

Mgr. art. Ľuboš Bernáth, ArtD.

Bratislava: 11. 6. 2012

Text do vedeckej monografie, vydanej VŠMU v rámci projektu Accentus Musicalis.

(bez notových ukážok a obrázkov)

Názov:

**Základné kompozičné princípy a charakteristiky hudobnej reči vokálnej
a vokálno-inštrumentálnej tvorby Johanna Specha
(výber z tvorby)**



EUROPEAN UNION
European Regional
Development Fund



creating the future

Programm zur grenzüberschreitenden Zusammenarbeit SLOWAKEI - ÖSTERREICH 2007-2013
Program cezhraničnej spolupráce SLOVENSKÁ REPUBLIKA - RAKÚSKO 2007-2013

1. Stručný životopis a prehľad diela Johanna Specha

Dobové pramene si nie sú úplne isté ani jednotné v určení presného dátumu narodenia Johanna Specha. Niektoré uvádzajú rok 1767, v iných sa stretávame s neskorším rokom 1769. Miestom narodenia bolo vtedajšie hornouhorské kultúrne centrum Bratislava (nem. Pressburg, maď. Pozsony). Môžeme však konštatovať, že svojou tvorbou a umeleckým prínosom patril medzi najvýznamnejšie postavy kultúrneho života. Po svojich kompozičných začiatkoch v Bratislave pokračoval v štúdiách vo Viedni ako jeden z posledných žiakov významnej osobnosti a v tom období už svetoznámeho skladateľa Josepha Haydna.¹

Dielo Johanna Specha je naozaj rozsiahle, obsahuje viaceré formovo, rozsahovo a inštrumentálne rozmanité skladby. Vo svojej dobe bol však vnímaný skôr ako autor piesní a malých vokálnych skladieb. V mestách, v ktorých pôsobil, zastával významné umelecké, najčastejšie dirigentské, ale aj spoločenské pozície. Po svojich hudobných štúdiách vo Viedni odišiel Spech žiť do Budapešti, kde pracoval v štátnej správe a popritom pracoval ako hudobný pedagóg. Od roku 1804 vykonával funkciu šéfdirigenta v mestskom divadle a opere a od roku 1809 sa stal dvorným skladateľom baróna Podmaniczkeho. V 20. a 30. rokoch 19. storočia žil striedavo v Paríži a vo Viedni. Zomrel vo Viedni v roku 1836.²

Stručný prehľad tvorby Johanna Specha:

Vokálna a piesňová tvorba:

- *Elmégy* tehát szegény lélek, pieseň pre hlas a klavír na text Sándora Kisfaludiho;
 - Hazai tudósítások z roku 1807;
 - 6 magyar dal *zongora kísérettel*, šesť piesní so sprievodom klavíra na text Sándora Kisfaludiho a Jánosa Kisa;
 - Magyar énekek *zongora kísérettel* 1823 na texty Sándora Kisfaludiho a Csokonaiho;
 - Három magyar dal *zongora kísérettel* na texty Sándora Kisfaludiho a Jánosa Kisa;
 - Himfy énekei.
- Inštrumentálna a vokálno-inštrumentálna tvorba:
- Kantáta pre zbor, komorný orchester a organ na udalosť vysvetlenia nového evanjelického kostola v Budapešti;
 - Kantáta *Ideále* pre sólový soprán a orchester na text Fridriecha Schillera;
 - Slávnostná Omša z roku 1807, komponovaná na otvorenie Národnej rady;
 - 9 sláčikových kvartet komponovaných v rokoch 1789 – 1823;
 - Šesť sonát pre klavír;
 - Fantasia e capriccio pre sólový klavír (skladba sa po prvýkrát objavila v tlači v roku 1805 vo vydavateľstve Schreyvogel v Budapešti);
 - Fúgy pre klavír štvorročne;
 - Die Befreiung von Jerusalem oratórium pre recitátora, sóla, zbor a orchester, Buda 1810;
 - Ines und Pedro, oder Johannsnacht opera na libreto Sándora Kisfaludiho;
 - Der verlorene Sohn opera;
 - Der Vogel des Bruders predohra pre orchester;
 - Felizie „romantisches Märchen“ opera;
 - Hymne über die Grosse Gottes;
 - Trauerkantate auf der Tod der F. Podmaniczky;
 - Trauermusik für Graf Teleky;
 - Eroberung des Heiligen Grabes kantáta pre zbor a orchester.

Teoretické spisy:

- A muzsikának mai állapottjáról és abbéli izlésről Párizsban, uložené v štátnom archíve v Budapešti (Tudományos Gyűjtemény Budapest).

¹ Brockhaus – Riemann Zenelexikon. Ed. Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht. Budapest : Zeneműkiadó vállalat, 1985, s. 384.

² Tamže, s. 385.

Katalogizácia skladiieb a spisov Johannesa Specha v National Bibliothek Wien:

1. „Trois Quatours pour deux Violons, Alto et Violoncelle, /Composés et Dediés/ a Mr. le Baron Jean Podmaniczky Seigneur d'Aszod/ Jean Spech/ Oper 19 No. 1 a Vienne chez T. Mollo. Mus.Hs.40972.Mus
2. 33tes Werk. Liebes-Rausch von Körner. Dem Hochgeboren Herrn Carl Freyherrn von Schönstein gewidmet. Für eine Singst. Mit Begl. Des Piano-Forte. Wien: Cappi 1825. MS 113132-qu.4.Mus
3. Op.2 Trois Quatours pour deux Violons, Alto et Violoncelle, composés et dédiés á Son Excellence M. le Comte Francois de Kohary, Op.II. MS 30422-4.Mus
4. Op.27. 6 Lieder mit Begl.des Claviers verfasst, und dem Hochgebornen Fräulein Bar: Theres von Wenkheim gewidmet von Johann Spech. (Ges., Klav.) – Wien: Pietro Mechetti (1821). (1094.) 12 S. MS 42943- qu.4. Mus
5. Op.3. Trios Fugues pour deux Violons Alto et Violoncelle composés et dédiés á M. le Baron Lazare de Prényi- Vienne: Bureau d'Arts et d'Industrie o.J. 24. 4St. MS 29473-4. Mus
6. Op. XVI.Sonata per Pianoforte e Violono. Composta e dedicata Alla Signora Contessa Ernestina di Khuen. Giovanni Spech. Klavierst.- Vienna, Pesthe: Contojo d'Industria o.J. 675. 19S. MS8959-qu.4.4 Mus
7. Schüchterne Liebe von Raimund Walter, in Musik gesetzt von Johann Spech. Mus.Hs.38874.Mus
8. Trauer Cantate Zur Begräbnis Feyer der weil hochgebornen frau Johanna Freyin v. Pronay, geboren Gräfin v. Teleky mit Begl. Von Blas-Instrumenten componirt und dem Andenken der Verewigten gewidmet. Clavier Ausz.4 stimm.gem. Chor, Blasinstr. Klav.-A.-Wien: Johann Cappi.25. S. MS 104850 – qu.4. Mus
9. Sonate pour le Pianoforte avec un Violon obligee composee et dediee á Monsieur Gabriel de L'Ongai par Jean Spech. Oeuv. 12. MS 31954 – qu. 4. Mus
10. Die Ideale von Schiller in Musik gesezt für eine Singst, mit Begl. Des Pianoforte und gewidmet Ihrer Exceleuz der Hochgebornen Frau Gräfinn Theres Nádasd von Johann Spech. 36tes Werk. Wien: A. Pennauer (1828). (377.) 19.S. MS 42976-qu.4. Mus

Katalogizácia skladiieb a spisov Johannesa Specha v Széchényi Könyvtár Budapest:

Sei Ariette italine per canto col Cembali (zenemű kézirat), Ms. Mus. IV. 5141/ Zeneműtár;
Missa Solennis Alla Capella (zenemű kézirat), a due Cori, Ms. Mus. 1622/ Zeneműtár;
Laudate Pueri (zenemű kézirat), Ms. Mus. 1471/ Zeneműtár;
Himfy Kes. Szer. 126 dal VIII. (zenemű kézirat), Ms. Mus. 1470/ Zeneműtár.

2.1 Stručný analyticko-kompozičný pohľad na skladbu Johanna Specha *Liebes Rausch von Körner* pre sólový hlas a klavír, op.33

Pre správne pochopenie základných charakteristík a prvkov hudobnej reči Johanna Specha sme sa rozhodli v analytických podkapitolách postupovať od formovo, harmonicky a všeobecne hudobne najjednoduchších umelých piesní cez komplikovanejšie, námetovo bohatšie a kompozične prepracovanejšie arietty až po veľkolepé dielo kantátu *Ideale*, komponovanú na text významného básnika Friedricha Schillera. Vďaka tomuto postupu môžeme dokumentovať, ako jednotlivé čiastkové problémy mikroštruktúry ovplyvnili väčšie a dlhšie plochy makroštruktúr.

