředí pravidelně provozovali od konce 17. století jezuité a křižovníci, ostatní řády provozovaly oratoria nepravidelně a účinkujícími byli hosté.⁷⁵ Lauschmann dále uvádí, že provoz oratorií v pražských kostelích lze doložit podle tištěné synopse od roku 1714.⁷⁶ Jednalo se o provedení latinských oratorií (v německém překladu)⁷⁷ skladatele Carla Francesca Cesariniho (*Il figliol prodigo, Il Tobia*) roku 1714 a 1715 u pražských jezuitů.⁷⁸ Oratoria v německém jazyce se provozovala v pražském kostele u sv. Mikuláše na Malé Straně, později pak od roku 1722 nebo 1723 u Nejsvětějšího Salvátora u Karlova Mostu. Německá oratoria se také uváděla v kostele sv. Kajetána u theatinů, v Loretě na Hradčanech (od čtyřicátých let), na Menším Městě pražském u barnabitů, voršilek a augustiniánů u sv. Tomáše. Na Starém Městě pražském pak zejména u servitů u sv. Michaela a částečně u benediktinů u sv. Mikuláše a milosrdných bratří u sv. Šimona a Judy.⁷⁹

Většina oratorií provozovaných v Praze však byla v latině. Uváděna byla v kláštorech jezuitů v Klementinu, u benediktinů v Emauzích, u premonstrátů na

⁷⁴ Roku 1680 ve dnech 6. 3. – 19. 4., bylo provedeno celkem osm oratorií (hudba: Antonio Draghi, Giovanni Battista Serini, císař Leopold I., libreto: Nicolò Minato a A. Eumaschi. NIUBO, Marc, *Leopold I. a hudba císařského dvora v Praze v letech 1679–1680*. In: Barokní Praha – Barokní Čechie 1620–1740. Praha 2004, s. 99. Libretisty Minato a Eunaschiho zmiňuje rovněž STIEGER, Franz, *Opernlexikon*, Teil III, 1975.

⁷⁵ SEHNAL, Jiří, *Pobělohorská doba (1620–1740)*, In: Kolektiv autorů, *Hudba v českých dějinách*, Praha 1983, s. 202.

⁷⁶ LAUSCHMANN, s. 20.

⁷⁷ LAUSCHMANN, s. 23.

⁷⁸ FREEMANOVÁ, Michaela, *Italské oratorium v českých zemích na sklonku 17. a 18. století*, In: Barokní Praha – Barokní Čechie 1620–1740. Praha 2004, s. 90.

⁷⁹ LAUSCHMANN, s. 24.

Strahově, u karmelitánů u sv. Havla a částečně u benediktinů u sv. Mikuláše na Starém Městě.⁸⁰

Mezi uváděné autory oratorií v pražských chrámech v první polovině 18. století podle Lauschmannova seznamu patřili např. G. F. Stölzel A. Caldara, G. Jacob. A. Lotti, J. G. Lösel, F. B. Conti, L. Leo, J. D. Zelenka, J. A. Sehling, N. Porpora, N. Jommelli, G. Porsile, Mezi nejčastěji uváděné autory patřili zejména A. M. Taubner, jehož oratoria byla uváděna, téměř pravidelně každý rok, s malými výjimkami, v letech 1738–1761. Podobně tomu tak bylo v druhé polovině 18. století u J. A. Hasseho (1751–1781). Z dalších autorů to jsou zejména F. X. Brixi (1756–1767), J. L. Oehlschlägel (1757–1763), J. A. Koželuch (1766–1767) a J. Mysliveček (1770–1782).⁸¹

Autory textů italských oratorií jsou básníci Minati, Pariati, Pasquini, Pallavicini a další. V posledních letech provozu pražských oratorií převládají texty libretisty Pietra Metastasia.⁸² Lze říci, že doložitelné autorství textů je fenoménem, který se týká právě především italských autorů. U mnohých oratorních textů německých či latinských je osoba autora často neznámá.⁸³

Oratoria provozovaná u křížovníků na Starém Městě byly zprvu v němčině a latině, později zde zcela převládla italština (až do doby zániku kostelního oratoria v Praze – 1782), s výjimkou skladeb s liturgickými texty.⁸⁴ V tomto případě se jedná o *Miserere* a *Stabat mater* italského autora, Giuseppe Gonelliho,⁸⁵ které bylo u křížovníků provedeno roku 1741 a dále *Stabat mater* Antonia Ferradiniho, provedeno roku 1780 a 1781.⁸⁶

⁸⁰ LAUSCHMANN, s. 25.

⁸¹ LAUSCHMANN, Příloha č. 1.

⁸² LAUSCHMANN, s. 41.

⁸³ Jistou nápovědou mohou být spíše vyjimečné informace o autorech, kteří byli spjati s danou institucí, kde bylo oratorium prováděno. V případě latinských textů lze za příklad považovat např. libretto Matouše Zilla k Zelenkově *Sub olea pacis*. Zill působil jako profesor latinské rétoriky v Klementinské koleji a byl tak přímo institucionálně filiován k zadavateli díla. BĚLSKÝ, Vratislav, *Jan Dismas Zelenka – Sub olea pacis et palma virtutis, průvodní studie*, Praha 1987.

⁸⁴ Tamtéž, s. 25.

⁸⁵ Giuseppe Gonelli (1685-1745).

⁸⁶ LAUSCHMANN, příloha I., s. 7, 19.

Oratoria v Praze byla provozována v rámci liturgie nejčastěji na Velký pátek, méně pak na Zelený čtvrtek,⁸⁷ Bílou sobotu a Květnou neděli.⁸⁸ Tak tomu bylo rovněž u křižovníků, jejichž provoz lze považovat za jeden z případů rozsáhlejších pražských produkcí. Velkopáteční provoz oratorií na křižovnickém kůru byl každoročně stanoven na jedenáctou hodinu dopoledne nebo ihned po skončení dopolední ceremonie.⁸⁹ Pučalík ve své práci hovoří o účelu a okolnostech velkopátečního provozu ve smyslu akcentu na reprezentaci křižovnického řádu: „*I přesto, že Velký pátek byl kajicným dnem, křižovníci ho slavili prostřednictvím těchto hudebních produkcí, které sloužily i ke „zviditelnění“ velmistra a celého řádu*“.⁹⁰ Jednalo se o velkolepou společenskou událost, která se podle zápisů v křižovnických diariích těšila hojně účasti různých společenských vrstev.⁹¹

Křižovníci rozdávali tištěná libreta oratorií publiku, což byl veskrze nákladný podnik-na jejich tisk v Praze či v Drážďanech věnovali nemalé finanční prostředky.⁹² Libreto k Ferradimu *Stabat mater* bylo vytištěno roku 1780 i 1781 v tiskařské dílně Jana Karla Hráby.⁹³ Dochovaný exemplář tohoto libreta z roku 1781 se v současné době nachází v knihovně Královské kanonie premonstrátů (Sg. FK V 22/31). Na titulní straně nalezneme kromě názvu díla „*Compatimento pietoso dei figli al duolo della madre ai più della croce d'un Dio morente, ne'sospiri della Chiesa sponsa piangente*“, také údaj o provozu na Velký pátek v 11 hodin dopoledne v kostele sv. Františka Serafinského (Příloha č. 1). Na další straně je uvedeno Ferradiniho autorství kompozice: „*MESSO IN MUSICA dal celebre Signor Antonio Ferradini, Maestro di Capella Napolitano.*“ Poté následuje uvedení jednotlivých strof textu sekvence, přičemž zde také nalezneme informaci, pro jaké vokální obsazení určité strofy byly určeny.

⁸⁷ V pražské Loretě byla oratoria provozována na Zelený čtvrtek v 17 hodin. MARŠÍKOVÁ MICHÁLKOVÁ, Alena, *Anonymní oratorium Das siebenfältig Verunreinigte (1746) z loretské sbírky*, bakalářská práce, Praha 2014, s. 31.

⁸⁸ LAUSCHMANN, s. 27.

⁸⁹ Tamtéž, s. 27.

⁹⁰ PUČALÍK, s. 134.

⁹¹ LAUSCHMANN, s. 27. PUČALÍK, s. 137.

⁹² PUČALÍK, Marek, *Umělecký mecenát křižovnického velmistra Františka Matouše Böhmba 1722-1750*, disertační práce, Praha 2013, s. 134. LAUSCHMANN, s. 27. KAMPER, s. 156.

⁹³ Obě verze z let 1780 a 1781 vykazují obsahovou shodu. V práci zmiňují mladší z obou exemplářů, který se nachází ve svazku libret ze Strahova a poskytuje výše zmíněné údaje o provedení. <http://clavius.lib.cas.cz/katalog/l.dll?h~=&DD=1&H1=&V1=z&P1=12&H2=Compatimento&V2=z&P2=3&H3=&V3=z&P3=2&H4=&V4=z&P4=1&H5=&V5=z&P5=17>

Co se týká námětů oratorií, Kamper je člení do dvou skupin. První skupina zahrnuje oratoria zabývající se kajícím rozjímáním v souvislosti s postní dobou. Nejčastějšími náměty zde byly utrpení a smrt Ježíše Krista, hřích. Do druhé skupiny zahrnuje oratoria dramatická, zobrazující buď příběhy ze Starého zákona, předobrazující Ježíše Krista nebo události ze života světců.⁹⁴

Lauschmann rozděluje náměty oratorií do těchto tří skupin:

1. události nebo osoby z Nového zákona, mající přímý vztah k pašijovému ději. (Cílem námětů z této první skupiny je zbožná kontemplace a meditace).
2. události a osoby ze Starého zákona, jež předobrazují Ježíše Krista a které poskytují přímý přírůstek k pašijovému ději a k vykoupení lidstva.
3. náměty volné, alegorizující, s osobami zastupujícími dobré a špatné vlastnosti lidské duše ve srovnání s božskými ctnostmi. Nejedná se zde o žádný děj, pouze o dialog mezi jednotlivými postavami.⁹⁵

Gonelliho a Ferradiniho oratorium na text *Stabat mater*, jsou podle Lauschmannových seznamů jako jediná provedená díla této zhudebněné sekvence. Pokud bychom se měli držet jeho rozdělení, pak by Ferradiniho *Stabat mater* patřilo jednoznačně do první skupiny, ačkoliv se jedná o specifický případ. Nutno zdůraznit, že z tohoto rozdělení na základě námětu a podoby dramatizace nejsou také vedeny žádné závěry o podobě zhudebnění.

Dobrym vodítkem pro hlubší pochopení dobového oratorního provozu u křižovníků může být sledování posloupnosti provozování jednotlivých děl, která se časově dotýkají Ferradiniho *Stabat*. Jedná se zejména o dobu, kdy byl ředitelem křižovnického kůru Johann Anton Koželuch, který měl na starosti i každoroční provozování oratorií. Podrobnější přehled uvádí ve zmíněné disertační práci Mikulášová, která se zaměřila právě na kontexty tvorby J. A. Koželucha (viz následující tabulka).⁹⁶

⁹⁴ KAMPER, Otakar, Hudební Praha v XVIII. věku, Praha 1936, s. 154.

⁹⁵ LAUSCHMANN, s. 28.

⁹⁶ MIKULÁŠOVÁ, s. 39. Mikulášová tento seznam přebírá od Kampera. KAMPER, s. 252–253.

Rok	Název	Autor
1774	Le virtù appie della croce	?
1775	La liberazione d'Israele	Josef Mysliveček
1776	La Morte d'Abel	Johann Anton Koželuch
1777	Gioas re di Giuda	Johann Anton Koželuch
1778	Isacco figura del Redentore	Josef Mysliveček
1779	I pellegrini al sepolcro di N. S.	Johann Adolph Hasse
1780	Compatimento pietoso (Stabat Mater)	Antonio Ferradini
1781	Compatimento pietoso (Stabat Mater)	Antonio Ferradini
1782	La passione di Gesù Christo	Josef Mysliveček

Kromě již zmíněného provedení Ferradiniho *Stabat mater*, se v přehledu vyskytují pouze oratoria italská (tedy na italský text). To znovu potvrzuje fakt, že uvedení Ferradiniho *Stabat mater* bylo v rámci oratorních produkcí na křižovnickém kůru výjimkou, avšak v žádném případě ne zanedbatelnou. Druhé provedení *Stabat mater* si získalo nemalou pozornost v novinách *K. k. Prager Oberpostamtszeitung*: „...sama pro umění málo zaujatá *K. k. Prager Oberpostamtszeitung* nachází (v 23. čísle ze 17. dubna 1781) slova uznání: *mluví o hlubokém, překvapujícím dojmu z této skladby, jejíž úspěch ukazuje zároveň na obrat v nazírání a vkusu obecnosti, jak jej přinesl Praze konec 70. let. Ze zakončení onoho referátu však také vysvítá, že obdiv poštovských novin přišel zřejmě opožděn, s povzdechem vzpomínají na skladatele, zatím zemřelého v bídě a zneuznaného.*“⁹⁷

Ferradiniho *Stabat* nebylo jeho jediným dílem, provedeným u křižovníků. Během období Koželuchova působení došlo k uvedení ještě několika dalších Ferradiniho duchovních kompozic. Mikulášová ve svém přehledu produkcí chrámové hudby u křižovníků za Koželuchovy éry (rekonstruovaném dle přípisu na hudebninách), uvádí celkem čtyři Ferradiniho díla, která zde byla provedena. Díky těmto přípisům, ve kterých jsou uvedena přesná data provedení, lze snadno zjistit, že tato díla byla provedena převážně mimo období Svatého týdne, tedy ne již v rámci pravidelného křižovnického velkopátečního oratorního provozu. Pouze *Aria Solemnis*, na jejímž přípisu je uvedeno jedno z dat 31. 3. 1782,⁹⁸ byla rovněž provedena o Velikonocích, konkrétně na Boží hod velikonoční.⁹⁹

⁹⁷ KAMPER, Otakar, *Hudební Praha v XVIII. věku*, Praha 1936, s. 173. Ludmila Mikulášová upozorňuje na Kamperovo chybné uvedení číslo novin 23. Sama pak uvádí správné – *K. k. Prageroberpostamtszeitung*, Nr. 31, Prag 17. 4. 1781 – viz MIKULÁŠOVÁ, s. 39.

⁹⁸ MIKULÁŠOVÁ, s. 244.

⁹⁹ EMLER, Josef, *Rukověť chronologie křesťanské, zvláště české*, Praha 1876, s. 10.

6 Stabat mater Antonia Ferradiniho

Stylová analýza a zhodnocení uměleckých kvalit Ferradiniho *Stabat mater* vyžadují toto dílo interpretovat nejen v širším kontextu hudebního vývoje a žánru oratoria, ale také s ohledem na tradice zhudebňování textu této sekvence. Následující kapitola proto nejprve pojednává stručně o vzniku a vývoji sekvence *Stabat mater* a jejích textových variantách. Posléze je pozornost upřena na podoby zhudebňování v 17. a 18. století, s cílem poukázat na některé typické hudební rysy. Současně je potřeba upozornit na souvislost změn v hudebním zpracování v souvislosti s vývojem religiozity v 18. století. Předpokladem pro pochopení stylu a postavení Ferradiniho *Stabat mater* je podstatné reflektovat vývoj, jakým prošel samotný text *Stabat mater* v průběhu 18. století. Dochází totiž k poměrně radikálnímu vývoji a rozvoji forem, stejně tak jako k rozšíření účelu jeho provozování.¹⁰⁰ Rovněž tak je potřeba zdůraznit odlišnosti textových verzí *Stabat mater* (obecně vešly pod známost dvě hlavní varianty, tzv. vatikánská verze a verze analecta).

Druhou částí kapitoly je pak zhodnocení pramené základny k Ferradiniho *Stabat mater*, s poukazem na dva stávající dobové prameny.

6.1 Vývoj textu *Stabat mater* a podoba jeho zhudebňování v 18. stol.

Původ samotného textu *Stabat mater* sahá k františkánským textům 13. století.¹⁰¹ Jeho vznik souvisí zřejmě s tehdejšími myšlenkovými proudy mysticismu, projevujícím se mimo jiné právě v podobě textu o utrpení Spasitele. Daný text měl věřícím umožnit účast na utrpení Panny Marie pod křížem. Autorství se dnes obvykle připisuje františkánskému mnichovi Jacopu da Todi (1230–1306).¹⁰² Na text modlitby byl následně vytvořen chorálový nápěv, který byl od konce 15. století užíván v rámci katolické liturgie jako sekvence a nejčastěji byl prováděn v pátku před Květnou nedělí (*Dominica ramis*

¹⁰⁰ Více faktografie o jednotlivých zpracováních poskytuje např. MGG. SCHLAGER, K.-H., Marx-Weber, M.: heslo *Stabat mater*, in: Ludwig Finscher (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, sv. 8 (Sachteil), Kassel, Basel, London, New York, Prag Stuttgart, Wiemar 1998, s. 1708-1719.

¹⁰¹ CALDWELL, John, *Stabat Mater Dolorosa* In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, Vol. 24, s. 234. Báseň je tvořena dvaceti strofami, přičemž u každé se jedná o trojverší.

¹⁰² Tradičně bylo autorství připisováno církevním autoritám či svatým, např. Bernhardtovi z Clairveaux (zemř. 1153), papeži Inocencovi III. (zemř. 1216), sv. Bonaventurovi (zemř. 1274), papeži Janu XXII. (zemř. 1334) či papeži Řehořovi XI. (zemř. 1378).

palmarum), tedy při Svátku Panny Marie Sedmibolestné. Po Tridentském koncilu (1545–1563) byla sekvence vykázána z bohoslužeb a její zpěv byl omezen na neliturgické příležitosti.¹⁰³ Změna nastala až s rozvojem mariánského kultu počátkem 18. století. Ten v Itálii sílil mimo jiné s rozvojem misijní činnosti.¹⁰⁴ Do zaalpských zemí se však mariánský kult šířil úspěšně, ve středoevropském kontextu rovněž jako jistá odpověď na trvalé ohrožení vojsky Osmanské říše. V Čechách lze pak jeho stoupající popularitu doložit mimo jiné zvýšeným počtem mariánských poutních míst.¹⁰⁵ Stoupající popularita mariánského kultu byla potvrzena institucionálně také iniciativou papeže Benedikta XIII., který v roce 1727 zařadil text *Stabat mater* jako pátou sekvenci do misálu. Rovněž došlo k jistému osamostatnění zpěvu na velikonočních tradicích – *Stabat mater* se začalo zpívat o třetí zářijové neděli na svátek Panny Marie Sedmibolestné (de Compassione Mariae). Současně došlo k počátku užívání v rámci officia, přičemž text byl rozdělen na tři části. Během nešpor bylo užíváno *Stabat mater dolorosa*, k matutině *Sancta mater istud agas*, k chválám *Virgo virginum praeclara*. Tato praxe byla užívána až do doby II. Vatikánského koncilu.