Johannes Spech sa už vo svojich piesňach prejavil ako veľmi vnímaný a invenčný skladateľ, ktorý dokonale ovládal tento čoraz populárnejší hudobný druh. Jeho vzdelanie, ako aj dokonalé ovládanie niekoľkých cudzích rečí bolo zárukou pozitívneho vzťahu k textovej predlohe, ktorú sa rozhodol zhudobňovať. Kompozičné a hudobno-teoretické zázemie, ktoré získal od svojho pedagóga Haydna, znamenalo ďalšiu výraznú devízu, ktorá sa prejavila vo veľkej miere predovšetkým v jeho vrcholnom období, keď písal svoje vrcholné diela – kantáty, oratóriá a duchovné kompozície, predovšetkým omše. Špeciálnou kategóriou sú opery, ktoré sa snažil komponovať po vzore výraznej opernej ikony W. A. Mozarta. Žiaľ, zväčša sa neujali a postupne sa z operných dramaturgií jednotlivých divadiel vytratili.

Jednou z najpokrokovejších piesní v Spechovom diele je určite pieseň *Liebes Rausch von Körner* pre sólový hlas a klavír, v ktorej autor využil odvážne harmonické postupy a vzťahy. Zdá sa, že Spechovi nešlo o prvoplánové zhudobnenie veľmi intímneho textu o láske k žene, možno práve jeho osudovej lásky, ale hlavne o veľmi citlivý výber charakteristických, pre toto dielo dominantných kompozičných prostriedkov, ktoré veľmi vkusne vyjadrujú a reprezentujú kompozičné majstrovstvo autora. Jednou z dominantných črt období prelomu 18. a 19. storočia je veľký vplyv sonátového princípu, klasickej sonátovej formy, ktorá výrazným spôsobom postupne ovplyvnila väčšinu autonómne vyprofilovaných hudobných druhov a typov. Tým sa jednotlivé diela a samostatné skladby stali oveľa dramatickejšími, a v konečnom dôsledku³ po architektonickej stránke aj oveľa kompaktnejšími.

Základná filozofia duálnosti charakterovo, tonálne a ideovo odlišných, vo veľkej miere kontrastných tém sa postupne dotkla aj štruktúry umelej piesne. Zároveň však musíme podotknúť, že mnohí súčasní hudobní vedci a analytici sa prehnane snažia umelo a nútene vidieť tento princíp všade tam, kde sa čo i len v náznakoch objavuje nejaký nový úsek kontrastnej hudby. Tak ako vo všetkom, ani v tomto princípe nie je možné ísť za hranice vnútornej logiky a je vždy potrebné dôkladne zvážiť pravú vnútornú podstatu piesne, resp. nejakej inej hudobnej formy konkrétnej skladby. Práve v Spechovej piesni *Liebes Rausch* sa však sonátový princíp prejavuje dosť zreteľne. Istú duálnosť a rozdielnosť, ktorá vytvára veľmi príjemný kontrast, badámev stavbe samotného prvého dielu skladby.

Prvý diel by sa mohol označiť aj slovom expozícia, pretože v nej autor pracuje s dvojicou myšlienok, ktoré svojou stavbou, charakterom a napokon i harmonicky pôsobia kontrastne. Celá pieseň sa začína dvojtaktovou introdukciou v pokojnom tempe *Andantino un poco mosso*, ktorá však na prvý pohľad pôsobí v danom hudobnom kontexte expozície veľmi cudzo. Prináša charakteristický bodkovaný rytmus, ktorého anticipačná úloha sa má naplno prejaviť až v evolučnom strednom diele skladby. Už samotná stavba dvojtaktovej introdukcie môže zaujať bohatstvom jednotlivých hudobných prvkov. Keď si všimneme melódiu, je to typický piesňový idióm kolísavého pohybu, ktorý možno nájsť v tvorbe mnohých dobových skladateľov, oscilácia okolo tonálnych centier zospodu a zhora. V tejto často používanej figurácii hlavne vo vokálnej hudbe sa istým spôsobom odráža aj vplyv rétoriky, konkrétne v tomto prípade ide o rétorickú figúru *pathopoeia*.⁴ Samozrejme, v tomto prípade nejde o chromatickú osciláciu v okolí centrálnych tónov, ale skôr o obdobný postup v diatonickom harmonickom prostredí.⁵

Príklad č. 1

Veľmi výrazným elementom v melodike je aj dvojica prírazných tónov, evokujúcich istú galantnosť a manieru. Tento archaický postup ani v tomto období nebol skladateľom vokálnej hudby cudzí, nestal sa

³ ROSEN, Charles: *Klasicizmus. Haydn, Mozart, Beethoven*. Bratislava : Hudobné centrum, 2005, s. 43-44.

⁴ *Pathopoeia* (gr. „vzbudenie vášni“), rétorická figúra chromatického obaľovania jedného tónu, používala sa predovšetkým na vyjadrenie afektu smútku, obavy, strachu. ŠTEFKOVÁ, Markéta: *Na ceste k zmyslu*. Bratislava : Divis Slovakia, 2007, s. 36.

⁵ Hovoríme o diatonickom priestore aj napriek tomu, že spodný interval je v oboch taktach spodná malá sekunda, teda rozvádžajúci smerný tón k daným centrálnym tónom – tónickému centru *f* a dominantnej kvinte *g*.

dávno zabudnutou kompozičnou technikou. V strednom diele tejto piesne sa naplno prejaví úloha prízračných melodických tónov. Dôjde k hypertrofii ich významu, čoho jasným dôkazom sú takty 34 – 40.

Príklad č. 2

Po rytmickej stránke oba čiastkové motívy introdukcie vďaka akejsi antitetickému stavbe pôsobia homeostaticky, teda veľmi vyvážené.⁶ Bodkovaný rytmus v prvej polovici motívu vnáša charakteristický pulz, pohyb, žiadaný dynamizmus, v druhej polovici zavládne statickosť, bod pokoja. Pre celkovú stavbu a správne pochopenie tejto piesne sa nám javí, že práve takáto podrobná štruktúrna analýza introdukčnej hudby je veľmi dôležitá na to, aby sa nám v nasledujúcich pasážach naplno odkryl vplyv sonátového princípu. Už v dvoch úvodných taktach je prítomná dualita ako ťažisko sonátovej formy. Za zmienku stojí aj zaujímavý postup, paralelný pohyb dvoch sextakordov hlavných harmonických funkcií S⁶ (B dur⁶) a D⁶ (C dur⁶) v centrálnom harmonickom prostredí tóniny F dur.

Pri celkovom analytickom pohľade na úvodný úsek piesne je možné odhaliť istú formovú podobnosť so sonátovou expozíciou. Takty č. 1 – 13 by sme mohli chápať ako akúsi hlavnú tému, úvodnú myšlienku v hlavnej tónine F dur, ktorá má periodickú stavbu. Spolu s introdukčnou hudbou ju možno chápať po jednotlivých taktových skupinkách ako 2+4 + 2+4, samozrejme s jednodobými presahmi do nasledujúceho taktu. Hlavná téma je po harmonickej stránke akýmsi kadenčným sledom funkcií T – modifikovaná S⁷ – D – T, pričom pred akordom modifikovanej funkcie je veľmi vkusne použitá jej mimotónálna dominanta v tvare septakordu *d-fis-a-c*.

Od taktu č. 13 nastupuje druhá kontrastná myšlienka, ktorá je harmonicke centralizovaná v d mol, čo môžeme v tomto prípade chápať ako blízky vzťah dvoch paralelných tónin.⁸ S kontrastnou témou prichádza nový fenomén a tým je neustály pulz, pohyb pravidelných osminových nôt (predovšetkým v klavírnom sprievode). Celkový komplementárny rytmus v klavíri evokuje a navodzuje kráčavý pocit akéhosi pochodu, idióm štandardnej formy *marsch*. Radi by sme upozornili na zaujímavý harmonický moment, klamný spoj,⁹ ktorého úlohou je vrátiť celkový harmonický vývoj späť do hlavnej tóniny F dur.

Úsek kontrastnej témy je harmonicke bohatší ako úsek hlavnej témy, čo opäť iba potvrdzuje dualitu a kontrastnosť súvisiacu s vplyvom sonátového princípu. Býva tiež bežnou praxou, že v oblasti kontrastnej témy klasických štandardne stavaných sonátových foriem sa odohráva vrcholová kulminačná pasáž alebo uvádza úsek samotnej expozície. Je tomu tak aj v tejto piesni, v ktorej sa kulminačný úsek odohráva práve v taktach 21 – 23, teda v záverečnej fáze druhej témy na harmonickej kadencii známej už z úvodu: T – (D²)II. – II.6 – DT – D – VI.

Autor použil veľmi prekvapivo na záver kadečného úseku opäť klamný spoj medzi dominantou a modifikovanou tonikou na VI: stupni, teda d mol, čo potvrdzuje harmonickú dualitu paralelných tónin.¹⁰

Príklad č. 3

Po kontrastnej myšlienke sa autor v zmysle princípu proporcionality vrátil k motívu hlavnej témy, opäť použil dvojtaktie introdukčnej hudby s funkciou vnútornej prípravy návratu známeho, po ktorom však prichádza veľmi prekvapujúci syntetizujúci úsek. Tento diel je postavený na oboch témach expozície, pričom prvá veta dielu je návratom hlavnej témy a druhá veta sa začína ako variácia kontrastnej témy, avšak vyústi celkovo do samostatného, veľmi dramatického a evolučného úseku, ktorý možno chápať ako rozvedenie, teda dynamický stredný diel sonátovej formy. Už od čias Haydna a Mozarta sa postupne stalo rozvedenie tou najdôležitejšou súčasťou sonátovej formy, pri ktorej sa mohli skladatelia realizovať čo v najdynamickejšej a najdramatickejšej podobe.¹¹ Práve rozvedenie im poskytovalo terén k rozletu a rozkvetu ich odvážnych skladateľských postupov. Je to samozrejme úsek, v ktorom sa mohlo najrozmanitejšie experimentovať s hudobným materiálom uvedeným v myšlienkovom usporiadaní a častokrát aj prísne komponovanej expozícii.

⁶ Antitetický motív sa nazýva aj dvojpolárny, kvôli rozdielnej, väčšinou aj charakterovo kontrastnej stavbe zúčastnených čiastkových zložiek.

⁷ Ide o vedľajšiu harmonickú funkciu ležiacu na II. stupni danej tóniny, v tomto prípade v F dur ide o akord *g-b-d*.

⁸ Paralelné tóniny – v hudbe bežne sa vyskytujúci vzťah dvoch alebo viacerých tónin s rovnakým počtom posuviek, resp. s rovnakým predznamenaním. toto sa mi zdá zbytočná poznámka pre čitateľov, ktorých tu predpokladáme

⁹ Klamný spoj – definovaný v klasickej tonálno-funkčnej harmónii ako klamný záver, keďže sa najčastejšie vyskytuje v záverových kadenčných úsekoch. Ide o neštandardne rozvedený dominantný septakord, pri ktorom nenastúpi základná tonika, ale iná modifikovaná tónická funkcia (najčastejšie funkcia na VI. stupni). Daný spoj sa svojimi vlastnosťami využíva pri diatonických modulačných úsekoch, resp. operáciách. Takisto – školská základná poznámka.

¹⁰ Pre veľkých majstrov platí zásada, že základné idey (mnohokrát iba jednu základnú ideu) diela je možné pretaviť do viacerých štruktúrnych, myšlienkových a sémantických vrstiev diela. Zdá sa, že práve túto kompozičnú predstavivosť používal pri svojej práci aj Johannes Spech.

¹¹ ROSEN, Ref. 3, s. 43-48.

Treba jednoznačne zdôrazniť, že aj v tejto skladbe Johannes Specha je práve stredný diel hudobne tou najzaujímavejšou pasážou, plnou dramatických, až neočakávaných zvrátov, čo veľmi zvyšuje samotnú kvalitu diela. Práve v tomto úseku vygradujú a kvalitatívne dozrejú všetky tie vyššie spomínané rytmicko-melodické, štrukturálne elementy a prvky, ktoré boli nastolené už v expozícii. Najpôsobivejšia je práca s harmóniou, kde sa autor snaží prekračovať diatonické vzťahy a celý terén sa snaží ozvláštniť, resp. obohatiť o rôzne chromatické vzťahy a príbuzenstvá. Takty 30 – 40 sú vhodnou ilustráciou týchto harmonických postupov: F dur – As dur – as mol – E dur – C7 – F dur. V taktach 38 – 39 dochádza k zmene tóniny pomocou enharmonickej modulácie, ktorá však ostala zamlčaná, došlo k prehodnoteniu akordu as mol, ale iba po zvukovej stránke, na akord gis mol, čím si autor automaticky dovolil pokračovať v novej tónine E dur.

Príklad č. 4

Ďalšou charakteristickou črtou tohto diela je aj neustály návrat hlavnej témy, čo navodzuje a evokuje myšlienku vplyvu novej štandardne využívanej autonómnej hudobnej formy *ronda*. V období vzniku tejto piesne sa rondová forma transformovala do viacerých nižších a vyšších, teda kompozične a stavebne čoraz komplikovanejších podôb, a často sa využívala buď ako samostatná skladba alebo oveľa bežnejšie ako časť cyklu, cyklickej formy. Výrazne však rondovú formu, podobne ako celú paletu dovtedy používaných štandardizovaných foriem, ovplyvnila sonátová forma, resp. samotný sonátový princíp. Dochádzalo teda k častým fúziám a vzájomným kombináciám viacerých foriem.¹²

Od taktu č. 45 môžeme hovoriť s istotou o repríze, ktorá však nie je prísna. To je aj zásadný rozdiel medzi opakovaním a reprízou. Repríza je istým spôsobom tiež opakovaním, ale už v nových súvislostiach, po predchádzajúcich prežitých a mnohokrát dramatických udalostiach. Podobným spôsobom je teda riešená aj repríza tejto piesne.

Najskôr prichádza repríza periodicky stavanej hlavnej myšlienky, ktorá však vo svojej druhej polovici prináša prekvapivo novú hudbu, odohrávajúcu sa na dominantnej ploche, teda ostinátom dominantnom centre C. Po tomto úseku v takte č. 58 prichádza plynule repríza kontrastnej témy, ktorá je však výrazným spôsobom varírovaná. Dá sa skonštatovať, že kráčavý sprievod, akýsi idióm pochodu a pohybu ostal, avšak prichádza k výrazným zmenám v melódii a harmónii. Paralelná tónina d mol z expozície sa vytratila, diatonický harmonický terén sa chromatizuje novými harmonickými funkciami. Tento postup harmonického zahusťovania vrcholí v taktach č. 68 a 69, a to v akejsi obdobe rétorickej figúry *passus duriusculus*.¹³

Príklad č. 5

V taktach č. 68 a 69 sa odohráva tiež akýsi pomyselný vrchol celej piesne, ktorý je ešte znásobený dynamickým efektom *fp*, teda náhleho stíšenia. Je to zrejme najvypätejší a zároveň najdramatickejší moment celej piesne. V konfrontácii s chromatickým postupom ako v sólovom parte speváka, tak aj v klavírnom sprievode ide o kľúčový dramatický úsek. V takte č. 70 dochádza k prekvapivej reminiscencii na introdukčný motív, avšak po rytmickej stránke v novej uhladenej podobe, teda bez bodkovaného rytmu v harmonickom kontexte tónického sextakordu (T6). Celý proces záverečného dramatického úseku je dotvorený dvoma fermátami, ktoré slúžia v tomto prípade na úplne zastavenie deja na dvoch významných harmonických funkciách DT¹⁴ a D.¹⁵

Po týchto udalostiach prichádza záverečná kóda, ktorá uzatvára celú skladbu štvortaktovým úsekom s rytmicky ostinátne sa opakujúcou figúrou, známou zo sprievodu kontrastnej témy v klavíri. Tri takty kódy sú po harmonickej stránke odvodené už zo známeho, v tejto skladbe často využívaného kadenčného postupu T – (D7)II. – II. – D – T. V takte č. 73 sa však táto stereotypná kadenčná formulka rúca a následne sa zmení. Nad ostinátnym basovým centrálnym tónom *f* zaznie mimotonálny dominantný sekundakord na siedmom stupni a mol, čo je akord ležiaci na III. stupni v F dur a zároveň ide o paralelný vzťah k dominantnej tónine C dur. Tento dominantný mimotonálny sekundakord však ostane nerozvedený a nastúpi po ňom opäť v klamnom spoji prekvapivo tonika F dur. Následne myšlienka harmonickej komplikácie záverečného kadenčného úseku

¹² Ilustračným príkladom môže byť tzv. sonátové rondo nižšieho alebo vyššieho typu, kde sú do klasickej rondovej scény a konštrukcie pretavené jednotlivé štrukturálne charakteristické prvky zo sonátovej formy, napr. delenie na 3 diely – expozíciu, rozvedenie, reprízu –, tónálna centralizácia jednotlivých tém v repríze, celkový harmonický plán expozície atď.