Díky oblibě textu docházelo v průběhu staletí ke vzniku různých variant. Otázkou původního znění textu se zabýval německý muzikolog Clemens Blume na stránkách periodika *Stimmen der Zeit*.¹⁰⁶ Zde předložil srovnávací studii cca padesátky rukopisů a předložil závěr, že nejstarší autentickou verzí je zřejmě znění zařazené do edice *Analecta hymnica medii aevi*.¹⁰⁷ Druhá základní verze je označována přídomkem „vatikánská“. Její institucionalizace souvisí s puristickými pokusy o reformu chorálního zpěvu z konce 19. stol. a hnutím z francouzského benediktinského kláštera Solesmes. Verze tamnějšího upravovatele Doma Fonteinena se stala v roce 1908 oficiální součástí vatikánského

¹⁰³ APPEL, Willi, *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge 1969, s. 806.

¹⁰⁴ Ten ve venkovských oblastech Itálie úspěšně šířili např. Redemptoristé, řád založený sv. Alfonsem z Liguori roku 1732.

¹⁰⁵ Roku 1655 byly na území Čech pouze dvě mariánská poutní místa, v roce 1672 již dvacet šest a počátkem 18. století již čtyřicet čtyři. CALLHAN, William, HIGGS, David, *Church and society in Catholic Europe of the eighteenth century*, Cambridge 1979, s. 102.

¹⁰⁶ BLUME, Clemens, *Der Sänger auf die „schmerzenreiche Gottesmutter“*, In: *Stimmen der Zeit*, 89, 1915, s. 592–598. Z novějších tematických studií k problematice lze uvést ještě KRAß, Andreas, *Stabat mater Dolorosa. Lateinische Überlieferung und volkssprachliche Übertragungen im deutschen Mittelalter*, München 1998.

¹⁰⁷ BLUME, Clemens, DREVES, Guido, Maria, *Analecta hymnica medii aevi. A consolidation of the history and texts of hymns of the Catholic Church 500–1400*, Leipzig 1886–1922, vol. 54, s. 312.

graduálu. Odlišnosti od verze „analecta“ se projevují v 17. a 18. strofě, zcela odlišný text má pak strofa 19.¹⁰⁸

Srovnání verze „analecta“ a „vaticánské verze“:

verš	„Analecta“	„vaticánská“ verze
17	Fac me plagis vulnerari, Cruce hac inebriari, Ob amorem Filii.	Fac me plagis vulnerari, (Spinis, clavis vulnerari) Fac me cruce inebriari, (Cruce, lancea beari) Et cruore Filii.
18	Inflammatu et accensus Per Te, Virgo, sim defensus In die iudicii.	Flammis ne urar succensus (Virgo dulcis, virgo pia) Per Te, Virgo, sim defensus (Virgo clemens, o Maria) In die iudicii (Audi preces sevuli).
19	Fac me cruce custodiri Morte Christi praemuniri Confoveri gratia.	Christe, cum sit hind exire, Da per Matrem me venire Ad palmam victoriae.

V souvislosti s Blumeho výzkumy je třeba zmínit ještě jeho akcent na srovnání s textovou verzí *Stabat mater speciosa*. Tato báseň popisuje radost matky z narození syna, proč je někdy označována jako „vánoční“ verze. Původ textu sahá do 15. století, a přestože se verze netěšila v průběhu dějin takové pozornosti skladatelů jako *Dolorosa*, došlo k několika zhudebněním v druhé polovině 19. století (Ferenc Liszt (1866) či

¹⁰⁸ Shrnující reflexi práce badatelů ze Solesmes poskytuje monografie COMBE, Dom Pierre, Marier, Theodore, SKINER, William, *The Restoration of Gregorian Chant: Solesmes and the Vatican edition*, Washington 2003. Kritickou reflexi významu hnutí ze Solesmes v kontextu francouzské a evropské společnosti v „dlouhém“ devatenáctém století pak poskytuje ELLIS, Katherine, *The politics of plainchant in fin-de-siecle France*, London 2017.

Alphons Diepenbrock (1896)).¹⁰⁹ Blume poukázal na pravděpodobné autorství Jacopone da Todihio skrze společný výskyt básní v edici z roku 1495 z Brescie.¹¹⁰

Zmíněná obliba mariánského kultu se odrazila v množství zhudebnění textu. Po roce 1727 docházelo k provádění *Stabat mater* jak na zářijový svátek Panny Marie Sedmibolestné, tak v rámci pašijového týdne. Ve zkrácené podobě bylo uváděno *Stabat mater* například od Leopolda I. (1640–1705), a to právě v zářijovém termínu. Během pašijového týdne jsou ve Vídni doložena *Stabat mater* autorů Antonia Bertaliho (1605–1669), Johanna Josepha Fuxe (1660–1741), Antonia Caldary (1670–1736), ale také Ferdinanda III. (1640–1705) či Marca Antonia Zianiho (1653–1715).

Celková obliba kultu i textu *Stabat* znamenala také, že během prvních dekád 18. stol. došlo k jisté vyhraněnosti hudebního zpracování. Základními atributy pro líčení bolesti bylo užití mollových tónin, harmonické průtahy, smělé disonance a spíše pomalejší tempa. V souvislosti s častou volbou pomalejších temp, zejména u *Stabat mater* v první polovině 18. století lze upozornit také na možnost, že tato volba byla jistým odrazem tradice provádění *Stabat mater* během procesí. K tomuto účelu byla zkomponována *Stabat mater* např. od Antonia Draghiho (1634–1700).¹¹¹ Z poloviny 18. století jsou dochovány italské varianty textu, provozované během pobožnosti křížové cesty (*Per le tre ore di Nostro Signore Gesù Cristo a Le sette stazioni delle vergine addolorata*). Část *Santa madre, deh voi fatte* se osamostatnila jako „canzoncina sacra“.¹¹²

Značný počet italských *Stabat mater* a jejich variabilita je dalším dokladem zvýšené obliby mariánského kultu. To podporuje i skutečnost, že některá *Stabat mater* byla přímo určena na svátek sv. Panny Marie Sedmibolestné, jako např. od Antonia Vivaldiho (1678–1741) či Francesca Manfrediniho (1684–1762). Vivaldiho *Stabat* navíc ukazuje na rozšiřující se radius možností užití *Stabat* jako liturgického textu, neboť jej nacházíme ve funkci nešporálního hymnu. Současně je Vivaldi dokladem o jasné analogii

¹⁰⁹ MAUSER, Siegfried (éd), *Handbuch der musikalischen Gtungen*. Oratorium un Passion, Band X/2, Laaber 1999.

¹¹⁰ Rukopis většiny Jacoponeho produkce, zahrnující „laude“ se nachází v Bibliothèque national de France (BNF), Département des manuscrits. Italie 1037. Blume v tomto ohledu navázal na výzkumy francouzského badatele z poloviny 19. století Frédéric Ozanama (1813–1853). Více OZANAM, Frédéric, *Les poètes franciscains en Italie au treizième siècle*, Paris 1870.

¹¹¹ Procesuálnímu užití odpovídá i Draghiho rozvrh struktury díla, které dělí 20 strof textu do šesti modelových oddílů, s důsledným opakováním třetího řádku (odkaz na praxi *alternatim*). Zpracování je tak velmi symetrické a vhodné k užití v procesí.

¹¹² STICCA, Sandro, *The Latin Passion Play: Its Origins and Development*, New York 1970, s. 112.

textu *Stabat* s přílušným afektem – sólový alt s temnou barvou v nižší poloze byl vhodným nástrojem pro evokování smutku a bolesti. Rovněž má v sobě jistý dramatický prvek, neboť nižší hlas odpovídá představě „matky“, starší ženy pod křížem (oproti sopránu, který u Vivaldiho často evokuje Panny, Furie nebo anděly).¹¹³

Příkladem *Stabat mater*, které pro změnu nabývá obrysů motetové formy, je dílo Domenica Scarlattiho (1685–1757).¹¹⁴ Obsazení je určeno pětihlasému dvojsboru s vystupujícími sóly a kontinuovému doprovodu. Jednotlivé části poskytují vždy nový motivický materiál, který se neopakuje. Obdobnou strukturu má i *Stabat mater* Agostina Steffaniho (1654–1728), nicméně zde se objevuje důležitý atribut italských *Stabat mater*, a to obsazení se smyčci, sóly, sborem a kontinuem, tedy již poměrně bohaté obsazení, vylučující provádění v rámci procesí.¹¹⁵ Jinak vykazuje Scarlattiho i Steffaniho *Stabat mater* obdobné hudební prostředky. Zejména *musica poetica*, tedy zobrazení slov hudebními prostředky za pomoci hudebně-rétorických figur je zde obdobná. Jako příklad lze uvést zpracování slov „*peccatis*“, „*morientem*“ či „*poenas*“ se zapojením chromatických postupů.

Motetové zpracování *Stabat mater* se do 30. a 40. let 18. stol. vyskytuje souběžně s modelem zapojení jednoho až dvou sólových hlasů se smyčci a kontinuem. Příkladem symetrických zpracování se sólovými hlasy mohou být *Stabat* Giovanni Carlo Maria Clari (1677–1754) či komorně laděné *Stabat* Alessandra Scarlattiho (1660–1725) s důmyslně řešeným střídáním sólových dvoudílných árií a kontrapunktických duetů sopránu a altu.¹¹⁶

Jistým vyjádřením stylu *Stabat mater* se stala skladba Giovanni Battisty Pergolesiho (1710–1736). Okolnosti kompozice byly obdobné jako u uvedeného Scarlattiho. Skladba rozvíjí „koncertantní“ charakter se zapojením dvou sólových hlasů (soprán a alt). Lze říci, že Pergolesi rozvinul ve své kompozici syntézu rétorického a dramatického přístupu – soprán, který symbolizuje duši a alt coby zobrazení matky přednáší společně text a vyjadřují tak spojení mezi faktorem „pozemským“ a

¹¹³ Dramatickou analogií může být přidělení hlasů postavám v oratoriu *Juditha triumphans*.

¹¹⁴ Jeho *Stabat mater* pochází z roku 1719. Je nutno mít na paměti, že se jedná o starší *typus* zhudebnění. Domenico Scarlatti byl autorem, který často využíval forem a technik *stile antico*.

¹¹⁵ Steffaniho *Stabat mater* vzniklo zřejmě v roce 1727. TIMMS, Colin, *Polymath aft he Baroque: Agostino Steffani and His Music*, Oxford 2003, s. 132.

¹¹⁶ Skladba byla psána na objednávku neapolského společenství *Vergine dei Dolori*. Zajímavostí je také zapojení recitativu *accompagnato*.

„celestiálním“. Oblibu Pergolesiho *Stabat* a důležitost jeho významu coby vzorové skladby je možné doložit četnými opisy v rozličných evropských centrech.¹¹⁷ Dokladem významu je rovněž vydání dvěma tehdejšími nejvýznamnějšími vydavateli v Londýně (John Walsh) a v Paříži (Le Clerc).¹¹⁸ Lze rovněž doložit provádění Pergolesiho *Stabat* jeho kolegy, jako byli houslista Giovanni Gualberto Brunetti (1706–1787) či Tomasso Traetta (1727–1779).¹¹⁹ Stranou zájmu nezůstal Pergolesi ani v českém prostředí, respektive středoevropském Habsburském areálu. Zde lze najít souvislost s rožšířením moci Habsburků do Neapolského království v roce 1707. V Čechách se pak nachází relativně vysoký počet dobových opisů Pergolesiho *Stabat mater* (Marc Niubó uvádí počet přibližně padesátky rukopisů).¹²⁰

Až do počátku 60. let 18. stol. se nelze setkat s případy, kdy by byly ve zpracováních *Stabat mater* použity dechové nástroje (samozřejmě neberme-li v úvahu možné zapojení fagotu do continua). Souvislost s neužitím dechových nástrojů lze hledat v rétorickém chápání barvy hudebních nástrojů v době baroka. Jednalo se o tradici, kdy rétorický význam barvy jednotlivých druhů nástrojů byl všeobecně chápán autoritami i laiky.¹²¹ Tento rétorický aspekt se po roce 1750 začíná vytrácet.¹²²

Náznačky stylových změn, odlišnosti chápání významu instrumentace a celkovou proměnu hudebního uvažování lze doložit fenoménem Haydnova *Stabat mater* z roku 1767. Haydnovu kompozici lze již plně chápat jako oratorium (dokonce ji tak zařazuje i Hobokenův seznam).¹²³ U Haydna nacházíme rozsáhlejší aparát se smyčci, dvěma hoboji a fagotem, čtyřmi sólovými hlasy a sborem. Kompozice je řazena do třinácti částí. Haydn nepochybně využil základní Pergolesiho idiomy, zejména týkající se poměrně husté

¹¹⁷ Z rukopisných opisů lze jmenovat alespoň Drážďany (mezi 1733 – 65, D-Dl: Mus.3005-D1b), Paříž (mezi 1749–99, F-Pn: VM1-1159), Benátky (ca 1790, I-Vc: Torr.Ms.B.11), Lund (1771, S-L Saml. Wenster A:8) či Berlín (D-B Mus.ms. 17155/5).

¹¹⁸ Londýn 1749 (RISM A/I: P 1348), Paříž ca. 1750 (RISM A/I: P 1355)

¹¹⁹ RITZAREV, Marina, *Eighteen-Century Russian Music*, London 2016, s. 28.

¹²⁰ NIUBÓ, Marc, *Giovanni Battista Pergolesi in Eighteen-Century Bohemia*, In: BACCIAGALUPPI, Claudio, OTTENBERG, Hans-Günter, ZOPPELLI, Luca (éd.), *Pergolesi Studies*, Bern 2012, s. 287–311.

¹²¹ HARNONCOURT, Nikolaus, *Baroque music today. Music as speech: ways to a new understanding of music*, Amadeus press 1995, s. 24.

¹²² Pozvolnou proměnu lze sledovat např. v pozdních pašijích G. Ph. Telemanna, kde se party žesťových nástrojů stávají běžným doplňkem orchestrální barvy a ztrácejí svůj původní význam (ke srovnání např. rané verze jeho *Brockes passion* po roce 1716).

¹²³ Hob, XXa:1, HOBOKEN, Anthony van, *Joseph Haydn: Thematisch-bibliographisches Werkerzeichnis, zusammengestellt von Anthony van Hoboken*, Band II, Mainz 1957–1978.

sazby a melodických kontur frází.¹²⁴ Haydn nakládá s textem obdobně jako Pergolesi, snad nejmarkantnějším příkladem může být zapojení paus v textu „*dum e-mi-sit spiritum*“. Lze tedy dokonce mluvit o přímě spojnici mezi autory Pergolesi – Traetta – Haydn a přenosové linii stylového cítění od Neapole do Střední Evropy. Pro podporu tohoto tvrzení lze uvést také reakci Adolfa Hasseho, který údajně velmi oceňoval právě Haydnovo *Stabat mater* a hodnotil je jako vítězství neapolského stylu ve Střední Evropě.¹²⁵ Navíc v druhé polovině 18. století došlo k podstatné změně v provádění oratorií, neboť se začínají častěji provozovat v koncertních síních, a to včetně původně pašijové hudby. Sám Haydn poukazoval na opakované úspěchy svého *Stabat mater* při provedeních v Paříži.¹²⁶

Za jistou zajímavou výjimku po roce 1760 lze uvést také *Stabat* autora českého původu Floriana Leopolda Gassmanna (1729–1774). Jeho *Stabat mater* pochází zřejmě z roku 1765, tedy z doby jeho vídeňského působení. Skladba je zpracována ve čtyřech dílech (celková doba trvání je okolo 12 minut) a obsazení je určeno pouze sboru a kontinuovému doprovodu. Lze říci, že v Gassmannově zpracování lze nalézt určité reziduální prvky a vyvstává tak zajímavá otázka: lze hovořit o jisté dualitě tradic v psaní a provádění skladeb s textem *Stabat mater* ve druhé pol. 18. stol.? Tedy že na jednu stranu se udržel styl „ve starém stylu“ s převládajícími sbory, s jednoduchým a přehledným členěním a bez okázalých dramatických prvků, zatímco na druhou stranu došlo k posunu k dramatickému oratornímu zpracování s uplatněním moderních výrazových prostředků, rozsáhlých členitých forem a bohatému vokálně-instrumentálnímu obsazení? A jaké postavení zde zaujímá právě Ferradiniho *Stabat mater*? Vzhledem k faktu, že Ferradiniho *Stabat mater* bylo současníky vysoce oceňováno, je třeba si položit – lapidárně – otázku *co a proč?* Ve světle výše naznačených tradic i postupných inovací lze hovořit o tehdy aktuálním kompozičním přístupu. Nabízí se rovněž srovnání s vídeňským prostředím, kde napsal své *Stabat mater* Jan Křtitel Vaňhal (zřejmě z roku 1782). Toto dílo je co do rozsahu a provozovacího aparátu mnohem méně rozsáhlé, nicméně vykazuje obdobné

¹²⁴ GREEN, Jonathan, *A Conductor's guide to Choral-Orchestral Works, Classical Period: Volume 1: Haydn and Mozart*, New York 2002, s. 3–4.

¹²⁵ HAERTZ, Daniel, *Haydn, Mozart, and the Viennese School: 1740–1780*, New York 1995, s. 306.

¹²⁶ WEBSTER, James, *Haydn's vocal music and the aesthetics of salvation*, In: SUTCLIFFE, Dean, *Haydn Studies*, Cambridge 2006, s. 36.

vyjadřovací prostředky, založené na reflexi aktuálního stylového cítění ve Vídni 70. až 80. let.¹²⁷

Následující analýza díla prozrazuje, že stylově Ferradini úspěšně kombinoval svou operní praxi s tradicemi duchovní hudby. Přestože obě tyto oblasti odděluje jen velmi tenká linie, lze u Ferradiniho sledovat zapojení nejnovějších postupů (četnost a důvtip spojovacích oddílů recitativů, dramatický účinek duet a terzettů, užití koloratur v sólovém sopránu), jež budou popsány v dalších kapitolách.

6.2 Dostupné prameny k Ferradiniho *Stabat mater*

Než přistoupíme k samotnému popisu Ferradiniho díla *Stabat Mater* je nejprve nutné zmínit, jaké prameny jsou pro realizaci tohoto popisu, vzhledem ke drobným i větším odlišnostem mezi nimi, v rámci této diplomové práci k dispozici.

V hudební sbírce Rytířského řádu křižovníků je uložena, podle databáze RISM, kompletní autografní partitura tohoto díla.¹²⁸ Vzhledem ke skutečnosti, že Ferradiniho *Stabat mater* bylo u křižovníků provedeno, bylo by ideální využít tuto partituru jako hlavní pramen, avšak z důvodu dlouhodobé nepřístupnosti křižovnické sbírky, nebylo bohužel možné tento pramen studovat.¹²⁹

Hlavním pramenem, ke kterému se vztahujeme, je tedy opis partitury, který je uložen ve Staatsbibliothek v Berlíně pod signaturou Mus.ms. 6141.¹³⁰ Tento opis (dále „berlínský“) je datován kolem roku 1800 a autorizován známým pražským kapelníkem Františkem Strobachem.¹³¹ Obsahuje kompletní partituru celého díla, se samostatně opsanými party pro žesťové nástroje a tympány v závěru svazku, jak bylo v té době obvyklé.