¹³ *Passus duriusculus* (lat. sťažený priebeh, postup), jedna z najpoužívanějších hudobno-rétorických figúr, ide o chromaticky stúpajúcu alebo klesajúcu výplň intervalu kvarty, preslávenú ako tzv. lamento-bas. ŠTEFKOVÁ, Ref. 4, s. 36.

¹⁴ DT – Dominanttonika, teda funkcia, ktorá vznikla ako kombinácia dvoch hlavných harmonických funkcií, v tomto prípade dominanty a toniky. Miroslav Filip vo svojej knihe *Vývinové zákonitosti klasickej harmónie* nazýva takúto a podobným spôsobom vzniknuté funkcie názvom *bisonancie*.

¹⁵ FILIP, Miroslav: *Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1997, s. 152.

pokračuje mimotonálnym dominantným kvintsextakordom k subdominante (*a-c-es-f*) B dur. V záverečnom trojtaktovom úseku sa pulz osminových nôt zastaví a pokračuje pomalý pohyb štvrtých hodnôt so skutočným kadenčným pocitom na tonike F dur.

Príklad č. 6

Pre komplexný a celistvý pohľad je potrebné si všimnúť vývoj sólového melodického hlasu a podrobiť ho analýze vo vzťahu k samotnému textu. Ako najnovšie výskumy ukazujú, vplyv mimohudobných elementov môže mať niekedy až rozhodujúci význam pri posudzovaní hudobného diela. Sme čoraz viac presvedčení, že samotné hudobné prvky nepostačujú na pochopenie hlbších syntaktických vrstiev, ktoré bezpochyby každá majstrovsky komponovaná skladba v sebe obsahuje. Veľakrát sa vo výskumnej praxi stáva, že práve historický kontext vzniku diela, alebo esteticko-filozofické pozadie osvetlí skutočnú ideu a podstatu diela. Pri vokálnej alebo vokálno-inštrumentálnej hudbe je teda úloha textu a jeho vzájomného vzťahu s hudbou neprehliadnuteľná.¹⁶

Keďže vokálna hudba patrí medzi najstaršie vyprofilované hudobné prejavy ľudstva, je nepopierateľné, že každá nasledujúca generácia si prenáša buď uvedomele, ale veľakrát aj neuvedomele určité geneticky kódované archetypy (archetypálne postupy), ktoré výrazným spôsobom ovplyvňujú samotný vývoj hudobných druhov.¹⁷ Je preto logické, ak sa v rôznych historických etapách stretávame s podobne riešenými kompozičnými prejavmi, ale prezentovanými novými hudobnými prostriedkami.¹⁸

Už na prvý pohľad je vidno, že Johannes Spech veľmi citlivo pristupuje k samotnému sólovému partu. Celkové prostredie sólového partu je zasadené ideálne pre sólový hlas v ambite tónov *es*¹ – *as*². Takisto je možné konštatovať, že pokiaľ autor využíva väčšie kroky alebo odvážnejšie postupy, sú vopred premyslené, logické a pripravené. Napriek tomu si mnohé miesta vyžadujú vysokú spevácku zdatnosť a kladú na samotného interpreta isté vysoké nároky, týkajúce sa predovšetkým intonačnej čistoty a problematiky správneho ladenia. Prvý diel piesne v sólovom parte vychádza z filozofie postupného rozrastania sa ambitu od terciového centra *f* až po oktavu tonálneho centra *f*² – *f*¹. Keďže harmonickú kostru vytvára kadenčný postup T – II. – D7 – T, v melódii sa snaží autor využívať všetky centrálné tóny, ktoré mu umožňuje takto postavený harmonický skelet. Vedenie melódie je preto veľmi logické a vhodne ilustruje harmonický, a teda aj kompozičný zámer autora.

Je nesmierne zaujímavé pozorovať, ako Spech používa všetky kompozičné prostriedky na ilustráciu textu, napríklad prvý verš sa končí slovami *vernost' a láska*, pri ktorých použil dva významné odvážne skoky. Prvý skok je interval malej sexty *a*¹ – *f*², ktorý sa v hudobnej praxi vyskytuje najčastejšie vo funkcii rétorickej figúry *exclamatio*, čo sa zvykne vysvetľovať ako výkrik alebo zvolanie. Hneď po tomto postupe v zmysle nastolenia rovnováhy prichádza opačný postup v ešte väčšom intervale čistej oktávy tonálneho centra *f*² – *f*¹. V tomto prípade by sa dalo povedať, že ide o akýsi opačný, zostupný *saltus duriusculus*.¹⁹ Oscilácia, a následná snaha neustáleho návratu k tonálnym centráram základného F dur kvintakordu, môže teda znamenať, že autor svoju lásku k mladej žene nespochybňuje, práve naopak, centrálnymi tónmi v sólovom parte ju potvrdzuje a hlási sa priamo k nej.

Aby bol obraz o symbióze vplyvu rétoriky, poézie, estetiky a filozofie hudby a textu zreteľný, je dôležité v priebehu piesne poukázať na výber niektorých archetypálnych hudobno-dramatických prostriedkov. Podobne ako mnohí starí majstri aj Johannes Spech pracuje s harmóniutak, aby dokonale ilustroval text a vyzdvihol tak celkový hudobno-estetický potenciál a autorský zámer. Všetky neočakávané harmonické zvraty sa tak nedejú náhodne, ale na miestach, ktoré logickým spôsobom podporujú danou zmenou a postupmi text. Najzreteľnejšie sa daná problematika dá ilustrovať na používaní diatonického a chromatického harmonického terénu. Pokiaľ autor zdôrazňuje hudbou pozitívne informácie z textu, používa najjednoduchšie výrazové prostriedky, ktoré sú zasadené čisto do prehľadného diatonického prostredia. Ak sa v texte objaví významovo kľúčové slovo, tak ako sa to deje v strednom evolučnom úseku, harmonická nálada piesne sa náhle mení a celé prostredie sa začína obohacovať o nové chromatické javy.²⁰

¹⁶ HONS, Miloš: *Hudební analýza*. Praha : Musica Viva, 2010, s. 224-227.

¹⁷ Na ilustráciu vyššie spomínaného problému je možné použiť teóriu rétorických figúr, prípadne afektívnu teóriu, ktorá dokonale spĺňa funkcie geneticky prenášaného kódu, ku ktorému sa skladatelia veľmi radi vracajú aj dnes. Pr. *passus duriusculus* (lamento-bas), *abruptio* (prerušenie plynulého toku hudby), *anabasis* (ascendens, vzostupný rad tónov), *katabasis* (descendens, zostupný melodický rad tónov), *interrogatio* (intonácia otázky).

¹⁸ ŠTEFKOVÁ, Ref. 3, s. 30-33.

¹⁹ Tamže, s. 32-33.

²⁰ Takýto spôsob kompozičnej práce, priama, ale aj nepriama ilustrácia textu, vplyv afektívnej teórie a rétorických figúr a ich využitie v skladbách boli známe už dávno pred pôsobením Johanna Specha, zároveň však potvrdzujú svoju dôležitosť a životaschopnosť aj neskorších obdobiach vývoja európskej hudby. Je zároveň nepopierateľným faktom, že ich vplyv trvá ešte aj v súčasnej dobe.

2.2 Johannes Spech – *Tri talianske arietty op. 34* – stručný analyticko-štruktúrálny rozbor

V odbornej literatúre je arietta ako vokálny hudobný druh charakterizovaná slovným spojením malá ária. V 17. a 18. storočí sa často využívala v talianskej opere ako krátka, jednoduchá, dvojdielna malá ária, koncepciou podobná *cavatine*. Od 18. storočia sa čoraz častejšie objavovala aj francúzska forma arietty, ktorá mala oveľa virtuóznejšiu koncepciu, väčšinou ako sólová pieseň, takmer nikdy sa nevyužívala vo vážnej opere. V *opére comique* sa však vyskytovala často ako protipól k hudobnej forme *vaudeville*, ktorý vznikal spôsobom, že pod známu a všeobecne rozšírenú melódiu sa podkladal nový text.²¹

Tri talianske arietty op. 34 pre sólový hlas so sprievodom klavíra Johanna Specha vznikli na priamy podnet grófký (komtesy) de Károlyi, ktorej ich autor zároveň aj venoval. Ide o typický cyklus z konca 18., resp. začiatku 19. storočia, pri ktorom autor využíva priamy kontakt s konkrétnym objednávateľom a interpretom zároveň, ktorý sa stáva jeho prvotnou inšpiráciou. Skladba má slúžiť na vyzdvihnutie a reprezentáciu individuálnych umeleckých a virtuózných schopností interpreta. Už pri prvom kontakte pôsobí cyklus veľmi zaujímavo, aj napriek tomu, že arietta ako hudobný druh nepatrí k zložitým a stavebne prekomponovaným štruktúram. Je však dôležité povedať, že už v dielach mnohých popredných skladateľov 18. storočia sa často stretávame s faktom, že aj miniatúrne hudobné druhy obsahovali veľké množstvo charakteristických a typických kompozičných princípov, ktoré fungujú ako základné kódy ich tvorivého hudobného myslenia.²²

Johannes Spech využil všetky svoje kompozičné skúsenosti z predchádzajúcej vokálnej tvorby, ktorú tvorili prevažne samostatné piesne, resp. piesňové cykly, a snažil sa vytvoriť arietty v tzv. talianskom opernom štýle, ktorý si osvojili už predtým mnohí jeho slávni predchodcovia a veľkí majstri.²³ Tieto svoje znalosti sa zároveň snažil prispôbiť požiadavkám a interpretačným schopnostiam grófký komtesy de Károly.²⁴ Pri analýze cyklu troch ariett môžeme poukázať nielen na vplyv veľkých viedenských majstrov klasicizmu, akými boli Joseph Haydn a Wolfgang Amadeus Mozart, ale aj na nespochybniteľný vplyv predstaviteľov galantného štýlu, akéhosi dobového manierizmu.²⁵ Bohato kolorovaný, virtuózne stavaný sólový part, výber troch durových centrálnych tónin D dur, C dur a G dur, ako aj jednoduchá architektúra a formová stavba sú jasnými signálmi tohto estetického spojenia.²⁶ Tri árie spája aj výber rovnakého durového tónorodu.

Ďalším zjednocujúcim elementom sú tempové označenia, ktoré využívajú úzku škálu pomalých temp *Larghetto* a *Andantino*.²⁷ Autor pracuje iba s dvoma metrickými označeniami vo všetkých troch ariettách, koncepciu párneho prostredia reprezentuje 4/4 metrum a kontrastne koncipovaný tanečný charakter a nepárnu vnútornú pulzáciu 2×3 6/8 metrum. Konkrétne, v ariette č. 1 je iba metrická koncepcia párneho 4/4 prostredia, v ariette č. 2 sa vystriedajú obe metrické označenia, a napokon v tretej ariette nachádzame iba samostatnú koncepciu 6/8 metra.

Arietta č. 1 – D dur – *Ah tu mi torni*

Arietta č. 1 D dur s názvom *Ah tu mi torni* má z kompozičného hľadiska najkomplikovanejšiu a najprekomponovanejšiu architektonickú koncepciu. Po formovej stránke ju môžeme rozdeliť na niekoľko samostatných veľkých dielov, v ktorých následne identifikujeme zaujímavé mikroštruktúrne delenie na menšie úseky.²⁸ Prvý veľký diel (A) je tvorený prekomponovaným nepravidelne stavaným súvetím *a* – 10 taktov, *a1* – 13 taktov, za ktorým nasleduje ešte štvortaktová záverečná hudba, uzatvárajúca samotný prvý diel. Už na formovej stavbe prvého veľkého dielu je vidno autorovu vynaliezavosť a schopnosť postupne infiltrovať do svojej koncepcie hudobnej štruktúry prvok asymetrie, ktorý veľmi vkusne ozvlášťuje v danej dobe preferovaný a často používaný klasicistický tzv. haydnovský pravidelný symetrický princíp výstavby jednotlivých celkov, resp. dielov skladby.²⁹

²¹ Brockhaus – Riemann *Zenellexikon*, Ref. 1, s. 67.

²² ROSEN, Ref. 3, s. 54-60.

²³ Je všeobecne známe napr. o W. A. Mozartovi, že na svojich koncertných cestách po Európe bol schopný osvojiť si rôzne charakteristické štýly, mimo iných hlavne taliansky operný štýl.

²⁴ ROSEN, Ref. 3, s. 169-178.

²⁵ Brockhaus – Riemann *Zenellexikon*, Ref. 1, s. 67-68.

²⁶ Výber tónin nepôsobí náhodne, ide o tri najbližšie postavené a v praxi najčastejšie využívané tóniny vo vzájomnom dominantnom vzťahu. Kvôli minimálnemu počtu krížikov sa často využívali v tvorbe predstaviteľov galantného štýlu, resp. ranného klasicizmu.

²⁷ Arietta č. 1 má tempové označenie *Larghetto*, arietta č. 2 tempové označenie *Larghetto mosso* a arietta č. 3 tempové označenie *Andantino*.

²⁸ Pod pojmom mikroštruktúrne jednotky myslíme hlavne bunky, motívy, väčšie celky ako sú motívické frázy.

²⁹ ROSEN, Ref. 3, s. 59-60.

Samotné vnútorné členenie oboch častí súvetia potvrdzuje vyššie vyslovené myšlienky: predvetie má vnútornú štruktúru delenia taktov 3 + 3 + 2 + 2 a závetie so stavbou 3 + 3 + 2 + 2 + 3 a 4 takty záverečnej kódovej hudby, ktorá uzatvára prvý diel. V kompozičnom myslení Johanna Specha je veľmi dôležitý variačný princíp, vhodne využívaný najčastejšie v pozmenených reprízových úsekoch, ktoré mnohokrát uvádza v skrátenej podobe.³⁰

Z harmonického hľadiska je zaujímavý hlavne úsek závetia, konkrétne takty č. 17 – 20, v ktorých autor využíva frýgickú funkciu (konkrétne akord *es – g – b*) k tonickému centru *D dur*, cez ktorú sa postupne dostane k molovej subdominante *g mol*, aby celý harmonický proces vyústil do najdynamickejšieho miesta, prinášajúceho po prvýkrát pocit kulminačného vrcholu v takte č. 22 na akorde *b-f-gis*, čo je neúplná modifikovaná dominanta na siedmom stupni k dominante *A dur*.³¹ Celý prvý diel sa uzatvára v hlavnej tónine *D dur*, avšak jemne oslabený v terciovej polohe, výrazným vyznením terciového tónu *fis*.

Príklad č. 7

Druhý veľký diel (B) ideovo vychádza, resp. logicky naväzuje na hudbu prvého (A) dielu, avšak prináša dôležitý prvok pravidelného pulzu a pohybu osminových nôt v sprievode klavíra. Po stavebnej stránke pokračuje idea súvetia, pričom jednotlivé vetné články sú navzájom radené opäť vnútorným spôsobom: *a – 12 taktov (4 + 8) a a1 – 19 taktov + kódový záverečný úsek*. V jednotlivých vetných článkoch však dominuje oveľa výraznejšie ako v prvom diele párne delenie, pravidelná symetria. Predvetie má úplne pravidelnú stavbu 4 + 4 + 4 a závetie, ktoré prináša silný vnútorný element virtuozity, je rozšírené vnútornou logikou 4 + 15 s následnou záverečnou hudbou.³²

Po harmonickej stránke druhý diel nie je veľmi zaujímavý, pretože sa sústreďuje iba na používanie troch hlavných harmonických funkcií (T, S, D) v hlavnej tónine *D dur*. Zaujme však sólový part s technicky náročnejšími virtuóznymi prvkami. Špecifický nástroj, akým ľudský hlas nesporne je, ovládal Spech veľmi dobre a tvoril preň s veľkým citom. Nesporným faktom tiež ostáva, že zvládnutie sólových partov vokálnych diel Johanna Specha si vyžaduje interpretačnú techniku na vysokej úrovni.