¹²⁷ Více viz BASTLOVÁ, Eliška, *Stabat Mater Jana Křtitele Vaňhala*, Bakalářská práce, Praha 2011.

¹²⁸ RISM ID: 550283096

¹²⁹ Při mailové komunikaci s „křižovníky“ jsem obdržela následující stručnou, odmítavou odpověď: „Dobrý den, bohužel hudební archiv je dlouhodobě uzavřen. S pozdravem Tereza Rinešová.“ (Elektronická korespondence ze dne 25. 10. 2017).

¹³⁰ RISM ID: 452017359, k dispozici v digitální podobě.

¹³¹ Na titulní straně opisu nalezneme poznámku: "Zuhaben bei H. Franz Strobach. / Kapellmeister an der Hoffürst. / Herzogl. von Lobkowitzischen Hofkapelle / in Prag".

Referenčním pramenem je edice (úprava pro klavír a sólové hlasy) Luciana Bettariniho z roku 1969,¹³² která byla realizována na základě opisu uloženém v Biblioteca del Conservatorio L. Cherubini ve Florencii (pod katalogovým číslem 154 A).

Jako druhý referenční pramen určuji fragmentární anonymní/autografní partituru, která je uložena v Knihovně Pražské konzervatoře pod signaturou 10496. Tato partitura je specifická tím, že obsahuje často nedokončená jednotlivá čísla *Stabat mater* a také útržkovité skicy, tedy vpisky, které jsou vepsány jednak místo instrumentálních hlasů či zabírají několik celých stran jednotlivých složek pramene.

Počet vokálních čísel u „berlínského“ opisu a Bettariniho edice je totožný. Liší se však počet instrumentálních introdukcí u jednotlivých pramenů.

„Berlínský“ opis partitury obsahuje osmnáct čísel, včetně úvodní rozsáhlé instrumentální introdukce a závěrečné fugy na slovo *Amen*.

U Bettariniho edice je celá kompozice rozdělena do dvou částí (*prima parte, seconda parte*), přičemž každé části předchází rozsáhlá instrumentální introdukce. *Prima parte* pak obsahuje deset čísel, *seconda parte* šest čísel. Fugová část na slovo *Amen* je zde zahrnuta v rámci posledního čísla *Quando corpus*.

V rukopisné partituře, uložené v hudební sbírce Rytířského řádu křižovníků, můžeme podle incipitů v databázi RISM pozorovat obdobné dělení jako v Bettariniho edici. Přičemž každá část též obsahuje instrumentální introdukci. (Rozdělení *Stabat mater* na dvě části obsahuje také i již zmiňované tištěné libreto).

Následující tabulka zobrazuje podrobnější informace o jednotlivých číslech celého *Stabat*. Celá kompozice je zde rozdělena stejným způsobem, který převažuje u výše popsaných pramenů, tedy na dvě části – *prima parte, seconda parte*, přičemž každé této části přechází instrumentální introdukce.

¹³² BETTARINI, Luciano, *Stabat Mater: per soli, doppio coro, orchestra e organo / Antonio Ferradini. Ritrovamento, realizzazione del basso continuo per l'organo, revisione e trascrizione per canto e pianoforte*, Milano 1969.

Název části	Obsazení	Tempové značení	Metrum	Tónina	Počet taktů	Počet strof	Počet recitativů
Prima parte							
Introduzione	Corni in G, Oboe, Violini, Viole, Fagotti, Organo	Andante Spiritoso	C	g moll	70	x	x
Stabat Mater	Corni in C Sol fa ut, Oboe, Flauti, Violini, Viole, Fagotti, Cantus I., Altus, Organo	Lento Espressivo	C	c moll	61	1	2
Cujus Animam (Attacca Coro)	Corni in Es, Oboe, Violini, Viole, Fagotti, Alto I., Organo	Andante	3/4, C, 3/4, C,	Es dur	113	1	2 (z toho první neoznačen)
Oh quam tristis	Corni in G, Oboe, Violini, Viole, Coro I., Coro II., Organo	Largo	2/4	g moll	87	1	x

Quae maerebat	Corni in B fa, Oboe, Violini, Viole, Fagotti, Canto I, Organo	Andante con moto	C, C	B dur	129	1	1
Quis est homo	Corni in B, Oboe, Violini, Viole, Fagotti, Alto, Tenore 2, Organo	Larghetto con moto	2/4	f-moll (3b)	69	2	x
Pro peccatis	Corni in Es, Oboe, Violini, Viole, Coro I, Coro II, Organo	Andante con moto	C	Es dur	51	1	x
Vidit suum	Corni in F, Flauto, Oboe, Violini, Viola, Canto, ????? Alto, Organo	Andante Sostenuto	3/8, C	f moll (3b)	131	1	1
Eja Mater	Corni in B, Oboe, Violini, Viola, Fagotto obligato, ¹³³ Tenore I. Solo, Organo	Andante Espressivo	C	B dur	182	1	x

¹³³ Původně psáno Violoncello, avšak červenou barvou přeškrtnuto a přepsáno na Fagotto obligato.

Fac ut ardeat	Corni in G, Oboe, Violini, Viole, Coro Primo, Coro Secondo (con b)soli), Organo	Andante Spiritoso	3/8	G dur	119	1	x
Sancta Mater	Corni in C Sol fa ut, Oboe, Violini, Viole, Canto I., Canto II., Basso, Organo	Larghetto Affettuoso	2/4	in c	194	3	2
Seconda parte							
Introduzione	?	Largo sostenuto, Allegro con spirito, Andante moderato, Andante grazioso, Adagio	C, C, 3/4, 3/4, C	Es dur	222	x	x
Juxta Crucem	Corni in B, Flauti, Violini, Viole, Fagotti,	Andante con moto	3/4	g moll	79	2	x

	Coro I, ¹³⁴ Organo						
Fac ut portem	Corni in Es, Oboe, Violini, Viole, Fagotti, Tenore I., Organo	Allegretto con moto	3/8	Es dur	154	1	x
Fac me plagis	Corni in G, Oboe, Violini, Viole, Coro I., Coro II., Organo	Andante con moto	C	G dur	96 Berlín 99 Bettarini	1	x
Flamis ne urar	Corni in F, Oboe, Violini, Viole, Fagotti, Basso solo secondo, Organo	Allegro assai	C, 3/4	F dur	Berlín – 84 Bettarini - 81	1	x
Christe cum sit hinc exire	Corni in Es, Trombe in Es, Timpani, Oboe, Violini, Viole, Sopran solo, Corus Primus, Corus Secundus, Organo	Largo	2/4, C, 2/4, C,	Es dur, C dur	152	1	

¹³⁴ V Bettariniho edici je uvedeno jak Coro I. tak i Coro II. Sbory však zpívají unisono.

	V berlínském opisu ani v Bettariniho edici (pouze v obsahu jednotlivých čísel) není v této části na začátku linka pro sólový soprán, ovšem v průběhu části se objeví.						
Quando corpus	Corni, Flauti, Oboe, 3 Tromboni, Violini, Viole, Cantus, Altus, Corus Primus, Corus Secundus, Fagotti, Organo	Andantino Lento	♩	c moll	112	1 + Eja Mater dolorosa, Eia Mater lacrymosa	x
Fuga Diatonico	Trombe, Timpani, Corni in C, Oboe, Violini, Viole, Fagotti, Corus	Tempo giusto	♩	C dur	73	Amen – součástí předchozí –	x

	primus et Secundus unisono, Organo					poslední strofy	
--	--	--	--	--	--	--------------------	--

6.3 Zhudebnění

Dílo je komponováno pro dva čtyřhlasé sbory se *solis* (S, A, T, B) s doprovodem orchestru s bohatým nástrojovým obsazením – dvě flétny, dva hoboje, dva lesní rohy, dvě trubky, tři trombony, dvoje housle, dvě violy, dva fagoty, varhany a tympány.

Úvod celé kompozice tvoří rozsáhlá samostatná instrumentální introdukce, ukotvena v tónině g moll, jež prostřednictvím zpracování témat a drobných motivů, které se objevují v průběhu celého díla, uvádí do myšlenkového a emocionálního „ovzduší“ skladby. Zároveň také prostřednictvím modulací skrz chromatické postupy připravuje nástup hlavní tóniny celé kompozice, c moll.¹³⁵ Bettarini označuje užité rytmické figurace, modulace a instrumentální efekty, jako prvky, poukazující na vysokou hodnotu díla a které, v následujících číslech v kombinaci se sólovými hlasy a sbory, znásobující celkový umělecký význam celé kompozice.¹³⁶

V porovnání se *Stabat mater* autorů zhudebňující tento text v průběhu 18. století, není výskyt samostatné introdukce k celé kompozici obvyklý, což nepochybně souvisí s Ferradiniho konceptem skladby jako „oratorní“. Jako ucelenou část introdukci nalezneme pouze u latinské verze *Stabat mater* Jakuba Jana Ryby (1805).¹³⁷

Italská oratoria, uvedená v 2. polovině 18. století v rámci oratorního provozu na křížovnickém kůru (např. J. Mysliveček – *La passione di Gesu Christo*, 1773; *Issaco figura del Redentore*, 1778; J. A. Hasse – *I pellegrini al sepolcro di N. S.*, 1779), obsahují introdukci, označovanou také jako „*Sinfonia*“. Výše zmíněné příklady se skládají z pomalé a rychlé části, nicméně v jiných Hasseho dílech není toto uspořádání důsledně dodržováno. Introdukci tak lze považovat za obvyklý jev italských oratorií 2. pol. 18. stol. Ferradiniho *Stabat mater* tedy dodržuje tuto oratorní zvyklost a poukazuje tak i formálně na souvislost s oratorním žánrem.

Jak již naznačila předchozí tabulka, první díl kompozice je rozvržen do deseti částí, který tvoří tři dueta (*Stabat mater* pro soprán a alt, *Quis est homo* pro alt a tenor, *Vidit suum* pro soprán a alt), tři sólové árie (*Cujus animam* pro alt, *Quae maerebat* pro soprán,

¹³⁵ Z hlediska charakteristiky a „síly“ této tóniny se jedná o vyjádření smutku, zarmoucení, žalu.

¹³⁶ BETTARINI, s. V.

¹³⁷ J. J. Ryba ve svých pamětech vyzdvihuje vysokou úroveň křížovnického kůru na počátku 80. let 18. století. Je tedy zcela možné, že Ferradiniho *Stabat* slyšel a bylo mu inspirací. MIKULÁŠOVÁ, s. 35.

Eja Mater pro tenor), dvě sborové části (*Oh quam tristis, Pro peccatis*), sborová část se sóly (*Fac ut ardeat*) a terzet pro dva soprány a bas (*Sancta Mater*).

Druhá část *Stabat mater* opět začíná instrumentální introdukcí, která je složena ze čtyř částí odlišného tempového označení a charakteru. Tuto introdukci, jak již bylo uvedeno, obsahuje pouze Bettariniho edice a „křížovnická“ rukopisná partitura, nikoliv berlínský opis.¹³⁸ Čtvrtá věta introdukce končí v tónině Es dur, poté následuje dvojtaktová „spojka“, která prostupuje skrze tóninu c moll k dalšímu číslu kompozice *Juxta crucem* v D dur. I přesto, že se jedná poněkud o neobvyklý postup, nejeví se však jako nelogický (pravděpodobně Ferradiniho záměr). Jelikož však v berlínském opisu partitury tato introdukce zcela chybí a nemáme k dispozici žádný jiný pramen ke srovnání (pouze incipity u křížovnické partitury v databázi RISM), nemůžeme tuto otázku přesněji zodpovědět.

Dále následuje šest čísel. Dvě sborová čísla (*Juxta crucem, Fac me plagis*), dvě sólové árie (*Fac ut portem* pro tenor, *Flamis ne urar* pro bas) a dvě sborová čísla se sóly (*Christe cum sit hinc exire, Quando corpus*). Součástí posledního čísla *Quando corpus* je *Fuga diatonico* na slovo *Amen*.

V jednotlivých číslech je zhudebněna převážně jedna strofa textu sekvence. Výjimkou je duet pro alt a tenor *Quis est homo*, kde jsou zhudebněny dvě strofy, sborová část *Juxta Crucem*, obsahující dvě strofy. Zcela výjimečný je pak tercet *Sancta Mater* pro dva soprány a bas, obsahující tři strofy, v jehož závěru dochází k textové polyfonii. V předposlední části *Quando corpus* je vložen text *Eja Mater Dolorosa, Eja Mater lacrymosa* (Matko Boží, bolest samá Matko Boží, uplakaná), přičemž se jedná o stejné hudební zpracování jako v části *Stabat mater*, v tomto případě však s obměnou textu. Ve fuze, navazující na číslo *Quando corpus*, je zpracováno slovo *Amen*, jež je součástí poslední strofy textu.

Základní nástrojové obsazení v převážně většině částí tvoří smyčcové nástroje spolu s hoboji, lesními rohy a fagoty s doprovodem bassa continua.¹³⁹

Flétny, které se střídají s hoboji v prvním čísle (*Stabat mater*) se dále se vyskytují v číslech *Vidit suum* (zde je obsazena pouze jedna flétna a jeden hoboj, nejedná se však o

¹³⁸ Dle incipitů v databázi RISM, je tato introdukce v „křížovnické“ partituře složena pouze ze dvou částí.

¹³⁹ Na základě pramenů, které máme k dispozici k této práci, nelze v této fázi bádání určit přesné nástrojové obsazení introdukce ke druhé části celého *Stabat mater*.

koncertantní sazbu), *Juxta crucem* a *Quando corpus*. Hoboje se pak vyskytují ve všech číslech kromě sborového čísla *Juxta crucem*. Ve sborový číslech *Pro peccatis*, *Vidit suum* a *Fac ut ardeat*, *Fac me plagis*, *Christe cum sit hinc exire* a tercetu *Sancta Mater* nejsou fagoty.

Trombóny a trubky se objevují až v posledních dvou číslech (*Christe cum sit hinc exire*, *Quando corpus* a v závěrečné fuze). Tympány jsou předepsány pouze v *Christe cum sit hinc exire* a v závěrečné fuze.

Vydvihnuto zde musí být z hlediska nástrojového obsazení číslo *Eja Mater*, které je atypické obsazením sólového tenoru a sólového koncertantního fagotu.¹⁴⁰ Jedná se o jedinou část z celého díla, kde je zastoupen sólový koncertantní nástroj s mnoha virtuosními prvky.

Instrumentální doprovod v rámci celého díla je převážně komponován v duchu obvyklé dobové praxe, podobně jako např. u italských oratorií J. A. Hasseho či J. Myslivečka. Party hoboju či fléten zpravidla předjímají nebo opakují témata zpěvních hlasů, spíše výjimečně mají vlastní motivy, častěji plní funkci harmonické výplně spolu s lesními rohy, v podobě dlouhých držených akordických tónů. První housle se často vyskytují spolu s druhými v unisonu či terciích, v doprovodných figurách. Zároveň také mají svůj vlastní motivický materiál nebo hrají *colla parte* se sólovým hlasem, od kterého se odpojují např. v případě koloratur. Violy plní funkci harmonické výplně jednak unisono nebo v terciích. Také tvoří jistý protipól k houslím při samostatném vedení hlasu. Časté je též rytmické unisono s houslemi. Fagoty buď odpovídají hoboju, nebo tvoří samostatně harmonickou výplň, často v terciích, nebo v unisonu s basem. Druhý fagot také často zdvojuje basovou linku (*Organo*), první bývá také psán jako samostatný hlas. Výjimku zde tvoří již zmiňované číslo *Eja Mater*, kde fagot nezastává funkci doprovodného nástroje, resp. *bassa continua*, nýbrž koncertantního nástroje.¹⁴¹

¹⁴⁰ V „berlínském“ opise je nejprve napsáno *Fagotto obligato*, *Fagotto* je přeškrtnuto a přepsáno na *Violoncello*. To je následně červeně přeškrtnuto a opraveno zpět na *Fagotto*. Bettariniho edice uvádí *fagotto concertante*. „Anonymní/Autografní“ partitura uvádí *Fagotto obligato*. Je tedy zřejmé, že původní autorův záměr bylo napsat tuto árii pro koncertantní fagot, provozována mohla být však i na violoncello.

¹⁴¹ Fagotové sólo začíná dlouhým drženým tónem f¹ a celá část se pohybuje ve značně hraniční poloze rozsahu tehdejšího fagotu. Nad střídavým orchestrálním doprovodem jsou ve fagotovém partu rozvinuty šestnáctinové figury, a to jak v sekundových postupech, tak v rozložených akordech. Zajímavostí je možný prostor pro kadenci fagotu. Lze tedy předpokládat, že při provedení byl k dispozici velmi zdatný virtuos, vybavený adekvátním nástrojem, s dostatečným množstvím klapek, které hru ve vysoké poloze umožňovaly, neboť na starší typ nástroje, tzn. barokního fagotu, by se část fakticky nedala zahrát. (Pokud ovšem fagotový part nebyl hrán na violoncello, viz poznámka č. 98).

Ostatní žesťové nástroje, tedy trubky, trombóny a lesní rohy zpravidla ve svých partech mají harmonické výplně na akordických tónech. V části *Christe cum sit hinc exire*, lesní rohy, trubky a tympány výrazně posilují slavnostní charakter, a to ve chvíli, kdy doprovází soprán solo při přednesu textu „*ad palmam victoriae*“.

V neposlední řadě je nutno zmínit autorovu detailní práci dynamikou. Jedná se zejména o *sforzata* či *crescenda* a rychlé střídání *forte* a *piana*, které se vyskytuje v průběhu celé kompozice, např. u držených akordických tónů v partech lesních rohů.

Při celkovém pohledu na partituru lze říci, že orchestrální sazba je využívána třemi hlavními způsoby. V první řadě se jedná se o samostatné celky v podobě úvodů k jednotlivým dílům skladby (*Introduzione*), jakož i o svébytné ritornely v jednotlivých áriích. Dále to jsou doprovodné pasáže v áriích či ansámblech (včetně *accompagnata*) a nakonec odlišně koncipované doprovody polyfonních úseků ve sborových částech.

Zvláštní pozornost je potřeba věnovat i zpěvním hlasům. Na sólové hlasy jsou kladeny vysoké nároky v podobě četných koloratur, velkých skoků (více jak oktáva) a v neposlední řadě rozsahů jednotlivých hlasů. Předepsaný rozsah basu je G – f¹, tenoru es – b¹, altu as – f² a sopránů c¹ – c³. Pro provedení Ferradiniho *Stabat* na křižovnickém kůru bylo tedy bezpochyby třeba velmi zdatných pěvců. Mikulášová ve své disertační práci odkazuje na Dlabače, který vyzdvihuje vysokou úroveň zpěváků a hudebníků na křižovnickém kůru za působení J. A. Koželucha.¹⁴² Jestliže tedy provedení Ferradiniho *Stabat* řídil Koželuch, pravděpodobně mohli být zapojeni právě tito členové kůru pod jeho vedením. Dále se zde také nabízí, vzhledem k Ferradiniho vazbě na operní společnosti, možnost účasti operních zpěváků. Ani jednu z těchto uvedených variant se však zatím nepodařilo prokázat.

Ferradiniho práce se dvěma sbory spočívá v deklamaci textu na základě střídání sborů či jednotlivých sborových hlasů nebo prostřednictvím sjednocení obou sborů v unisono. Sborová sazba je často homofonní, což je u dvojsborové sazby obvyklé. Přesto se vyskytují pasáže v kontrapunktu se stálou protivětou. V rámci sborové sazby jsou také jednotlivé sborové hlasy označeny jako sóla („*soli*“). Otázkou by zde také mohlo být, v jak hojném počtu byly jednotlivé hlasy v obou sborech obsazeny při provedení u křižovníků?

¹⁴² MIKULÁŠOVÁ, s. 35.

Jistou nápovědu může tvořit prostorové uspořádání prostoru kůru a varhan. V současnosti je dispozice kostela sv. Františka Serafinského ve svých zásadních půdorysech totožná s podobou z doby Ferradiniho. Prostor pro provozování hudby poskytují především dvě protilehlé kruchty, tyčící se nad presbytářem s hlavním oltářem sv. Františka. Vlevo od oltáře se nachází tzv. klášterní kruchta, napravo pak „kruchta hudební“.¹⁴³ Otázka využití „klášterní kruchty“ k hudebnímu provozu je značně diskutabilní. Nenachází se doklad o tom, že by zde byl umístěn varhanní nástroj. Ten byl obvyklou záležitostí i v případě provozování skladeb, využívajících techniky *cori spezzati*.¹⁴⁴ Samotný varhanní nástroj na pravostranné kruchtě byl v době provedení Ferradiniho *Stabat mater* umístěn ve větší vzdálenosti od zábradlí kůru, než je tomu dnes. Vyplývá to mimo jiné ze zprávy o záchranné renovaci varhan. Původní podoba nástroje loketského varhanáře Abrahama Starcka neprošla zásadní změnou (až na romantizaci některých rejstříků). V roce 1914 byl však stroj přesunut na přístavek kůru, což způsobilo takřka fatální problémy se statikou a nástroj hrozil zřícením do prostoru chrámu.¹⁴⁵ Při představě odlišného uspořádání prostoru kůru lze sice uvažovat o štedřejším obsazení než po jednom zpěvákovi/instrumentalistovi v každém hlase, avšak stěží se aparát mohl co do počtu rovnat bohatším dobovým produkcím.¹⁴⁶

Je tedy možné vyslovit domněnku, že nejskromnější varianta provozu byla po jednom hráči? Unese samotná partitura *Stabat mater* obsazení po jednom hráči/zpěvákovi v každém hlase? Vzhledem k celkové instrumentaci a také užití *divisi* ve smyčcových partech primu, sekundu a viol, lze spolehlivě předpokládat autorův záměr k obsazení po více než jednom hráči.¹⁴⁷ Ve vokální složce se (ve shodě s dobovou praxí) dělení hlasů nevyskytuje. U sólových hlasů je také velmi pravděpodobné, že sólisté byli zároveň členy sboru. Tato provozovací praxe je více než pravděpodobná, jelikož znění obou sborů v

¹⁴³ EKERT, František. *Posvátná místa král. hl. města Prahy*. Sv. I. Praha 1883, s. 328–348.

¹⁴⁴ Pro srovnání se nabízí uspořádání čtyř varhanních nástrojů dómu v Salcburku.

¹⁴⁵ <http://www.kansky-brachtel.cz/www/de/restaurovani/dispozice/krizovnici> srovnej BRACHTL, J., KÁNSKÝ, J., *Restaurátorský záměr. Varhany Abrahama Starcka z roku 1702 v Křižovnickém kostele sv. Františka Serafinského v Praze na Starém městě*, Krnov 2015, dostupné z <https://iispp.npu.cz/carmen/detail/1165198>

¹⁴⁶ Nabízí se srovnání se strahovským kůrem. Bettarinho edice předepisuje celkem pět sólistů (S, S, A, T, B). Berlínký opis či autograf z Pálffy však konkrétní předpis sólového obsazení postrádá.

¹⁴⁷ *Divisi* se vyskytují již v *Introduzione*. V celém díle dále nacházíme řadu lomených akordů, avšak již pianová místa v *Introduzione* vyžadují nejméně dva hráče. Inkriminovaná místa by šla ze současného pohledu hrát ve vyšších polohách na nižších strunách, to však neodpovídá dobové praxi, srov. MOZART, L. *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Salzburg 1756.

kombinaci se sólovým hlasem v průběhu celého *Stabat mater* nikdy nezazní. Další argumenty k těmto vysloveným otázkám by mohla přinést partitura, uložená v křížovnickém hudebním archivu.

Všechna čísla *Stabat mater* lze označit za velké formy s důkladným uplatňováním ritornelového principu (tedy užití introdukce, mezihry/mezihry a dohry). Všechna čísla obsahují úvodní instrumentální introdukci a dohru (vyjma posledního *Quando corpus*). Rozsáhlejší introdukce z hlediska počtu taktů, zpracovávají buď témata, nebo drobné motivy, které jsou následně uvedeny ve vokálních partech. V případě kratších introdukcí, se jedná o motivický materiál, který pak prostupuje celým číslem v doprovodné lince orchestru. V rámci celé kompozice se převážně jedná o introdukce rozsáhlejšího charakteru. Nejdelší introdukci obsahuje číslo *Vidit suum* (26 taktů), naopak nejkratší *Christe cum sit hinc exire*.

Po formální stránce se v kompozici u jednotlivých čísel vyskytuje nejčastěji forma jednoduché dvojdílné árie **AA'**. Díl **A'** je zpravidla psán v dominantní tónině a zpracovává buď doslovné opakování dílu **A** (např. altová árie *Cujus Animam*) nebo doslovně cituje začátek dílu **A**, a následně se objevuje rozdílná motivická práce (sborové číslo *Fac me plagis*). V případě sólových árií díl **A** obsahuje koloraturní pasáže. U dílu **A'** jsou koloratury obohacovány, jako je tomu např. u sopránové árie *Quae maerebat* nebo árie pro tenor *Fac ut portem*.

U duetu *Quis est homo* nalezneme také typ dvojdílné formy **AB** se dvěma kontrastními oddíly. Odlišné řešení zvolil skladatel v tercetu *Sancta Mater*, který lze snad nejlépe vyložit jako **AB(rec)C**. Strukturu výrazně ovlivňuje sazba, resp. rozhodnutí skladatele nechat zaznít jednotlivé hlasy nejdříve samostatně a následně společně. Díl **A** je členěn do dvou oddílů: první (**a**), začíná po delší instrumentální introdukci (25 taktů) nástupem prvního sopránů na text strofy *Sancta Mater*. Po zaznění celé strofy začíná druhý oddíl **a'** nástupem druhého sopránů na text celé strofy *Tui nati vulnerati*. Oba hlasy jsou založeny na podobném tematicko-motivickém materiálu, obsahujícím drobné ozdoby a koloratury. Díl **B** začíná nástupem basů, na text další strofy *Fac me tecum pie flere*, který přináší nový tematicko-motivický materiál, ačkoliv i zde najdeme určité obraty známé z předchozího dílu. Po zaznění celé nové strofy v basu následuje spojovací oddíl ve formě recitativu, vždy formou *attaca*. Poté následuje oddíl **C** s účastí všech třech sólových hlasů. Dochází zde k již zmíněné textové polyfonii založené na současném přednesu všech třech strof v jednotlivých sólových hlasech.

Zvláštní pozornost si zaslouží recitativy obsažené v některých číslech kompozice. Nejedná se přitom o typické zapojení secco recitativu, který by předcházel dané árii (resp. ansámblu, sboru). Chybí zde tedy dodržování oratorně/operní praxe rozdělení hudebního proudu na dvě složky. Důvodem je samozřejmě podoba textu, který není obvyklým duchovním dramatem s odlišnými básnickými formami pro árie a recitativ, ale tvoří jej liturgický text středověké sekvence. Ferradini přesto tento veršovaný a výrazně pravidelně strukturovaný text užívá k recitativním promluvám. V první řadě se jedná o krátké recitativní deklamace formou zopakování několika již zhudebněných slov. Tento typ recitativní deklamace nalezneme např. v duetu *Stabat mater*, kde soprán spolu s altem na konci dílu A a A' „recitují“ text „pendebat Filius“. V altové árii *Cujus animam*, dochází k obdobné situaci, kdy alt na konci dílu A a A', deklamuje formou krátkého recitativu text „pertransivit gladius“. (V obou případech se tedy jedná o zopakování či zdůraznění posledního verše strofy.) V této árii, recitativní deklamaci textu předchází krátký orchestrální úvod (ne více, než jeden takt), končící na septakordu, lze zde tedy již hovořit o užití techniky recitativu *accompagnato*. *Accompagnato* se však ve *Stabat mater* neomezuje jen na krátké vstupy. Delší *accompagnato* nalezneme v závěru árie *Quae maerebat*, kde soprán opakuje již zpracovaný text árie. Jedná se o nejpozoruhodnější recitativní plochu celého díla. Text je podporován harmonickým plánem v podobě průchodu od septimy k sextě ve smyčcích. Dalším prostředkem jsou pausy při textu „dolebat“ s četnými korunami. Recitativ dále graduje při úseku, označeném jako *Adagio*. Další recitativní úseky jsou přítomny v duetu *Vidit suum* (zde opět v recitativu pro dva hlasy) a tercetu *Sancta Mater*, kde také plní funkci spojovacího oddílu. Ze způsobu umístění recitativů lze vyvodit, že je autor používal zejména jako dramatický prvek. Mnohde je právě recitativ působitelem efektu zastavení hudebního proudu, zároveň tím dochází k upoutání pozornosti k deklamovanému textu. Na krátkých recitativech, které následují po koruně na celé orchestrální sazbě, bychom mohli (pokud bychom nevěděli, že se jedná o duchovní dílo) s klidem očekávat virtuózní kadenci. Ve *Stabat mater* tak můžeme najít stopu Ferradiniho operní zkušenosti – jako matador italské opery, dokázal využít dobové techniky i ve zpracování liturgického textu, a to poměrně originálním způsobem.

6.4 Ferradiniho *Stabat mater* ve srovnání s kompozicí G. B. Pergolesiho

Přesto, že Ferradiniho *Stabat mater* je rozsáhlou dvojsborovou kompozicí s bohatým nástrojovým obsazením v orchestru, i tak se zde nabízí stručné srovnání s proslulým *Stabat mater*, jehož autorem je Giovanni Battista Pergolesi. Důvodem je obdobné umělecké zázemí v Neapoli a zároveň proslulost Pergolesiho díla, která byla v druhé polovině 18. století již značná.¹⁴⁸ Přestože Pergolesiho kompozice vznikla již roku 1736, byla, jak už bylo řečeno, opakovaně opisována i vydávána tiskem a stala se inspirací (nejen) italským skladatelům.¹⁴⁹ Ferradini se pravděpodobně s Pergolesiho dílem seznámil již v Neapoli, mohl však být svědkem i provedení v Praze.¹⁵⁰

Ferradiniho rozvrh zpracování *Stabat mater* je samozřejmě ambicióznější a více koresponduje s tradicí epických italských oratorií nežli s kantátovým zpracováním pro dva solové hlasy a smyčce.¹⁵¹ To se projevuje i v rozvržení jednotlivých částí: u Pergolesiho nalezneme dvanáct částí, u Ferradiniho šestnáct (a dvě instrumentální introdukce). Nutno ještě zmínit, že Pergolesi zhudebňuje verzi textu „analecta“, Ferradini verzi „vatikánskou“. Jednotlivé verze se však od sebe počtem strof neliší.

Ferradini volí jako hlavní tóninu celého díla c moll, Pergolesi f moll. Oba autoři využívají častěji sudého metra. Odlišností je užití tónin. Zatímco u Pergolesiho převládají mollové tóniny, Ferradini užívá moll i dur v zásadě ve vyrovnaném počtu. Může se jednat o jisté vyvážení mezi tradicí *Stabat mater* (s béčkovými mollovými tóninami) a aktuálního trendu v oratoriích 70. let (využití durových stupnic). V obou kompozicích je závěrečné Amen zpracováno formou velké fugy. Jisté drobné podobnosti týkající se zpracování textu v souvislostech s motivickou prací, motivickými obraty či jednotlivými rétorickými figurami můžeme pozorovat zejména v těchto částech:

- V první části *Stabat mater* může jako určitá připomínka působit již samotná volba sazby duetu pro soprán a alt. Další „reminiscenční“ moment představuje

¹⁴⁸ Jistou náhodnou okolností je, že Pergolesi a Ferradini napsali svá *Stabat mater* krátce před svou smrtí.

¹⁴⁹ viz předchozí kapitola. Inspirováni byli podstatnou měrou např. Tommaso Traetta (1727–1779) nebo Giovanni Gualbert Brunetti (1706–1787). BASTLOVÁ, Eliška, *Stabat mater* Jana Křtitele Vaňhala, Bakalářská práce, Praha 2011, s. 21.

¹⁵⁰ viz kapitola 6.1.

¹⁵¹ Originální verze Pergolesiho *Stabat mater* je určena dvěma vokálními hlasům (S, A), čtyřhlasému smyčcovému souboru a generálbasovému doprovodu.

tvárování melodie při zpracování slov „*lacrymosa, dolorosa*“, kdy hlasy nastupují po osminové pauze sestupným intervalem ke třetí době. (Ukázka č. 1, 2).

Ukázka č. 1, *Stabat mater*, Pergolesi

Ukázka č. 2, *Stabat mater*, Ferradini

Další podobnost lze spatřit v části *Quis est homo*, jež je opět komponována jako duet pro S a A.¹⁵² Hlavní „reminsicencí“ je závěr celé věty (čísla), který je komponován rétoricky se zdůrazněním úvodní otázky „*quis?*“. V obou případech jde o textový návrat, sazbu S a A, a vzestupnou melodickou linku oddělovanou pauzami. Oba autoři končí dokonalým harmonickým závěrem (ve zpěvních hlasech v terciové poloze) a v podobném harmonickém vztahu k následné části. Pergolesi v D dur, coby dominantě k následné g moll, zatímco Ferradini v B dur, jež je dominantou k Es dur (ukázka č. 3, 4).

Ukázka č. 3, *Quis est homo*, Pergolesi

¹⁵² V této části jsou zhudebněny u Ferradiniho dvě strofy textu (*Qui est homo, qui non fletet a Quis non posset contristari*), Pergolesi ještě do této části přidává strofu *Pro peccatis*.

Ukázka č. 4, *Quis est homo*, Ferradini

A
cum Fi - li - o quis? quis?

T
sup - li - ci - o quis? quis?

Ve zpracování úvodního tématu Ferradiniho sborového čísla *Juxta crucem* lze sledovat jistou příbuznost s motivem Pergolesiho altové árie *Quae maerebat*. (Ukázka č. 5, 6).

Ukázka č. 5, *Quae maerebat*, Pergolesi

Quae mae - re - bat et dol - le - bat

Ukázka č. 6, *Juxta crucem*, Ferradini

Jux - ta cru - cem te - cum sta - re

Avšak i Ferradiniho *Quae maerebat* pracuje se synkopickým motivem, jakkoliv nelze tvrdit, že by šlo o záměrný odkaz (Ukázka č. 7).

Ukázka č. 7, *Quae maerebat*, Ferradini

Quae mae - re - bat et do - le - bat

Jiný typ podobnosti lze najít v orchestrálním doprovodu Ferradiniho první části *Stabat mater*, který využívá figur pulsujících šestnáctinových hodnot po šestnáctinové pauze, obdobně jako u Pergolesiho *Quando corpus* (se střídavými melodickými tóny). Také basový part postupuje obdobně – po osminkách oddělovaných pauzami (Ukázka č. 8, 9). Nutno ovšem přiznat, že již v Pergolesiho době byl nastíněný způsob doprovodu poměrně obvyklou záležitostí a patří tudíž spíše do společného kompozičně-stylového arzenálu.

Ukázka č. 8, *Quando corpus*, Pergolesi

Ukázka č. 9, *Stabat mater*, Ferradini

Výrazný synkopický motiv, který dává charakter Pergolesiho duetu *Inflammatum et accensum*, lze najít několikrát i u Ferradiniho. Jako vzdálený odkaz může působit především v instrumentální mezihře Ferradiniho sborové části *Oh quam tristis* (Ukázka č. 10, 11), třebaže ve výrazně pomalejším tempu a celkově jiném afektu.

Ukázka č. 10, *Inflammatum et accensum*, Pergolesi

Ukázka č. 11, *Oh quam tristis*, Ferradini

6.5 Analýza vybraných částí

K podrobnější analýze byly z rozsáhlého Ferradiniho opusu vybrány jen některé části. Důvodem je především snaha poukázat detailněji na některé charakteristické jevy skladatelovy práce s důrazem na formu a způsob zpracování textu. Častým jevem je forma AA', která se v rámci celého díla vyskytuje nejčastěji. Tato forma se vyskytuje jak v duetu pro soprán a alt *Stabat mater*, tak árii pro sólový alt *Cujus Animam*. Dalším kompozičním typem, vybraným pro analýzu, je ukázka Ferradiniho reprezentativní sborové věty, tedy sborová část se sóly s bohatým nástrojovým obsazením v orchestru *Quando corpus* s odlišným formálním řešením.

6.5.1 Stabat mater

První část navazuje bezprostředně na *Introduzione*, přičemž přináší změnu zejména v převědčivosti afektu, tedy celkově koherentní náladě věty znázorňující situaci plačící matky pod křížem. Afekt zádušnosti je udržován po celou dobu trvání věty. Toho autor dosahuje kombinací mnoha prvků: volbou tóniny c moll, tempovým předpisem *Lento espressivo*, ostinátní figuracemi v horních smyčcích i basu, i hlavním tématisko-motivickým materiálu (viz níže) či rétorickým zastavením hudebního proudu mezi jednotlivými oddíly. Je zajímavé poukázat i na vztah mezi *Introduzione* a částí *Stabat mater*. Zatímco u oratorií Hasseho či Myslivečka mají předehry svůj svébytný charakter (afekt), u Ferradiniho se lze setkat s předjímáním motivů.¹⁵³

Hlavním motivem této části je krok malé sekundy, který je rozvíjen na různých stupních tóniny a je rozšiřován až k intervalu tercie. Jedná se o figuru uplatňovanou k vyjádření zármutku, slabosti nebo poníženosti.¹⁵⁴ Nálada zármutku, primárně již nastolená tóninou, je dále podpořena barvami sólových nástrojů, hoboju a fléten, v naznačených intervalech. Berme navíc v úvahu, že časté použití tónů *as* a *es* na dechových nástrojích je pro vyjádření bolestnosti vhodné, neboť tyto tóny jsou na dobových nástrojích charakteristické svou specificky temnou barvou. Ferradini tak umně

¹⁵³ Nemůžeme však tento postup vnímat jako inspiraci z moderní operní praxe (kdy se některé vůdčí motivy z árií protagonistů objevují již v předehře). Jedná se o princip, který rozvinul Ch. W. Gluck, přičemž jeho souvislost s Ferradinim nelze jasně prokázat.