Už samotné predvetie prvého malého dielu sólového partu má zaujímavú stavbu a koncepciu. Dikcia melódie sa začína v druhom takte priamym zostupným oktavovým exklamačným skokom tónmi $d^2 – d^1$, pričom pocit tonického centrálného akordu *D dur* je následne umocnený terciovým krokom v opačnom vzostupnom smere na tón *fis*¹ až do subdominantného centra g^1 , po ktorom nastupuje záverečný klauzulový úsek na dominantnej kvinte e^1 . Zámerné používanie veľkých skokov v sólovom parte, ktoré sú však vo väčšine prípadov vyvažované následnými sekundovými, resp. malými krokmi v opačnom smere, poukazuje na veľmi dobrý a citlivý prístup k ľudskému hlasu, ako aj remeselnú znalosť kompozičných pravidiel starých majstrov.^{33,34}

Príklad č. 8

Sólový part je veľmi obťažný aj z toho dôvodu, že si vyžaduje od interpretky sólového partu mimoriadny rozsah od $a – g^2$. Štylizácia prvých desiatich taktov v ariete č. 1 poukazuje na vysokú rétorickú vyspelosť Johanna Specha, schopnosť sledovať dôležité dynamické nuansy, čo dokazuje aj princípom postupného zahusťovania a rozvíjania, čo následne vedie k zrýchľovaniu vnútorného deja. Tento proces sa prejavuje istým skracovaním v stavbe jednotlivých vetných článkov 3 + 3 + 2 + 2.³⁵ Prvý vetný článok sa odohráva na tónickej funkcii *D dur*, druhý na transpozícii do dominantného prostredia, tretí vetný článok je skrátený na dva takty s náznakom diminúcie rytmických hodnôt, vo štvrtom sa proces diminúcie rozvinul naplno a zároveň dochádza k využitiu celého ambitu, kompletného tónového spektra sólového partu $a – g^2$.

Vyššie spomínaný princíp diminúcie, a teda následného postupného zahusťovania čoraz menšími rytmickými hodnotami, s ktorým zároveň súvisí aj pocit neustáleho zrýchľovania vnútorného pulzu, je

³⁰ BURLAS, Ladislav: *Formy a druhy hudobného umenia*, Žilina : EDIS – Printing House of the University of Žilina, 2006, s. 44-46.

³¹ Frýgická funkcia je kvintakord ležiaci na zníženom druhom stupni, najčastejšie v podobe s tromi citlivými rozvádžajúcimi tónmi. V staršom období sa používal najčastejšie v tvare sextakordu kvintakordu II. zníženého stupňa, od konca 18., resp. začiatkom 19. storočia sa čoraz častejšie objavuje aj v podobe kvintakordu.

³² BURLAS, Ref. 30, s. 51-59.

³³ Pri tejto príležitosti je nutné pripomenúť, že minimálne do konca 18. storočia sa vo výuke kompozície dbalo na dôležité znalosti vedenia sólovej melodiky; je vidieť akúsi kontinuálnu ríť znalosti kompozičných zákonitostí výstavby barokovej, niekedy až staršej tzv. palestrinovskej melódie.

³⁴ SZABOLCSI, Bence: *A melódia története*. Budapest : Cserépfalvi, 1950, s. 31-35.

³⁵ BURLAS, Ref. 30, s. 35-38.

charakteristický nielen pre prvých desať taktov, ale aj pre celú skladbu.³⁶ Prejavuje sa to vo veľkej miere aj v koncepcii a štruktúre sprievodného partu. Zároveň je tu prítomný dominantný prvok postupného zrodu virtuózných prvkov vo vokálnom sólovom parte, pričom sa na úvod iba opatrne naznačia drobné hodnoty s ornamentálnou funkciou, ktoré sa v ďalšom priebehu zmenia na dlhšie niekoľkotaktové koloratúrne pásma, ktoré vidíme napríklad v taktach č. 34 – 37 alebo v taktach č. 45 – 50. Sú to miesta, ktoré kladú naozaj vysoké technické a interpretačné nároky na sólistu.³⁷

V prvých desiatich taktach je zaujímavým spôsobom riešený aj klavírny sprievod. S najväčšou pravdepodobnosťou koncipoval autor štruktúru sprievodného partu s inštrumentálnou predstavou orchestra. Dôkazom toho je práca s priestorom, sadzbou a faktúrou. Ascendenčne stavaný motív, taký životne dôležitý pre celú skladbu, v sebe ukrýva dva základné antitetické atribúty: krehký zvuk v úzkom ambite, ktorý sa v priebehu ďalšieho rozvoja skladby rozvinie do bohatého výrazného klavírneho sprievodu, svojím charakterom pripomínajúcim dobovú inštrumentáciu pre dychové nástroje, a plné akordické forte subito v druhom a treťom takte.

Arietta č. 2 Ah! Ritorna ritorna e ta del'oro

Arietta č. 2 s názvom *Ah! Ritorna ritorna e ta del'oro* je zasadená do diatonického prostredia tóniny C dur. Už na prvý pohľad je svojou koncepciou a štruktúrou iná, kontrastná voči ariette č.1. Formovo môžeme identifikovať a rozlíšiť dva samostatné veľké diely (A) a (B), ktoré sú kontrastné už svojím metrickým označením A= 6/8 metrum, B = 4/4 metrum. Líšia sa aj tempovo a tematicky. Prvý diel naznačuje svojou podstatou tanečný (menuetový alebo valčíkový) charakter s využitím dialógovej komunikácie medzi sólistom a klavírnym sprievodom, pričom druhý veľký diel je stavaný v párnom metre s pravidelným pulzom osminových nôt v sprievode a s výrazným charakterom piesne, resp. piesňového princípu.³⁸

Prvý diel je formovo koncipovaný z 12 taktov, so zaujímavým vnútorným členením 1 + 4 + 4 + 3. Takt č. 1 prináša krátku introdukciu s nástupom sólového hlasu v predtaktí, v ďalšom vývoji symetricky po štvortaktiach stavaná téma a trojtaktová dohra. Formová schéma druhého kontrastného dielu (B) sa dá znázorniť – a (13 taktov) + b (7 taktov) + b1 (10 taktov) + Kóda (5 taktov), pričom prvý malý úsek sa dá rozložiť koncepčne ešte na menšie úseky: 13 taktov = 1 takt introdukcie, 8 taktov téma + 4 takty rozšírenia. Opäť je nutné pripomenúť výrazné technické nároky kladené na speváka aj v druhom diele.

Príklad č. 9

Zdôrazňujeme a pripomíname tiež dôležitý princíp úmernosti, ktorý je viditeľný na rôznych úrovniach.³⁹ Vo vzájomnej komunikácii medzi sólovým partom a koncepciou sprievodu sa prejavuje napríklad v detailnom využívaní páуз a tým v homogenickom vyváženom sadzobnom spojení a vzájomným dopĺňaním sa vo faktúre, sadzbe a tým v celkovom ponímaní priestoru. Na ďalšej úrovni je to logická príprava ozdobných virtuózných pasáží, ktoré nie sú samoúčelné, ale sa stávajú ideovo významným prvkom. V neposlednom rade ide o významnú kompozičnú prácu, ktorá vykazuje črty výraznej remeselnej zdatnosti, prejavujúcej sa ako veľká miera striedmosti a hospodárenia so základnými hudobnými motívami, bunkami alebo nápadmi. Z pohľadu dnešného tvorcu a skladateľa by sa dala analyzovanej kompozícii Johanna Specha vytknúť možno istá nedostatočná (málo farebná, pútavá) invenčnosť vo výbere vyššie spomínaných základných motívov, avšak je to impulz a téma na širšiu odbornú debatu. Druhým nedostatkom môže byť isté motoricky stereotypné spracovanie basovej linky v sprievode, ktorá nadobúda občas fádnosť a vyžadovala by si detailnejší prístup a väčšiu dávku prekompozície.

Ariette č. 3 G dur Questa e dibella face

Arietta č. 3 patrí kompozične k najdynamickejším a najenergickejším z celého cyklu. Je zasadená do harmonického prostredia tóniny G dur. Má najrýchlejšie tempové označenie spomedzi všetkých troch ariett, *Andantino*, a jednotné metrum 6/8. Zároveň je počtom 24 taktov najkratšou ariettou. Celková štylizácia

³⁶ Tamže, s. 37-38.

³⁷ ROSEN, Ref. 3, s. 103-109.

³⁸ ROSEN, Ref. 3, s. 319.