¹⁵⁴ SAINT-DIZIER, Patrick, *Musical Rhetoric: Foundations and Annotation Schemes*, London 2014, s. 69. Nabízí se srovnání s obdobným vyjádřením o sekundách u Matthesona, MATTHESON, Johann, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, par. 70, s. 17.

využil tóniny a barev k vyjádření bolesti Panny Marie. Opakované osminové hodnoty je možné považovat za figuru *repetitio*, neboť basová linka má podporovat neměnnost afektu.¹⁵⁵ Dalším motivem, který je charakteristický nejen pro toto číslo a prostupuje jím takřka po celou dobu až do konce, je rytmická figura v šestnáctinových hodnotách v houslích. Neustálé opakování této figury v rámci tohoto čísla může podporovat dojem stálosti zhudebnované emoce, pohnutí P. Marie či kontemplanujícího věřícího posluchače.

Zastavení hudebního proudu má pak za cíl především dramatický účinek, neboť četné koruny jsou vyvedeny na nedokonalých harmonických závěrech. Hlavní hodnotou je tak dramatický účinek celé části.

První část *Sabat mater*, kde je zhudebněna první strofa textu, začíná instrumentální introdukcí o délce osmnácti taktů. V této instrumentální předehře je uvedeno hlavní téma, kterého se nejprve ujímají hoboje a následně také flétny. Jak bylo již řečeno, téma je doprovázeno smyčci, v šestnáctinových, resp. osminových hodnotách (viz ukázka č. 9). Samotné téma je přednášeno nespojitě – s přibližně taktovými pauzami – což lze snadno interpretovat jako evokaci tíhy bolesti, kterou Matka Boží musí překonávat. Introdukce vrcholí zahuštěním sazby, a to vertikálně i horizontálně, posílí se tečkovaný rytmus, v houslích zní sestupná chromatika, tedy další výrazný prvek odkazující na lamento, nářek a bolest (takty 17–18, ukázka č. 12).

Ukázka č. 12

¹⁵⁵ BARTEL, Dietrich, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, London 1997, s. 184.

Introdukce, která nejprve uvádí hlavní tóninu celého díla - c moll, ve které je dlouho zakotvena, je zakončena v dominantní tónině, tedy končí polovičním závěrem, kterým zároveň stupňuje napětí a očekává nástup části oddílu A (takt 18, viz ukázka č. 12).

Oddíl A pak začíná nástupem sólových hlasů – sopránů a altů, v hlavní tónině c moll (takt 19). Oba hlasy opakují hlavní téma, znějící již v instrumentální introdukci u hoboju a fléten (Ukázka č. 13).

Ukázka č. 13

Orchestrální doprovod zůstává stejný jako v introdukci. V taktech 19–35 zazní zhudebnění celé první strofy, přičemž dojde k opakování již zhudebněného textu „*dum pendebat filius*“ formou recitativu, najednou v obou hlasech (takty 34–35, Ukázka č. 14).

Ukázka č. 14

The image shows a musical score for two voices, Soprano (S.) and Alto (A.), in a recitative style. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time. The lyrics are: "dum pen - de - bat pen - de - bat Fi - li - us". The Soprano part is marked "Recit. ad libitum". The Alto part is marked "A.". The score consists of two staves, one for each voice, with lyrics written below the notes.

Po skončení tohoto krátkého recitativu následuje krátký spojovací modulační díl do dominantní tóniny a poté zároveň nástup oddílu **A'** (takt 39). Oddíl **A'** obsahuje totožné vedení obou sólových hlasů, ale v dominantní mollové tónině. Dochází zde pouze k odchylce v taktech 49–56, kdy je v každém hlase zpracována jiná část strofy. Jedná se o velmi efektní místo, neboť Ferradini zde postupuje lehce kontrapunkticky a proti spíše zadržovaným delším tónům vede melodický protihlas (viz ukázka č. 2). Následně dochází ke sjednocení textu a rytmu v obou hlasech. V taktu 59–60 je text *pendebat Filius* opět deklamován formou recitativu v obou hlasech, následuje jeden a půl taktu instrumentální dohry, totožné s koncem instrumentální introdukce tohoto čísla a koncem dílu **A**, avšak na dominantě (s důslednou durovou tercií).

6.5.2 Cujus Animam

Část *Cujus animam* je zpracována ve formě árie pro sólový alt a orchestr (smyčce, hoboje, fagoty, lesní rohy). V celé části je zhudebněna pouze jedna strofa textu. Árie je obdobně rozdělena, jako přechází duet, resp. uvedena instrumentální introdukcí, kde dochází k přednesení tématu v prvních houslích a hoboích a je zřetelně zakotvena v hlavní tónině *Es dur* (takt 1–23). Oddíl **A** začíná nástupem sólového altu na druhé době (takt 24). Alt opakuje jednotlivé motivy instrumentální přede hry. Následuje pětiktová spojovací mezihra k oddílu **A'** (takty 66–70). V následujícím taktu (71), nastupuje opět sólový alt v dominantní tónině (*B dur*). Nástup hlasu je totožný s dílem **A**, pak nastupuje rozdílná motivická práce.

Nejvýraznějším momentem celé árie je zhudebnění slov „pertransivit gladius“ (protnul meč), na které skladatel dává obzvláštní důraz. V díle **A** užívá nejprve intervalu malé septimy. Význam textu je tak podpořen výrazným, nelibozvučným intervalem,

zároveň lze ale uvažovat také o působnosti „gestické“, obrazné, tohoto velkého intervalu. (takty 41-46, ukázka č. 15).

Ukázka č. 15



The musical notation for Example 15 is a single staff in 3/4 time, marked with a forte (f) dynamic. The melody consists of six measures. The first measure starts with a half note G4, followed by a quarter note A4 in the second measure, a quarter note B4 in the third, a quarter note C5 in the fourth, a half note D5 in the fifth, and a quarter note E5 in the sixth. The lyrics 'per tran - si - vit per tran - si - vit' are written below the notes, with hyphens indicating syllable placement.

Skladatel tuto expresivní frázi opakuje v průběhu celé árie několikrát. Ihned po prvním zaznění dochází k jeho doslovnému opakování o sekundu výše. Emoční vrchol dílu A nalezneme v poledních sedmi taktech. Opět je zde zhudebněn text „*pertransivit*“, tentokrát však nejprve v sestupných čtvrt'ových hodnotách v rozsahu duodecimy. Poté je text zhudebněn dalším méně obvyklým intervalem – skokem v duodecimově. Celý díl A je pak zakončen opět zdůrazněním textu „*pertransivit gladius*“ recitativní formou (Ukázka č. 16).

Ukázka č. 16



The musical notation for Example 16 is a single staff in 3/4 time. The melody consists of six measures. The first measure starts with a half note G4, followed by a quarter note A4 in the second, a quarter note B4 in the third, a quarter note C5 in the fourth, a half note D5 in the fifth, and a quarter note E5 in the sixth. The lyrics 'per tran - si - vit per tran - si - vit per tran - si - vit gladi - us' are written below the notes, with hyphens indicating syllable placement.

V oddíl A' nalezneme další výrazné momenty. Od taktu 90, lze vysledovat gradaci za pomoci uplatnění řady rétorických figur, a to jak v sólovém hlase, tak i v doprovodu. Nejčastěji se jedná o formu zpracování *tiraty*¹⁵⁶ v partu prvních houslí, v souvislosti se zněním textu „*pertransivit*“. Nejprve v taktu 98 (ukázka č. 17) a posléze ve složitější podobě v taktu 106 (ukázka č. 18). Vyskytuje se rovněž *katabasis*,¹⁵⁷ co by odpověď na stoupající *tiraty*, např. „pád do hlubin“ v taktech 107–109 (viz ukázka č. 18).

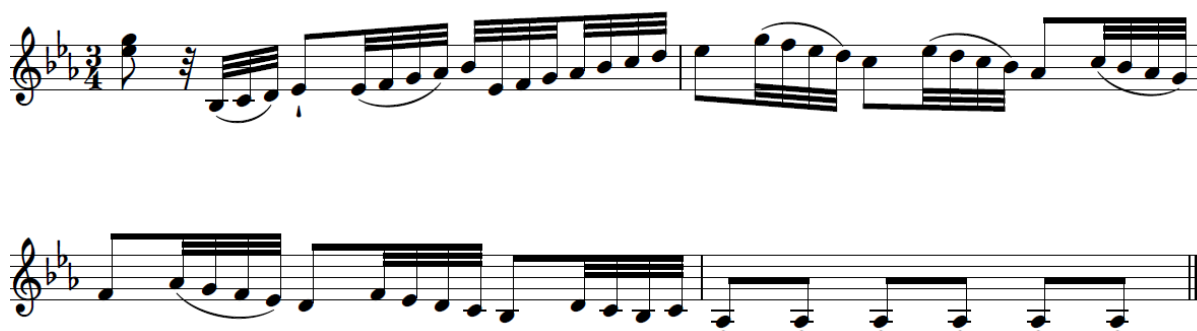
¹⁵⁶ *Tirata* – rychlá škálovitá pasáž v rozsahu od kvarty po oktávu či více, Mattheson ji přirovnává ke střele nebo hodu oštěpem. SCHÜLLEROVÁ, s. 183.

¹⁵⁷ *Catabasis* – klesající hudební pasáž, vyjadřující klesající, pokorné nebo negativní obrazy a afekty. SCHÜLLEROVÁ, s. 170.

Ukázka č. 17



Ukázka č. 18



Autor ukládá zpěvnímu hlasu velké požadavky na rozsah (a–es²), včetně mezirejstříkových spojů např. undecimový skok mezi takty 109–110. V taktu 112–113 opět přichází krátký recitativ na text *pertransivit gladius*, poté následuje *attacca* další část *Oh quam tristis*.

6.5.3 Quando corpus

Závěrečnou částí, zhudebňující poslední strofu celého textu *Stabat mater*, je *Quando corpus*, která nese tempové označení *Andantino Lento* a je psána ve 4/4 taktu (v Bettarinioho edici v taktu *alla breve*). Pro vystižení celkového charakteru části je třeba poukázat na střídání majestátních sborových tutti a sólových pasáží. Lze hovořit o způsobu, kdy na jednu stranu je skrze témata v sólech připomínán plačtivý charakter úvodu *Stabat mater*, zatímco sbor vstupuje se sylabotónickým homofonním forte-pianem a zdůrazňuje tak především afekt jendoty. Závěrečná fugová část pak do jisté míry spojuje oba přístupy. Formální schéma shrnuje následující tabulka:

Takty	Vokální obsazení	Text	Převládající tónina	Dynamický plán	Tempové označení
1-10	Sbor SATB+SATB	<i>Quando corpus</i>	c moll	forte-piano	Andantino lento
11-23	Solo S	<i>Fac ut animae</i>	f moll	piano	
24-31	Sbor SATB+SATB	<i>Quando corpus</i>	f moll	forte-piano	
32-44	Solo A	<i>Fac ut animae</i>	As dur	piano	
45-52	Sbor SATB+SATB	<i>Quando corpus</i>	c moll	forte-piano	
52-68	Sbor SATB (1mo coro) / sbor SATB (2do coro)	<i>Fac ut animae</i>	c moll	piano-forte	
68-85	Sbor SATB+SATB	<i>Paradisi gloria</i>	f moll	piano-fortissimo	
86-97	Sbor SA / sbor SA	<i>Eja mater</i>	c moll	piano	Lento espressivo
97-112	Sbor SATB+SATB	<i>Quando corpus, fac ut animae, Paradisi gloria</i>	c moll	forte-piano, forte, fortissimo	Primo tempo
113-185	Sbor SATB (1mo+2do)	<i>Amen</i>	C dur	mezzoforte	Tempo giusto

Tato dvojsborová část začíná na dominantním septakordu a zahrnuje krátké vstupy sopránu a altu. Nad ostinátním orchestrálním rytmickým doprovodem se nejprve střídají dva sbory, které se pak následně spojí na chromatických průtahách. Působivá sóla sopránu a altu zaujímají zvláštní místo v celém čísle, zatímco orchestr pokračuje v rytmickém doprovodu. Po rozvedení kadence a generální pause se navrácí truchlivé téma prvního čísla celé kompozice. Jedná se o doslovné harmonicko-melodické opakování 12 ti taktů úvodního duetu pro soprán a alt celého díla *Stabat mater*, přičemž text je zde pozměněn

ze *Stabat mater Dolorosa, juxta cruce[m] lacrymosa* na *Eja Mater Dolorosa, Eja Mater lacrymosa* (ukázka č. 19).

Ukázka č. 19

S
E - ja Ma - ter do - lo - ro - sa

A
E - ja Ma - ter do - lo - ro - sa

Organo
f p f p f p f p f p f p f p

Po této repríze určovane melodickou a tematickou strukturou první části *Stabat*, se verš zastavuje na dominantě. Následuje dvoutaktový orchestrální úvod, směřující ke slavnostnímu finále v podobě již zmíněné fugy na slovo *Amen*.¹⁵⁸

Jak již bylo naznačeno, v orchestrálním doprovodu figuruje ostinátní figura (anaphora)¹⁵⁹ v osminových hodnotách (ukázka č. 20).

Ukázka č. 20

Violino I
f p f p

Violino II
f p f p

Violo
f p f p

Organo
fp fp

¹⁵⁸ Čtyřhlasá fuga, využívající zvučnosti dvojsboru je vedena „tradičním způsobem, extrémní energičností vokálních akcentů a důmyslného kontrastu. Část končí neočekávaně řadou legatových akordů.

¹⁵⁹ SCHÜLLEROVÁ, Silvie, *Afektová teorie a hudebně rétorické figury*, Disertační práce, Brno 2006, s. 169.

Nutno podotknout, že jak v berlínském opisu, tak i v Bettariniho edici jsou tyto ostinátní figury pečlivě označeny dynamickými znaménky, tedy na první dobu je psáno *f* a od druhé doby *p*. Dynamická označení ve formě *fp* v průběhu celého čísla, což opět poukazuje na autorovu detilní práci s dynamikou.

Silný účinek této části opět souvisí se inspirovaným způsobem zhudebnění textu. Prvním příkladem je dosažení zvukomalebnosti a vyjádření významu slova *morietur* (takty 7-10, ukázka č. 21). Dominantní hlasy soprán a bas zde mají klesající tendenci v dlouhých chromatických postupech. Význam slov ještě umocňuje výrazový pokyn *mancando*, tedy mizivě, s ubývajícími silami.

Ukázka č. 21

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The lyrics are 'mo - ri - e - tur'. The Soprano and Tenor parts feature a long, melismatic line with a slur over the first four notes, indicating a chromatic descent. The Alto and Bass parts have shorter lines with similar chromatic movement. The dynamics are indicated as *fp* (for piano) at the beginning of the phrase.

Dalším příkladem je zhudebnění posledního verše strofy „*Paradisi gloria*“. V partu sólového sopránu se objevují ozdoby formou přírazů a značně je zde rozšířen rozsah sólového hlasu formou hudebně rétorické figury *anabasis*¹⁶⁰ (od b^1 do b^2), na slovo *gloria* (takty 21–25, ukázka č. 22).

Ukázka č. 22

The image shows a musical score for a solo soprano part. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The lyrics are 'Pa - ra - di - si glo - ri - a'. The melody for the word 'gloria' features a chromatic ascent, characteristic of the *anabasis* figure. The dynamics are indicated as *fp* (for piano) at the beginning of the phrase.

¹⁶⁰ *Anabasis* – stoupající hudební pasáž, která vyjadřuje stoupající nebo zvedající se myšlenky nebo afekty. SHÜLLEROVÁ, s. 169.

7 Anonymní/autografní partitura Ferradiniho *Stabat mater*

Anonymní/autografní partitura Ferradiniho *Stabat mater* je v současné době uložena v Knihovně Pražské konzervatoře. V katalogu děl anonymních autorů ji nalezneme pod signaturou 10496. Partitura neobsahuje žádnou zmínku či náznak Ferradiniho autorství. Na první straně první složky je – krom vlastního notového zápisu – uvedeno v záhlaví pouze „*Stabat Mater*“. Ve 20. století bylo na úvodní stranu doplněno věnování, které částečně odhaluje něco z vlastnických vztahů rukopisu v této době: „*Veleváženému pánu Dr. Vlastimilu Blažkovi*¹⁶¹ věnuje z vděčnosti v úctě oddaná Helena Máslová“¹⁶² (Příloha č. 4).

Na základě srovnání s již zmiňovaným autografem Ferradiniho offertoria *Dextera Domini*, uloženém v hudebně historickém oddělení Národního muzea – České muzeum hudby (Sg. XLVI E 227), lze s jistotou říci, že v případě anonymní partitury *Stabat mater* se rovněž jedná o Ferradiniho autograf (Příloha č. 2). Několik příkladů shodných znaků v obou pramenech uvádím v příloze (Příloha č. 3). Jedná se o paleografické shody jak u notového zápisu, tak i např. v označení jednotlivých nástrojů (*Oboe, Fagotti*).

Jedná se sice o autografní partituru, avšak na základě analýzy lze tuto partituru přesněji určit jako autorovu prvotní skicu. Je tak možné soudit dle značného množství oprav, škrtnů, vpisků, ale i různých vrstev vlastního zápisu. Partitura samotná čítá 44 složek, z nichž některé jsou v pravém horním rohu číslovány. Číslování složek v rámci celé partitury však není úplné a některé složky jsou zároveň číslovány totožným číslem.

¹⁶¹ Dr. Vlastimil Blažek – lobkovický archivář a současný ředitel archivu Pražské konzervatoře a spoluzakladatel a jednatel Mozartovy obce.

¹⁶² V časopisu *Hudební věstník* nalezneme článek, týkající se archivu Pražské konzervatoře. Jméno Helena Máslová se zde objevuje v souvislosti s darovanými pozůstalostmi do tohoto archivu: „*Archiv je obohacen mnohými pozůstalostmi, z nichž uvést dlužno aspoň rozsáhlou pozůstalost po řediteli Jos. Krejčím, darovanou sl. Helenou Máslovou, ...*“. In: *Různé zprávy*, Hudební věstník 31, 1938, 2, s. 33–34.