³⁹ Tamže, s. 54-60.

a spôsob spracovania je veľmi zaujímavý, pretože ide o veľmi pekný príklad na dobovo obľúbenú strofickú formu, riešenú pomocou repetičných znamienok, pri ktorej hudba ostáva spoločná pre všetky strofy.⁴⁰

Charakteristickým prvkom tretej arietty s názvom *Questa e dibella face* je používanie náhlych dynamických extrémov a zmien *piano* a *forte*, ako jedného z typických archaizujúcich prvkov. Už od úvodných taktov badáme dynamizmus vytváraný dialógovým napätím medzi sólistom a sprievodom, ako aj v samotnej kolísavej ascendenčno-descendenčnej stavbe a koncepcii sólového partu. Po formovej stránke ide o voľbu symetrického organizačného princípu, pri ktorom jasne dvojtaktové motívy fungujú ako základné stavebné tehličky hudobnej štruktúry.⁴¹ Avšak pre celkové vnímanie sú oveľa dôležitejšie štvortaktové frázy, ktoré vkladajú do celkového deja skladby evolučný prvok vývoja, ako aj prísny rád pravidelného pulzu a tepu.

Z hlbšieho pohľadu skladateľa musíme vyzdvihnúť skladateľovu prácu s detailom, ktorá sa skrýva pod prvotnou perцепčnou vrstvou. Je opäť potvrdením Spechovej remeselnej zručnosti a zdatnosti nadobudnutej zrejme dôkladným vzdelaním a štúdiom partitúr starých majstrov.⁴² Potvrďuje to okrem iného jeden nesmierne dôležitý princíp, ktorý je možné odhaliť v dielach najvýznamnejších autorov a tým je princíp homeostázy, resp. rovnovážneho stavu, ktorý zaručuje jednotlivým dielam kompaktnosť, pocit súdržnosti a jednoty.⁴³ Ako ilustrácia môže poslúžiť štvortaktová introdukcia arietty č. 3, v ktorej sa v parte klavírneho sprievodu definuje základná ideová podstata celej skladby.

Rýchly, náhly a výbušný ascendenčný vzlet v drobných dvaatridsatinových rytmických hodnotách v silnej dynamickej hladine *forte* v predtaktí, ktorý je v ďalšom priebehu opäť umne vyvážený a kompenzovaný následným descendenčným melodicko-rytmickým útvarom, dvojtaktovým motívom s charakteristickým bodkovaným rytmom, opisujúcim v harmonickej koncepcii tri hlavné harmonické funkcie T, S, D s otvoreným polovičným záverom. Formová schéma introdukcie vychádza z párnej koncepcie 2 + 2, pričom druhé dvojtaktie je transpozíciou s variačným spracovaním prvého v harmonickom prostredí modifikovanej subdominanty a *mol*.⁴⁴

Príklad č. 10

V introdukcii zaujme aj dynamická koncepcná úloha páuz, ako aj krátky náznak konfliktu diatoniky, ktorá sa realizuje v ascendenčných rytmicko-melodických figúrach a drobného náznaku chromatiky v doznievajúcej klauzulovej fáze úvodného motívu. Po harmonickej stránke podobne ako v ariette č. 2 ani v ariette č. 3 nedochádza k výraznejšiemu novátorskému experimentovaniu, dominuje jednoznačne vyžívanie štandardných kadenčných postupov, vytvárajúcich základnú harmonickú kostru medzi funkciou T, modifikovanou S (ako akordu na II. stupni) a dominantnou funkciou.⁴⁵ Kompozične oveľa zaujímavejšia je stavba a štruktúra sólového hlasu. V sólovom parte dochádza k využívaniu viacerých na danú dobu zastaraných speváckych manier, ktoré mnohokrát nevychádzajú ani tak z podstaty harmónie, ako skôr zo speváckych charakteristických postupov, prakticky sú najzreteľnejšie v záverečnom úseku v taktach č. 20 – 24.⁴⁶

Príklad č. 11

Umelo alterované, najčastejšie prechodné a ešte vo väčšej miere vrchné alebo spodné striedavé tóny majú za úlohu využiť čo možno najkratšiu horizontálnu cestu k cieľovým tónom, čoho dôsledkom je samozrejme aj efekt farebnosti a spestrenia základného harmonického terénu o nové cudzie tóny.⁴⁷ Do veľkej miery je štylizácia klavírneho sprievodu v ariette č. 3 najfarebnejšia a najprepracovanejšia. Svojím pohybom a vnútorným pulzom vhodne dopĺňa štruktúru sólového partu, čím iba potvrdzuje kompaktnosť celku. Obľúbeným kompozičným prvkom u Specha ostáva zvukovo monumentálne stavaný bas najčastejšie v intervale čistej oktávy, s nevelmi komplikovanými rytmicko-melodickými figuratívnymi spracovaniami a rytmizáciami.

⁴⁰ BURLAS, Ref. 30, s. 205-215.

⁴¹ ROSEN, Ref. 3, s. 48.

⁴² Johannes Spech pôsobil dosť dlhý čas ako šéfdirigent divadelného orchestra predovšetkým v Budapešti, čo je výrazným faktom pri posudzovaní remeselnej zdatnosti, týkajúcej sa všetkých čiastkových kompozičných problémov, hlavne inštrumentácie, faktúry a sadzby, ako aj detailnej práce s motívmi.

⁴³ V tvorbe veľkých majstrov ide o symbiózu rôznych, niekedy dokonca všetkých všeobecne platných kompozičných princípov, ktoré sa používajú v rôznych pomeroch a voľných kombináciách.

⁴⁴ Modifikovaná subdominant – vedľajšia harmonická funkcia ležiaca na druhom stupni v diatonickej rovine.

⁴⁵ ROSEN, Ref. 3, s. 82-84.

⁴⁶ Tamže, s. 57-59.

⁴⁷ Tamže, s. 92.

Formová schéma arietty č. 3 vyzerá nasledovne: introdukcia (4 takty) + *a* úvodná fráza (4 takty) + *b* (8-taktový evolučne postavený úsek) + *c* (8-taktový úsek s funkciou rozšírenia *b* dielu a zároveň záverečný úsek). Celková koncepcia skladby je založená na permanentne sa vyvíjajúcom evolučnom toku hudby bez náznaku reprízy alebo jasného, zreteľného návratu, ale dôležitým faktorom súdržnosti celku je princíp strofického opakovania, ako aj nekomplikovaná harmonická niť, ktorá má výraznú tmeliacu úlohu.⁴⁸

Na záver analytického pohľadu na *Tri talianske arietty* op. 34 Johanna Specha zdôrazníme, že tento cyklus je šarmantným spojením troch miniatúr, vykazujúcich všetky známky korektne skomponovaného, remeselne zdatne koncipovaného diela, ktoré reprezentuje autorovo kvalitatívne optimum. Je nesporne technicky náročnou, ale určite nie nezvládnuteľnou výzvou aj pre dnešného interpreta. Kompletne naštudovanie tejto cyklickej kompozície môže znamenať veľmi príjemné spestrenie a obohatenie klasicistického repertoáru nejedného súčasného speváka so zameraním na predvádzanie sólovej vokálnej hudby.

⁴⁸ Tamže, s. 253-255.

2.3 Johannes Spech – *Kantáta Die Ideale* op. 36 – stručný analyticko-štruktúrny rozbor

Jedno z pozoruhodných diel významného nemeckého klasika Friedricha Schillera, básnická poéma *Ideale*, sa stalo základným inšpiračným zdrojom a literárnou predlohou ku skomponovaniu rovnomennej kantáty pre sólový hlas a klavírny sprievod Johanna Specha. Kantáta prináša nový rozmer v Spechovej vokálnej tvorbe, znamenajúci pre neho samého významný medzník. V prvom rade ide o dôležitú hudobnú formovú koncepciu, v druhom rade o výzvu dlhej a rozmernej literárnej predlohy a v neposlednom rade o rozvrhnutie harmonickej nite tak, aby bola skladba kompaktná, logická a zároveň zaujímavá, a nie fádna. Spech si uvedomoval skutočnosť, že správny kompozičný účinok dosiahne iba vtedy, ak bude vychádzať zo základnej koncepcie a stavby textu básne, ktorá obsahuje 13 strof štruktúrovaných po ôsmich riadkoch. Základný princíp rýmu, ktorý používa Schiller, nadobúda spoločný finálny model, ktorý sa dá vyjadriť nasledujúcou schémou *a b a b c d c d*.

Z predchádzajúcich myšlienok vyplývajú pre hudbu nové dôležité súvislosti, ktoré si autor veľmi dobre uvedomoval a snažil sa nimi v samotnom kompozičnom procese riadiť. Predovšetkým ide o princíp prísnej symetrie, dešifrovateľný v priebehu celého diela, avšak na mnohých miestach vkusne a nápadito atakovaný asymetrickými kompozičnými zásahmi. Napriek tomu, že skladba je komponovaná pre sólový hlas so sprievodom klavíra, mnohé úseky a postupy v klavírnom parte vykazujú znaky orchestrálnej, inštrumentačnej koncepcie.