Josef Krejčí (1822-1881), působil také jako varhaník a ředitel křižovnického kůru. Je tedy pravděpodobné, že Ferradiniho autografní partitura pochází právě z jeho pozůstalosti. http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=6277

<http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmntabd18581104-01.1.4&e=-----en-20--1--txt-txin----->

Jednotlivé složky obsahují převážně 4 listy, tedy 8 stran. Některé však pouze 2 listy. U jedné složky nalezneme i 5 listů.

Autografní partitura obsahuje převážně nedokončená jednotlivá čísla celé kompozice a také útržkovité skicy, které jsou vepsány jednak místo instrumentálních hlasů či zabírají několik celých stran jednotlivých složek pramene. Ve srovnání s berlínským opisem a Betarriniho edicí autografní partitura neobsahuje ani jednu z instrumentálních introdukcí a části *Quis est homo*, *Fac ut ardeat* a *Flamis ne urar*.

Charakter a funkce pramene coby pracovní partitury-skicy podporuje také opakování zápisu některých částí napříč složkami. Některé části jsou tedy skicovány opakovaně, přičemž lze vysledovat průběh skicování, kdy jedna část buď přesahuje prostor vícero složek, nebo jsou jednotlivá zpracování vyhotovena v unikátních složkách. V tomto druhém případě nebylo v jednotlivých složkách vždy všech listů využito a zbyly prázdné stránky. Celková podoba pramene tak z mnoha důvodů vybízí k úvaze, zda se autor ještě k těmto částem vrátil, dopsal je později dle již naskicovaných melodicko-harmonických črt anebo zda mu tyto náčrty již stačily pro kompletní vyhotovení v čistopisu, který ale nebyl k tomu prameni zařazen anebo se nedochoval. Při nejmenším neúplnost číselné řady jednotlivých složek nás však vede k závěru, že se pramen dochoval jako nekompletní.

Podrobnější rozvržení jednotlivých čísel v autografní partituře nalezneme v následující tabulce.

Číslo složky	Číslo složky, uvedené v autografu	Název části	Počet stran složky
1.	1.	<i>Stabat mater</i>	8
2.	1.	<i>Stabat mater</i>	8
3.	2.	<i>Stabat mater</i>	8
4.	3.	<i>Cujus animam</i>	8
5.	4.	<i>Cujus animam</i>	8
6.	5.	<i>Cujus animam</i>	8

7.	-	<i>Oh quam tristis</i>	4
8.	-	<i>Oh quam tristis</i>	4
9.	7.	<i>Quae maerebat</i>	8
10.	8.	<i>Quae maerebat</i>	8
11.	9.	<i>Quae maerebat</i>	8
12.	-	<i>Quae maerebat</i>	4
13.	-	<i>Pro peccatis</i>	4
14.	-	<i>Pro peccatis</i>	8
15.	-	<i>Pro peccatis</i>	10
16.	14.	<i>Eja Mater</i>	8
17.	14.	<i>Eja Mater</i>	8
18.	14.	<i>Vidit suum</i>	8
19.	15.	<i>Eja Mater</i>	8
20.	16.	<i>Eja Mater</i>	8
21.	20.	<i>Sancta Mater</i>	8
22.	21.	<i>Sancta Mater</i>	8
23.	24.	<i>Sancta Mater</i>	4
24.	24.	<i>Juxta crucem</i>	8
25.	25.	<i>Juxta crucem</i>	4
26.	27.	<i>Fac ut portem</i>	8
27.	28.	<i>Fac ut portem</i>	8
28.	29.	<i>Fac ut portem</i>	4
29.	28.	<i>Fac me plagis</i>	8

30.	29.	<i>Fac me plagis</i>	8
31.	-	<i>Fac me plagis</i>	4
32.	30.	<i>Fac me plagis</i>	8
33.	-	<i>Eja Mater</i>	2
34.	39.	<i>Quando corpus</i>	6
35.	37.	<i>Quando corpus</i>	8
36.	38.	<i>Quando corpus</i>	8
37.	37.	<i>Quando corpus</i>	8
38.	37.	<i>Quando corpus</i>	8
39.	38.	<i>Quando corpus</i>	8
40.	40.	<i>Quando corpus</i>	8
41.	41.	<i>Quando corpus/Fuga</i>	6
42.	-	<i>Quando corpus, Fac me plagis</i>	4
43.	-	<i>Quando corpus, Christe cum sit hinc exire</i>	4
44.	-	<i>Fuga</i>	4

Pokud se zaměříme na míru kompletnosti jednotlivých částí lze v autografní partituře pozorovat následující kategorie:

1. části, které jsou dokončeny pouze u některých z hlasů, přičemž u ostatních hlasů je naznačen obsah jen u jistého počtu taktů (typicky na začátku, případně v průběhu věty)

2. části, u kterých není dokončen ani jeden hlas, přičemž u ostatních hlasů je naznačen obsah jen u jistého počtu taktů (typicky na začátku, případně v průběhu věty)
3. části, u kterých není dokončen ani jeden hlas, avšak vyskytují se rozličné varianty vedení jednoho či více hlasů na stejné stránce či složce formou vpisků.
4. skicovitě útržky různého rozsahu, které jsou vepsány do jiných částí.

Některé části/složky spadají do vícero kategorií.

Číslo složky	Číslo složky, uvedené v autografu	Název části	Počet stran složky	Charakter/stupeň rozpracování
1.	1.	<i>Stabat mater</i>	8	2, 3, 4, 5
2.	1.	<i>Stabat mater</i>	8	
3.	2.	<i>Stabat mater</i>	8	
4.	3.	<i>Cujus animam</i>	8	2, 3,
5.	4.	<i>Cujus animam</i>	8	
6.	5.	<i>Cujus animam</i>	8	
7.	x	<i>Oh quam tristis</i>	4	2, 3
8.	x	<i>Oh quam tristis</i>	4	
9.	7.	<i>Quae maerebat</i>	8	2, 3, 4, 5
10.	8.	<i>Quae maerebat</i>	8	
11.	9.	<i>Quae maerebat</i>	8	
12.	x	<i>Quae maerebat</i>	4	
13.	x	<i>Pro peccatis,</i> <i>Quae maerebat</i>	4	2, 3, 4, 5
14.	x	<i>Pro peccatis</i>	8	

15.	x	<i>Pro peccatis</i>	10	
16.	14.	<i>Eja Mater</i>	8	3, 4, 5
17.	14.	<i>Eja Mater</i>	8	
18.	14.	<i>Vidit suum</i>	8	3, 4,
19.	15.	<i>Eja Mater</i>	8	3, 4, 5
20.	16.	<i>Eja Mater</i>	8	
21.	20.	<i>Sancta Mater</i>	8	3, 4, 5
22.	21.	<i>Sancta Mater</i>	8	
23.	24.	<i>Sancta Mater</i>	4	
24.	24.	<i>Juxta crucem</i>	8	3, 4, 5
25.	25.	<i>Juxta crucem</i>	4	
26.	27.	<i>Fac ut portem</i>	8	2, 3, 4
27.	28.	<i>Fac ut portem</i>	8	
28.	29.	<i>Fac ut portem</i>	4	
29.	28.	<i>Fac me plagis</i>	8	2, 3
30.	29.	<i>Fac me plagis</i>	8	
31.	x	<i>Fac me plagis</i>	4	
32.	30.	<i>Fac me plagis</i>	8	
33.	x	<i>Eja Mater</i>	2	3, 4, 5
34.	39.	<i>Quando corpus</i>	6	3, 4,
35.	37.	<i>Quando corpus</i>	8	
36.	38.	<i>Quando corpus</i>	8	
37.	37.	<i>Quando corpus</i>	8	

38.	37.	<i>Quando corpus</i>	8	
39.	38.	<i>Quando corpus</i>	8	
40.	40.	<i>Quando corpus</i>	8	
41.	41.	<i>Quando corpus/Fuga</i>	6	3, 4
42.	x	<i>Quando corpus, Fac me plagis</i>	4	3, 4, 5
43.	x	<i>Quando corpus, Christe cum sit hinc exire</i>	4	3, 4, 5
44.	x	<i>Fuga</i>	4	3, 4

7.1 Stabat mater – Autografní partitura vs. „berlínský“ opis

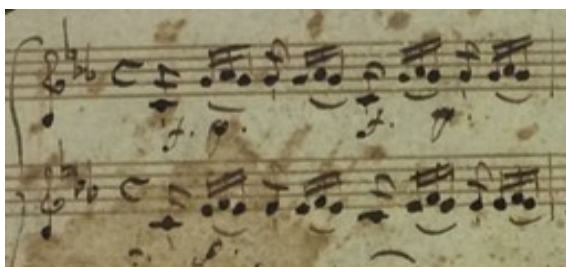
V následující kapitole bude poukázáno na několik vybraných odlišností mezi autografní partiturou a „berlínským“ opisem. Na závěr této kapitoly bude uvedeno několik příkladů skic, které obsahuje autografní partitura.

V první složce nalezneme neúplné první číslo kompozice, tedy duet pro soprán a alt *Stabat mater* (viz Příloha č. 4). Tato neúplná verze obsahuje třicet a půl taktu. Vokální a nástrojové obsazení je v porovnání s „berlínským“ opisem totožné. Party lesních rohů a fagotů, přestože jsou nadepsány, zcela chybí. Party ostatních nástrojů jsou neúplné. Vokální hlasy jsou totožné s berlínskou partiturou. Basová linka (*Organo*) na rozdíl od berlínského opisu, obsahuje „očíslovaný“ bas.

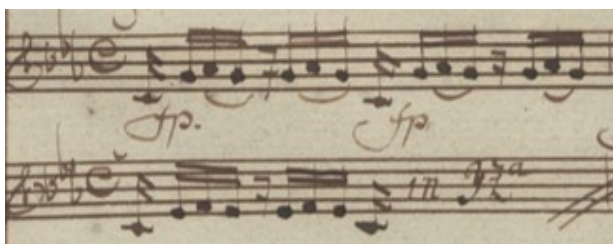
Počet taktů (18) v instrumentální introdukci tohoto čísla je totožný s „berlínským“ opisem, avšak z hlediska obsahu nalezneme několik odlišností. Jedná se o drobné rozdíly, kdy např. hoboje již na samém začátku při prvním vstupu, resp. citace tématu zpěvních hlasů, mají ve srovnání s berlínským opisem otočené hlasy. Dále se jedná o drobné rytmické a melodické rozdíly v jednotlivých hlasech. Např. rytmická figura v šestnáctinových hodnotách v houslích, která je, jak již bylo uvedeno v analýze této části

charakteristická nejen pro toto číslo a postupuje jím takřka po celou dobu až do konce, v autografu uvedena v následné artikulaci. Na každé době, je první šestnáctinová nota oddělena, následující tři šestnáctinové noty jsou pod obloučkem. V „berlínském opise, je tato figura modifikována, tedy na druhé a čtvrté době je vždy šestnáctinová pauza (Ukázka č. 23, 24).

Ukázka č. 23 – autografní partitura

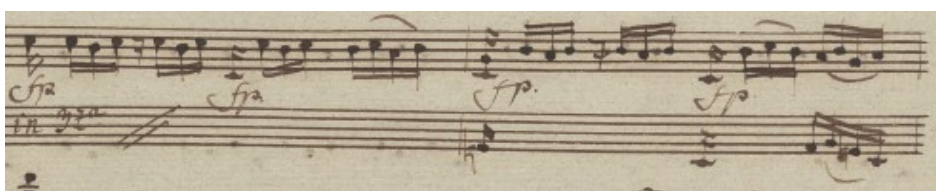


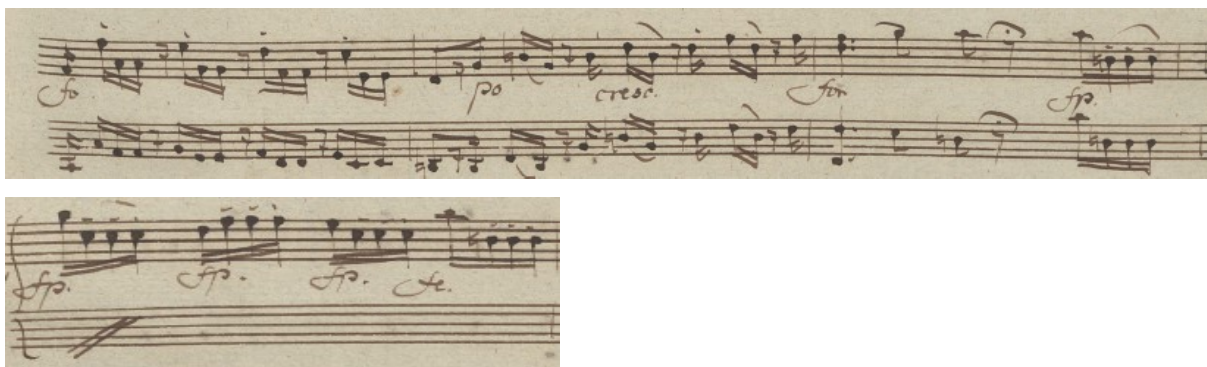
Ukázka č. 24 – „berlínský opis“



Odlíšný úsek v obou pramenech nalezneme mezi takty 11–16. U berlínského opisu zde nejprve pokračuje již zmiňovaná charakteristická šestnáctinová figura v houslích až do taktu 12. V taktu 13 nastupují též šestnáctinové figury, ale odlišného charakteru, které otevírají úsek, resp. modulační úsek instrumentální introdukce tohoto čísla, směřující k jejímu konci v dominantní tónině (Ukázka č. 25).

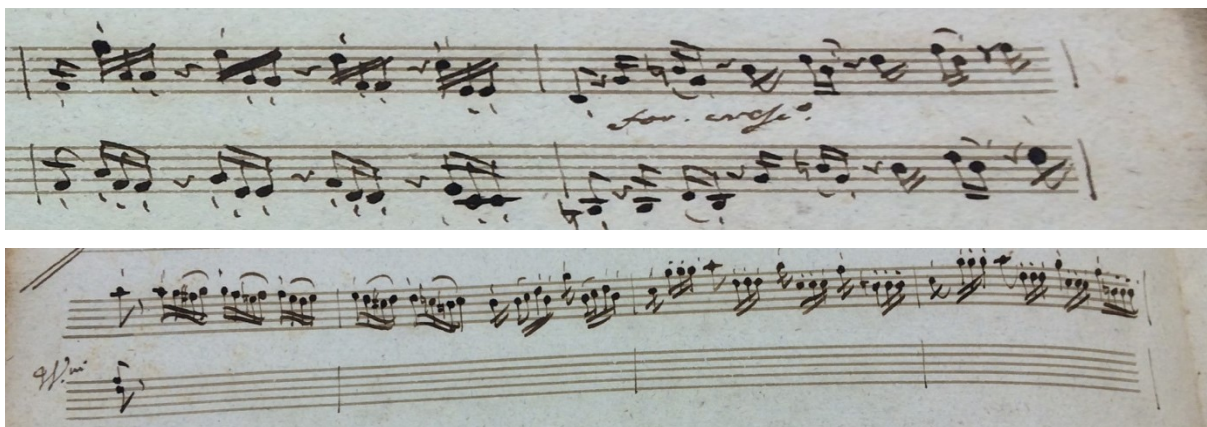
Ukázka č. 25 – „berlínský“ opis (takty 11–16)





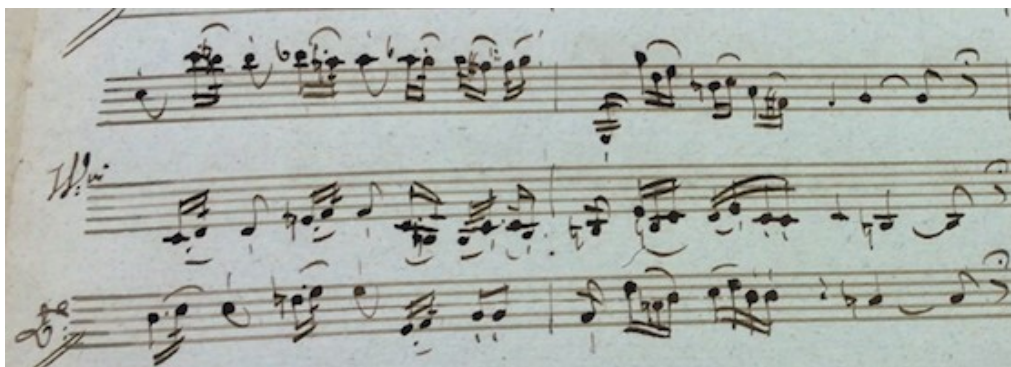
V autografní partituře tento modulační úsek nastupuje již v taktu 11, přičemž takty 11–12 se nijak neliší od taktů 13–14 v berlínském opise. Odlišný úsek v autografu nastupuje od taktu 13–16, kde je zapsán pouze part prvních houslí a basová linka (Ukázka č. 26).

Ukázka č. 26 – autografní partitura (takty 11 – 16)



Poslední dva takty instrumentální introdukce tohoto čísla obsahují stejný motivický materiál, tedy chromatický sestup v tečkovaném rytmu u prvních houslí za stejného rytmického doprovodu druhých houslí a violy. V autografu tento chromatický sestup začíná od začátku taktu 17, v berlínském opise až od poloviny tohoto taktu, přičemž v první půlce se ještě vyskytují šestnáctinové figury (Ukázka č. 27).

Ukázka č. 27 – autografní partitura (takty 17-18)



„Berlínský“ opis (takty 17-18)

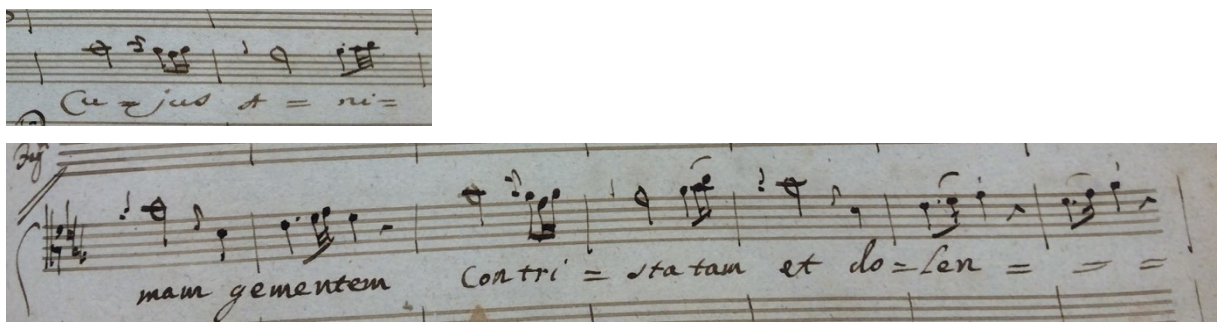


Díl **A** této první verze čísla *Stabat mater* nastupuje v obou pramenech v taktu 19. Zpěvní hlasy v autografu (soprán, alt), jsou po melodické stránce, kromě drobných ozdob, vedeny stejně jako u berlínského opisu. Part hoboju zde až do 24. taktu chybí. V následujícím taktu (25) jsou vystřídáni flétnami, které hrají colla parte se zpěvními hlasy, naopak u berlínského opisu flétny nastupují, tedy odpovídají zpěvním hlasům až v taktu 26. Party fléten, postupují i nadále colla parte se zpěvními hlasy. Ve flétnovém partu zde však také nalezneme autorův „vpisek“, kdy jsou flétny naznačeny, nikoliv colla parte, ale formou odpovědi zpěvním hlasům, tak jak je uvedeno v berlínském opise. V tomto díle **A** v autografu, dochází k obdobné odlišnosti, jako u instrumentální introdukce. Modulační úsek, směřující do dominantní tóniny zde začíná již v taktu 29, v berlínském autografu o dva takty později. Průběh modulačního úseku, směřujícího k následujícímu dílu **B** v dominantní tónině, nelze z důvodu neúplnosti tohoto čísla v autografní partituře vysledovat.

7.1.1 Cujus animam

Jiný typ rozdílu mezi oba prameny můžeme spatřit v altové árii *Cujus animam*. Jedná se o odlišné zpracování začátku zpěvního hlasu. V autografní partituře vstup vokálního sóla doslova kopíruje téma instrumentální introdukce tohoto čísla, resp. začíná na první době v taktu. U berlínského opisu můžeme spatřit rozdílné podložení textu. Přidané dvě zdvihové doby mají za následek plynulejší vedení fráze, hlavně díky umístění otevřených vokálů na hlavních dobách (Ukázka č. 28).¹⁶³

Ukázka č. 28 – autografní partitura



„Berlínský“ opis

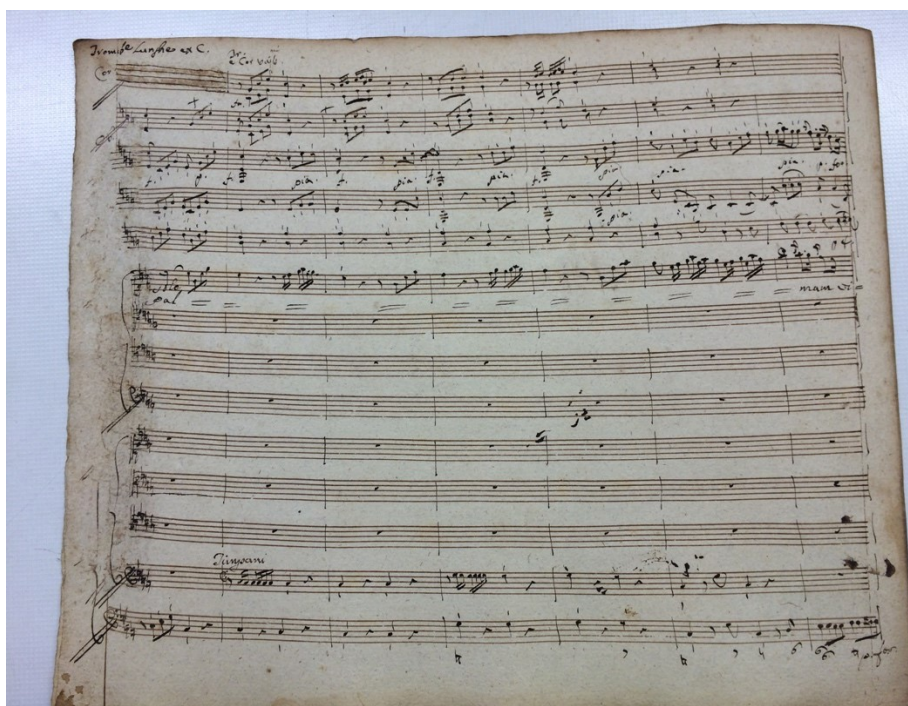
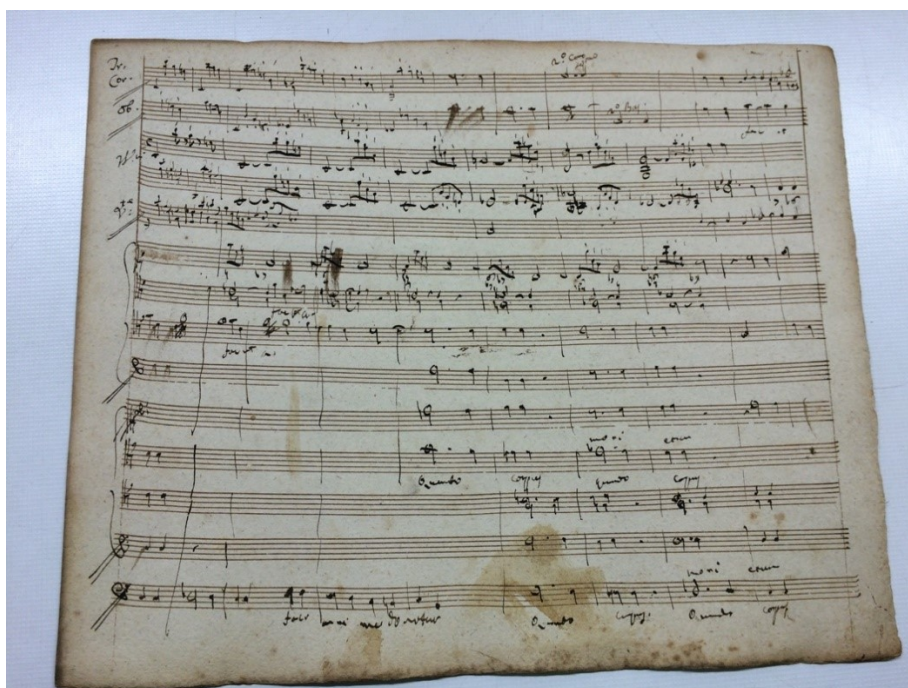


¹⁶³ Stejně tak tomu je u „křižovnické“ partitury.

7.2 Skicy

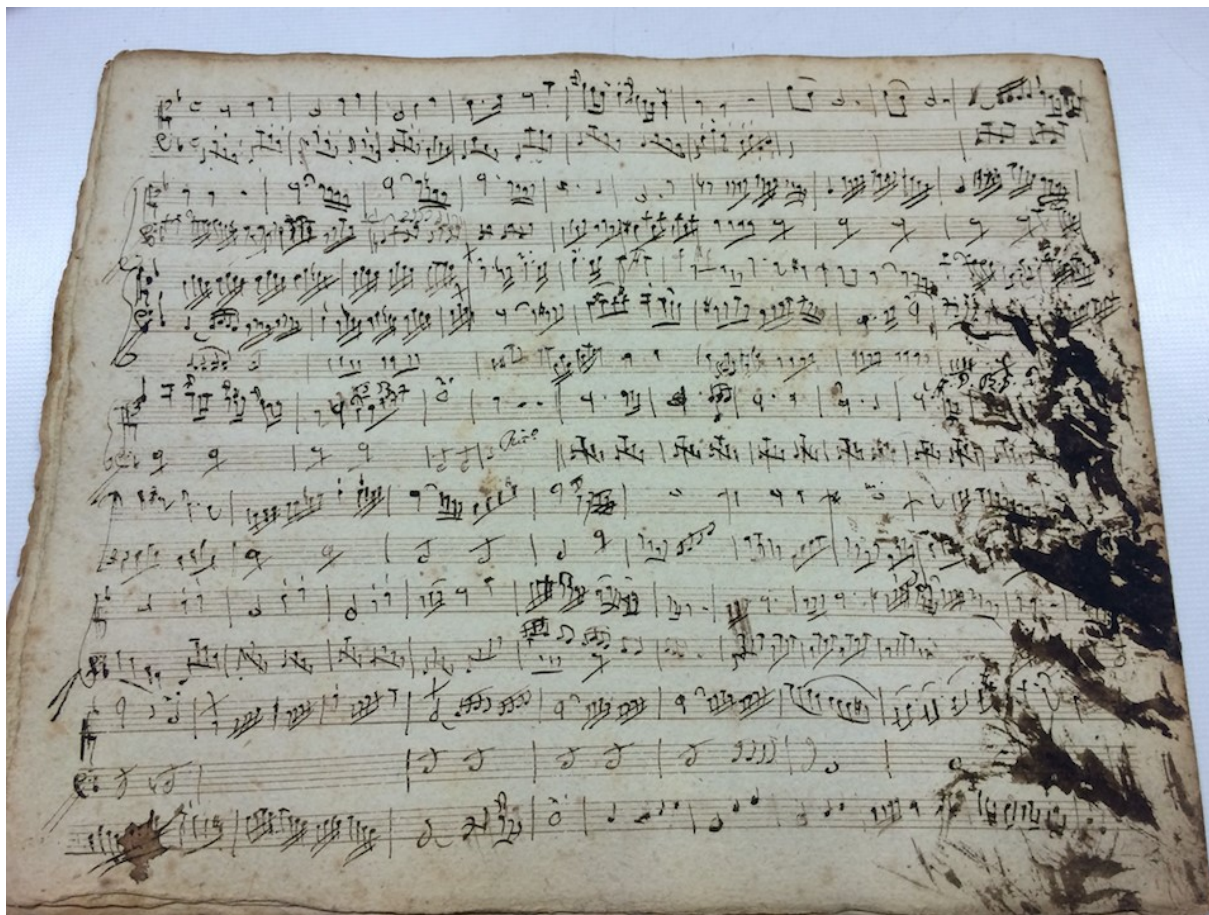
Autografní partitura, jak již bylo uvedeno, obsahuje skicovitě útržky různého rozsahu. Prvním příkladem jsou skicy, které lze díky uvedeným úryvkům textu snadno identifikovat, jako například ve 43. složce partitury. Zde se jedná se o části *Quando corpus a Christe cum sit hinc exire* (Ukázka č. 29).

Ukázka č. 29



Partitura však zahrnuje i skicy, u kterých není uveden text (Ukázka č. 30). Tuto stránku nalezneme na poslední straně 15. složky pramene, která jinak obsahuje sborovou část *Pro peccatis*. Podrobné porovnání této skicy s jednotlivými čísly celé kompozice nevedlo k žádné shodě. Ze sazby nevyplývá žádná konkrétní informace, ale lze usuzovat, na náčrt či opis instrumentální části, neboť zde chybí zřetelná vokální linie.

Ukázka č. 30



Celková podoba tohoto autografu naznačuje důležitost, kterou autor přikládal právě tomuto dílu. Množství skic a zejména jejich různý rozsah nepochybně souvisí s velmi důkladným kompozičním procesem a s autorovým niternějším vztahem k této skladbě. Svým způsobem tak snad můžeme dát i za pravdu Kamperovu poetickému výroku, v němž Ferradiniho *Stabat mater* označuje za „labutí zpěv neapolského mistra“.¹⁶⁴

¹⁶⁴ KAMPER, s. 171.

8 Závěr

Zkoumání Ferradiniho *Stabat mater* představovalo v mnoha směrech obtížný úkol, jehož řešení však – i přes veškerá omezení a nedostatky, kterých jsem si vědoma – přineslo řadu cenných zjištění. Revize biografických dat potvrdila významné autorovo postavení v pražském hudebním životě, spolupráce s institucemi, které byly zásadní pro tehdejší hudební provoz – operními společnostmi (G. Bustelli) či pražskými chrámovými kůry. Z dnes přístupných pramenů a literatury lze usuzovat, že velké intenzity dosáhla zejména spolupráce s pražským křížovnickým kůrem. Tuto tezi však nebylo možné plně potvrdit a rozvinout z důvodu praktické nedostupnosti křížovnické hudební sbírky. Na význam samotného Ferradiniho *Stabat mater* v pražském životě poukazují zprávy z dobových lexikonů (Dlabač), dobového tisku a zejména samotný fakt uvedení díla na Velký pátek ve dvou letech po sobě.

Otázka estetických kvalit a stylové příslušnosti díla je – vzhledem k specifickým okolnostem jeho vzniku, ale také s ohledem na celkový stav bádání o duchovní tvorbě 18. století – neméně náročná. Jedná se o dvojsborovou kompozici v oratorním stylu se sólovými hlasy, s bohatým nástrojovým obsazením orchestru, jež zhudebňuje známý text. Svou rozsáhlostí, velkým obsazením a zejména použitím dvojsboru a některých formálních zvláštností se výrazně odlišuje jak od běžných italských oratorií, tak i ostatních *Stabat mater* vzniklých v průběhu 18. století. Spíše jako další směr bádání lze formulovat tezi o spřízněnosti díla s některými skladbami tzv. neapolské školy.

Ferradiniho užití dvousborové faktury vybízí k paralelám s dílem Francesca Duranteho a dalších neapolských autorů. Na tuto souvislost poukázal již Kamper, který zcela oprávněně považuje Ferradiniho *Stabat mater* za kompozici, ve které se autor navrácí ke dvojsboru, k formě, jež byla v Praze již zapomenuta. V duchu Duranteho kompozičního stylu, jež se také vyznačoval jednoduchostí motivů, avšak zároveň schopností tuto jednoduchost zpracovat do výsledné podoby úžasných efektů, pokračovali jeho žáci jako např. Giovanni Battista Pergolesi, Fedele Fenaroli, Tomaso Traetta.¹⁶⁵ Kompoziční styl u *Stabat mater* těchto tří zmíněných autorů a stejně tak i Ferradiniho kompozice se vyznačuje spojením kontrapunktických dovedností a užití bohatých chromatických postupů a lombardského rytmu při hledání výrazu bolesti a

¹⁶⁵ „The“ Harmonicon, A Journal of Music, London 1832, s. 125.

zármutku. Dalším vodítkem pro určení případné návaznosti Ferradiniho na neapolskou tradici může být způsob zacházení s generálbasem. Zmínění předchůdci Ferradiniho, zvláště pak Durante a Fenaroli, byli nejen úspěšnými skladateli – dochovala se řada jejich didaktických cvičení pro hru tzv. *partimenti*.^{166 167}

Za další oblast kompozičně-stylové inspirace je v případě Ferradiniho *Stabat mater* nutno považovat operu. Ve zpracování *Stabat* na první pohled chybějí základní atributy italského/neapolského oratoria, tedy lyricky dramatický příběh, postavy (ať již konkrétní či alegorické) a členění v podobě střídajících se secco/accompagnato recitativů a árií.¹⁶⁸ Tyto tradiční formy a postupy jsou však u Ferradiniho využity poměrně neobvykle.

Dramatizace textu *Stabat mater* se může jevit na první pohled jako neřešitelný úkol, neboť chybí plochy, které by mohly sloužit jako recitativy. Ferradiniho pojetí textu však umožňuje stavbu kontrastních ploch skrze časté zastavování hudebního proudu a dělení jednotlivých vět na menší úseky díky recitativním oddílům. To lze současně chápat jako substituci zapojení jednotlivých postav. V tomto ohledu je Ferradiniho práce velmi blízká opeře, kdy je jednotlivým úsekům textu přisouzen konkrétní hlas a ze střídání rozličných hlasů lze vyčíst záměr vytvoření kontrastu. Symptomatickou ukázkou tohoto přístupu je např. část 10 *Sancta mater*, jež je tercetem pro dva soprány a bas.

Lze říci, že Ferradini kromě „dramatických“ prvků užil i velmi recentních vyjadřovacích prostředků. Za zajímavé lze považovat užití tóniny G-dur, navíc ve větě o

¹⁶⁶ Partimento byl ve své podstatě instruktivní bas, na jehož základě se adept hudebního umění měl učit rozvíjet svou invenci v tvorbě melodií. Tato praxe byla spojena primárně s neapolskými *conservatorii*, přičemž časové vymezení jejich užívání pokrývá dobu od konce 17. stol. až po počátek 19. stol. Z autorů *partimenti*, kteří byli Ferradinimu nejbliže co do časového zařazení, je možno uvést následující: Pasquale Cafaro (1715–1787), Francesco Durante (1684–1755), Fedele Fenaroli (1730–1818) a Giovanni Paisiello (1741–1816). Praxe se později z Itálie rozšířila i na Pařížskou konzervatoř, kde byla součástí výuky až do 20. stol. Podstatou cvičení na zadané *partimento* je zejména praxe uplatňování melodických schémat a modelů nad basovou linkou. Italský badatel Giorgio Sanguinetti poukázal na význam partimenta coby symbolu hudebního uvažování. Jeho teze se zakládá na tvrzení, že zatímco v ostatních evropských zemích se vyvíjela hudební teorie na základně racionálního úsudku, italské prostředí s dominující operní „monokulturou“ se orientovalo na trénink pomocí opakovaného cviků modelů na dané partimento (s mnohostí různých „správných“ řešení). SANGUINETTI, Giorgio, *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*, Oxford 2012, s. 96–97.

¹⁶⁷ Způsob, jakým ve *Stabat mater* Ferradini užívá svých znalostí partimenta mohou prozradit zejména skicy z autografní partitury z knihovny Pražské konzervatoře. Zde jsou na několika místech naznačeny různé varianty vypracování doprovodu, přičemž žádné z nich nelze označit za „chybu“. Jedná se o skutečně rozličná řešení harmonické sazby a instrumentace.

¹⁶⁸ Detailněji viz SMITHER, Howard, *A History of the Oratorio: The oratorio in the classical era*, North Carolina 1977.

v rychlém tempu a 3/8 metru. Tato kombiance se vymyká celkovému tonálnímu tempo-metrickému plánu skladby, ale také dosavadní tradici zpracování *Stabat mater*. Ke zvýraznění expresivity je použito i veskrze „moderních“ prostředků, jako je např. unisono ve sboru. To je také možné chápat jako vliv opery.¹⁶⁹ Ferradiniho užití sboru ve *Stabat mater* osciluje mezi „italským“ a „německým“ způsobem. Již autoři první poloviny 18. století používali toto rozlišení – např. Johann Scheibe poukazoval na skutečnost, že zatímco německý oratorní styl je založen na stylu, který je užíván ve mších a motetech, Italové vlastně jen „*dělají totéž co na divadle*“.¹⁷⁰ Ferradini měl dostatek možností seznámit se s oběma uvedenými styly, jednak díky svým evropským cestám a zejména pobytu v kosmopolitní Praze.

Lze tak Ferradiniho *Stabat* hodnotit jako zlomovou kompozici? Do jisté míry lze říci, že je odvážnou syntézou stylů – operního, oratorního a „tradičního“ sborového psaní. V jistém ohledu tak lze prokázat Kamperovu tezi. Ten označuje Ferradiniho jako skladatele, který se neostýchal napsat dílo, jež se formou i duchem výrazně odlišuje od skladeb vznikajících v oboru současného oratoria, přičemž v případě Ferradiniho se nejednalo o projev konservativce, nýbrž o snahu vytvořit nový styl, který by inovoval a zdokonalil hudbu s výrazově zploštělou melodikou a vyčerpávající se v povrchních detailech a efektech.¹⁷¹ Kamperovo tvrzení je však vhodné číst v odpovídajících kontextech – s vědomím silného odsudku, který Kamper (a řada hudebníků jeho doby) měla pro většinu italské operní tvorby 2. poloviny 18. století a zejména pro duchovní hudbu, která operní styl kopírovala. Ta ovšem byla předmětem jisté kritiky již ve své době a z tohoto pohledu proto můžeme Ferradiniho kompozici vykládat jako vědomé vybočení z módních trendů a snahu o jeho překonání a vytvoření díla velké závažnosti. I stručně hudebně-analytické sondy, které jsem v této práci Ferradiniho *Stabat* věnovala, tuto interpretaci plně podporují.

¹⁶⁹ VÍCE RAAB, Armin, *Funktionen des Unisono, dargestellt an den Streichquartetten und Messen von Joseph Haydn*, Frankfurt 1990. Ve Ferradiniho *Stabat mater* je použito unisono v textu „*Fac ut ardeat cor meum*“.

¹⁷⁰ SMITHER Howard, *A History of the Oratorio: The oratoria in the baroque era: Protestant Germany and England*, North Carolina 1977, s. 131.

¹⁷¹ KAMPER, s. 172.

9 Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B), sig. Mus.ms. 6141, dostupné z http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN101277208X&PHYSID=PHYS_0001&DMDID=

Knihovna Pražské konzervatoře, specializovaná knihovna (CZ-Pk), sg. 10496.

Národní muzeum – České muzeum hudby, hudebně historické oddělení (CZ-Pnm), sig. XLVI E 227.

Národní muzeum – České muzeum hudby, hudebně historické oddělení (CZ-Pnm), Historické strahovské inventáře, (č. př. 119/67).

BETTARINI, Luciano, *Stabat Mater: per soli, doppio coro, orchestra e organo / Antonio Ferradini. Ritrovamento, realizzazione del basso continuo per l'organo, revisione e trascrizione per canto e pianoforte*, Milano 1969.

Strahovská knihovna, hudební archiv, sg. FK V 22/31.

Libreto Ferradiniho oratoria *Il Giuseppe riconosciuto*, dostupné z <https://archive.org/details/ilgiuseppericono00ferr>

Literatura

APPEL, Willi, *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge 1969.

BARTEL, Dietrich, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, London 1997.

BASTLOVÁ, Eliška, *Stabat Mater Jana Křtitele Vaňhala*, Bakalářská práce, Praha 2011.

BLUME, Clemens, *Der Sänger auf die „schmerzenreiche Gottesmutter“*, In: *Stimmen der Zeit*, 89, 1915.

BLUME, Clemens, DREVES, Guido, Maria, *Analecta hymnica medii aevi. A consolidation of the history and texts of hymns of the Catholic Church 500–1400*, Leipzig 1886–1922, vol. 54.

CALDWELL, John, *Stabat Mater Dolorosa* In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, Vol. 24.

- CALLHAN, William, HIGGS, David, *Church and society in Catholic Europe of the eighteenth century*, Cambridge 1979.
- COMBE, Dom Pierre, Marier, Theodore, SKINER, William, *The Restoration of Gregorian Chant: Solesmes and the Vatican edition*, Washington 2003.
- ČERNUŠÁK, Gracián; ŠTĚDRONĚ, Bohumír; ZDENKO, Nováček, heslo: Ferradini, in: *Československý hudební slovník osob a institucí*, Praha 1963.
- DLABACZ, Gottfried Johann, heslo: Ferradini, Anton, in: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Prag 1815, sv. 1.
- EKERT, František. *Posvátná místa král. hl. města Prahy*. Sv. I. Praha 1883.
- ELLIS, Katherine, *The politics of plainchant in fin-de-siecle France*, London 2017.
- EMLER, Josef, *Rukověť chronologie křesťanské, zvláště české*, Praha 1876.
- FINSCHER, Ludwig, heslo: Ferradini, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 6, Kassel, Stuttgart 2001.
- FREEMANOVÁ, Michaela, *Italské oratorium v českých zemích na sklonku 17. a v 18. století*, In: *Barokní Praha – Barokní Čechie 1620–1740*. Praha 2004.
- GERBER, Ernst Ludwig, heslo: Ferradini, in: *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller enthält*, Leipzig: 1790-91, 1 Teile.
- GREEN, Jonathan, *A Conductor's guide to Choral-Orchestral Works, Classical Period: Volume 1: Haydn and Mozart*, New York 2002.
- HAERTZ, Daniel, *Haydn, Mozart, and the Viennese School: 1740–1780*, New York 1995.
- HARNONCOURT, Nikolaus, *Baroque music today. Music as speech: ways to a new understanding of music*, Amadeus press 1995.
- HOBOKEN, Anthony van, *Joseph Haydn: Tematisch-bibliographisches Werkerzeichnis, zusammengestellt von Anthony van Hoboken*, Band II, Mainz 1957–1978.
- HOWARD E. SMITHER: *A History of the Oratorio*, sv. 1, Chapel Hill, NC 1977.
- JAKUBCOVÁ, Alena, *Z Prahy až k severní říšské hranici*, in: *Hudební věda* 35, 1998.
- JAKUBCOVÁ, Alena, PEMERRSTORFER, Matthias J., *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien: von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts: ein Lexikon*, Wien 2013.
- KAMPER, Otakar, *Hudební Praha v XIII. věku*, Praha 1936.

- KRAß, Andreas, *Stabat mater Dolorosa. Lateinische Überlieferung und volkssprachliche Übertragungen im deutschen Mittelalter*, München 1998.
- LAUSCHMANN, Josef Jaromír, *Pražské oratorium XVIII. století*, disertační práce, Praha 1938.
- MARŠÍKOVÁ MICHÁLKOVÁ, Alena, *Anonymní oratorium Das siebenfältig Verunreinigte (1746) z loretánské sbírky*, bakalářská práce, Praha 2014.
- MAUSER, Siegfried (éd.), *Handbuch der musikalischen Gattungen. Oratorium un Passion*, Band X/2, Laaber 1999.
- MIKULÁŠ, Jiří, *Vícesborové kompozice v hudebním životě Čech druhé poloviny 18. století*, in: *Barokní Praha – Barokní Čechie 1620-1740*, ed. O. Fejtová-V. Ledvinka-J. Pešek-V. Vlnas, Praha 2004.
- MIKULÁŠOVÁ, Ludmila, *Johann Anton Koželuch – (1738–1814) – Život a dílo*, Disertační práce, FFUK, Praha 2014.
- NĚMEČEK, Jan, *Nástin české hudby XVIII. století*, Praha 1955.
- NIUBO, Marc, *Italská opera mezi Prahou a Drážďanami v druhé polovině 18. století*, Cornova 2012/1.
- NIUBO, Marc, *Leopold I. a hudba císařského dvora v Praze v letech 1679–1680*. In: *Barokní Praha – Barokní Čechie 1620-1740*. Praha 2004.
- NIUBÓ, Marc, *Giovanni Battista Pergolesi in Eighteen-Century Bohemia*, In: BACCIAGALUPPI, Claudio, OTTENBERG, Hans-Günter, ZOPPELLI, Luca (éd.), *Pergolesi Studies*, Bern 2012.
- OZANAM, Frédéric, *Les poètes franciscains en Italie au treizième siècle*, Paris 1870.
- PEMERRSTORFER, Matthias J., *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien: von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts: ein Lexikon*, Wien 2013.
- Dr. PERLÍK, Romuald Rud., *Příspěvek k dějinám církevní hudby v Čechách*, In: *Cyril, Časopis pro katolickou hudbu posvátnou v československém státě*, Praha 1927.
- PUČALÍK, Marek, *Umělecký mecenát křižovnického velmistra Františka Matouše Böhmba 1722-1750*, disertační práce, Praha 2013.
- RAAB, Armin, *Funktionen des Unisono, dargestellt an den Streichquartetten un Messen von Joseph Haydn*, Frankfurt 1990.
- RITZAREV, Marina, *Eighteen-Century Russian Music*, London 2016.
- SADIE, Stanley, heslo: Ferradini, Antonio, in: *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 8, New York: Grove's Dictionaries 2001.

- SAINT-DIZIER, Patrick, *Musical Rhetoric: Foundations and Annotation Schemes*, London 2014.
- SANGUINETTI, Giorgio, *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*, Oxford 2012.
- SECKÝ, Rudolf, Staropražské špitály, In: *Památky*, Praha 1928.
- SEHNAL, Jiří, *Pobělohorská doba (1620-1740)*, In: Kolektiv autorů, *Hudba v českých dějinách*, Praha 1983.
- SCHLAGER, K.-H., Marx-Weber, M.: heslo Stabat mater, in: Ludwig Finscher (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, sv. 8 (Sachteil), Kassel, Basel, London, New York, Prag Stuttgart, Wiemar 1998.
- SCHÜLLEROVÁ, Silvie, *Afektová teorie a hudebně rétorické figury*, Disertační práce, Brno 2006.
- SMITHER, Howard E. heslo: *Oratorio*, in: *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*, Vol.18, New York: Grove's Dictionaries 2001.
- SMITHER, Howard E., *A History of the Oratorio: The oratoria in the baroque era: Protestant Germany and England*, North Carolina 1977.
- STICCA, Sandro, *The Latin Passion Play: Its Origins and Developement*, New York 1970.
- STIEGER, Franz, *Opernlexikon*, Teil III, 1975.
- ŠEBESTA, Eduard, *Příspěvky k dějinám pražského divadla z konce 18. a počátku 19. století*, Československé divadlo 2, 1924.
- TIMMS, Colin, *Polymath aft he Baroque: Agostino Steffani and His Music*, Oxford 2003.
- WEBSTER, James, *Haydn's vocal music and the aestetichs of salvation*, In:
- SUTCLIFFE, Dean, *Haydn Studies*, Cambridge 2006.
- WHITE, Harry, *Johann Joseph Fux and the Music of the Austro-Italian Baroque*, New York 2016.

Časopisy a periodika

- Hudební věstník 31, 1938, 2.
- „The“ Harmonicon, A Journal of Music, London 1832.

Internetové zdroje

BRACHTL, J., KÁNSKÝ, J., *Restaurátorský záměr. Varhany Abrahama Starcka z roku 1702 v Křižovnickém kostele sv. Františka Serafinského v Praze na Starém městě*, Krnov 2015, dostupné z <https://iispp.npu.cz/carmen/detail/1165198>

GOLDONI, Carlo, *Memorie di Carlo Goldoni; riprodotte integralmente dalla edizione originale francese*, vol. 2, s. 365; dostupné z <https://archive.org/details/memoriedicarlog01goldgoog>

JAKUBCOVÁ, Alena, *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století: osobnosti a díla*, Praha 2007, dostupné z http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Starší_divadlo_v_českých_zemích_do_konce_18._století

Sbírka matrik – Vlašský špitál, dostupné z

<http://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=17A6A691FB994ED3AF3F0D657C838248&scan=42 - scan41>

Hudební historie Lorety

<http://www.loreta.cz/domains/loreta.cz/index.php/cz/loretahudebni/hudebhistorloret>

Český hudební slovník osob a institucí – Lobkowiczský hudební archiv, dostupné z

http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1004407

Databáze RISM, dostupné z

<https://opac.rism.info/metaopac/search.do?methodToCall=switchSearchPage&SearchType=1&emptyFields=true>

10 Přílohy

Příloha č. 1

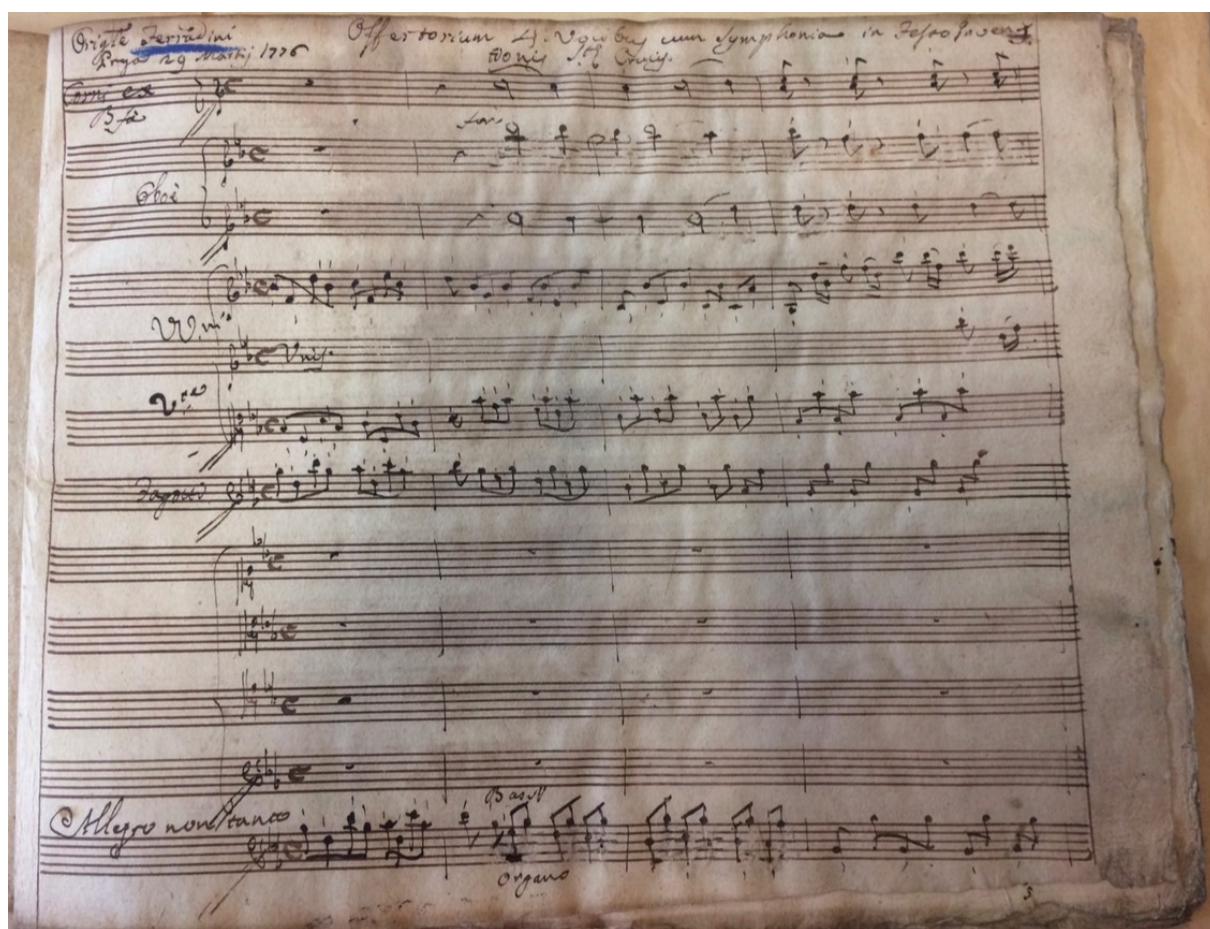
Stabat mater-libreto



Obrázek 1 Libreto *Stabat mater*, Strahov

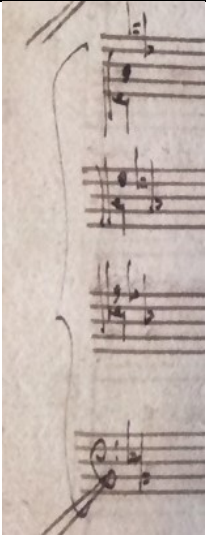
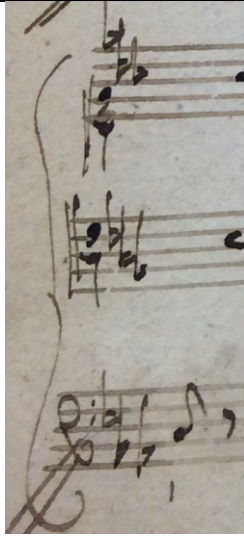
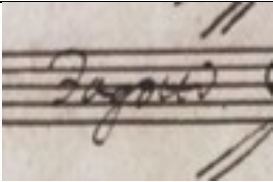
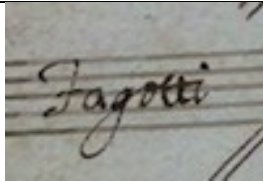
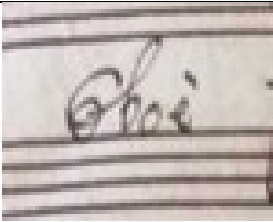
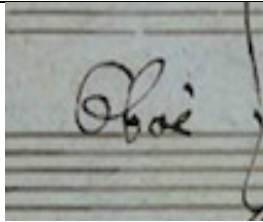
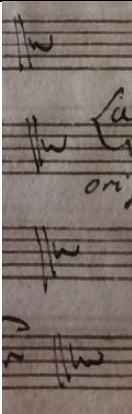
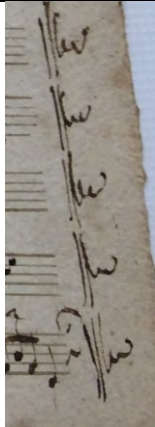
Příloha č. 2

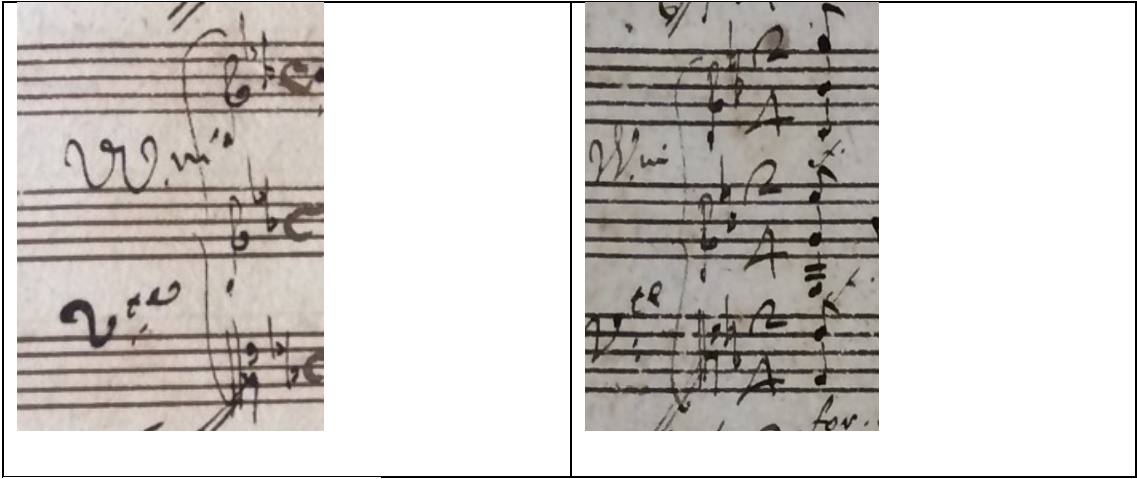
Autograf – ofertorium *Dextera Domini*



Obrázek 2 autograf *Dextera Domini*

Příloha č. 3

Autograf-offertorium <i>Dextera Domini</i>	Autografní partitura <i>Stabat mater</i>
	
	
	
	



Příloha č. 4