Johannes Spech si zvolil logický postup architektúry skladby, ktorá vychádza zo samotnej štruktúry básne. Približne každá strofa je samostatným dielom skladby, ktorý sám autor oddeľuje aj vizuálne dvojitou čiarou, čo uľahčuje orientáciu v celej skladbe. V priebehu skladby však prichádza k niektorým výnimočným postupom, napríklad štvrtý diel je kvantitatívne rozmernejší, je zložený z dvoch navzájom spojených strof, tým istým spôsobom je riešený šiesty a siedmy diel a zaujímavo je riešený záverečný úsek, ktorý pozostáva zo skráteného deviateho, a naopak rozšíreného desiateho finálneho dielu. Tomuto vnútornému formovému členeniu prispôbil autor aj tonálnu os, resp. výber a organizovanie jednotlivých tónin. Ich zoskupenie je nasledovné:

1. diel (A) – centrálna tónina a mol;
2. diel (B) – rovnomenná tónina A dur;
3. diel (C) – tónina v subdominantnom vzťahu D dur;
4. diel (D) – F dur ako tónina v terciovom chromatickom vzťahu k D dur, ale zároveň tónina šiesteho stupňa (spodný diatonický terciový vzťah) k centrálnej tónine a mol;
5. diel (E) – B dur, tónina v subdominantnom vzťahu k predchádzajúcej F dur;
6. diel (F) – Es dur, tónina v subdominantnom vzťahu k predchádzajúcej B dur;
7. diel (G) – As dur, tónina v subdominantnom vzťahu k predchádzajúcej Es dur;
8. diel – harmonicky najzaujímavejšia plocha, pri ktorej sám autor ruší predchádzajúce predznamenanie s cieľom uvoľniť chromatický terén, prinášajúci možnosť enharmonicko-chromatickej modulácie, ktorá zároveň vyústi neočakávane do novej tóniny *gis mol*;⁴⁹
9. diel – E dur, tónina v dominantnom vzťahu k hlavnému harmonickému prostrediu in A;
10. diel – A dur, centrálna durová tónina.

Z predchádzajúcej vyššie načrtnutej koncepcie tónin vyplýva využívanie navzájom blízkych, väčšinou subdominantných vzťahov, čím dáva autor celej kompozícii pevnú harmonickú jednotu a súdržnosť. Zároveň sa využíva princíp symetrie v zmysle zaokrúhlenia deja návratom hlavnej tóniny. Za zmienku stojí aj zaujímavosť, že sólový vokálny part je zapísaný archaicky, v sopránovom C kľúči.⁵⁰

Samotná kantáta, začínajúca prvým veľkým dielom (A), sa začína štvortaktovou introdukciou založenou na rade hlavných harmonických funkcií v 3/4 metre. Dôležitý je akýsi základný valčíkový (menuetový) idióm, s významnou úlohou páuz. Prvý diel je formovo stavaný ako malá trojdielna piesňová forma *a – b – a1*, pričom *a* = 8-taktový úsek, *b* = 7 taktov, *a1* = 6 taktov + 1 takt inštrumentálneho rozšírenia. Je nesmierne zaujímavé pozorovať, ako autor citlivo a jemne pracuje s princípom symetrie, resp. asymetrie, pri ktorom makroštruktúra vykazuje všetky znaky pravidelnosti, symetrie a menšie úseky v mikroštruktúre vnášajú

⁴⁹ Tónina *gis mol* je prípravou návratu a zároveň nástupu dominantnej tóniny E dur.

⁵⁰ V praxi sa používalo v minulosti päť, najčastejšie však štyri c kľúče, ktoré udávali polohu noty c1, mali spoločný tvar značky, avšak boli v terciovom pomere, teda na prvej línajke notovej osnovy sa nachádzal sopránový, na druhej línajke mezzosopránový, na tretej altový, na štvrtej tenorový a občas používaný na piatej línajke barytónový kľúč.

jemné asymetrické postupy. Podobným spôsobom postupovali všetci veľkí doboví majstri.⁵¹ Čo sa týka harmonického plánu, prvý malý *a* diel prináša centrálnu tóninu a mol, kontrastný *b* diel je koncipovaný v paralelnej tónine C dur. Princípy úmernosti a súmernosti potvrdzuje návrat hlavnej tóniny a mol v treťom malom diele *a1*.

Dôležitou kompozičnou metódou, ktorú radi využívajú veľkí majstri, je postup, pri ktorom sa viaceré dôležité informácie anticipujú už v samotnej introdukcii, resp. samotná introdukcia slúži ako základná informačná kódová báza. Táto črta charakterizuje autorov zdatných v rétorických koncepciách.⁵² Princíp rytmickej diminúcie a zároveň princíp skracovania jednotlivých figúr si môžeme všimnúť aj v prvých štyroch taktach skladby v introdukcii. Pri týchto postupoch vnímame postupné zrýchľovanie vnútornej pulzácie s objavovaním sa drobných rytmických hodnôt. Samotná introdukcia sa začína kvartovým skokom, akýmsi exklamačným signálnym zdvihom, z ktorého následne vyrastá ascendenčne stupňovito stavaná melodika, dosahujúca už v treťom takte extrémny ambitus $e^1 - c^3$, po ktorom nasleduje náhly descendenčný pokles na počiatočný tón e^1 .

Príklad č. 12

Takýto spôsob práce je typický pre koncepciu zlatého rezu, a nájdeme ho napríklad aj v stavbe hlavnej témy *Klavírnej sonáty č. 1 f mol*, op. 2 č. 1 L. van Beethovena, avšak v porovnaní s introdukciou J. Specha na dvojnásobne dlhšej ploche.⁵³

Kľúčovým momentom je využívanie tzv. citlivých, rozvádžajúcich tónov, pri čom vzniká zaujímavý efekt zvýšeného lýdického kvartového tónu *dis* v prostredí centrálnej tóniny a mol.⁵⁴ (pozri Príklad č. 12, takt č. 3) Používaním zvýšeného štvrtého tónu je možné dosiahnuť efekt znásobenia citlivosti, a teda smernosti k dominantnému centrálnemu tónu *e*. Tento postup zároveň naznačuje veľmi svieže kontrastné prostredie s prvkami ľudového (folklórneho) idiómu, ktorý využíval v niektorých vokálnych kompozíciách aj pedagóg a majster Johannes Specha, sám Joseph Haydn.⁵⁵ Prijemným prekvapením v harmonickej koncepcii je funkcia šiesteho stupňa, akordu F dur, ktorý vo vertikálnom spojení s tónom *dis* pôsobí ako alterovaná modifikovaná dominantna ležiaca na siedmom stupni dominantnej tóniny E dur. Tá sa skutočne potvrdí, ale ako dominantna hlavnej tóniny a mol vo štvrtom takte (pozri Príklad č. 12).

Môžeme upozorniť aj na prepracované a citlivé riešenie výstavby klavírneho sprievodu, pri ktorom sa využívajú okrem štandardných prvkov aj nové polyfonické, inverzné, imitačné postupy, ktoré nachádzame v skladbe vo zvýšenom množstve. Faktúra sa tým stáva oveľa bohatšou a po zvukovej stránke pútavejšou. Autor vyžíva pri komponovaní kantáty všetky svoje praktické skúsenosti z predchádzajúcej práce s malými piesňovými formami, ktoré sa mu podarilo vhodným spôsobom pretaviť do rozmernejších plôch. V porovnaní z piesňou *Liebes Rausch* a cyklom talianskych ariett je inovatívny aj oveľa väčší výskyt chromatiky, čím sa samotná harmonická zložka stáva v mnohých dieloch kantáty tou najpodstatnejšou a zároveň najevoľučnejšou zložkou. Ak porovnáme architektonickú konštrukciu introdukcie a prvého veľkého dielu (A), sú vo svojej podstate veľmi podobné. Tak ako tretí takt introdukcie prináša harmonickú komplikáciu a objavenie sa drobných diminuovaných hodnôt v charakteristickom bodkovanom rytme, k podobným udalostiam dochádza aj v malom kontrastnom diele (*b* – takty č. 13 – 19).

Druhý veľký diel prináša metrický kontrast – dvojdobé párne metrum, konkrétne takt 2/4 – a zároveň kontrast tóninový – rovnomenná tónina A dur, prinášajúca príjemné optimistické osvieženie. Ideová podstata štruktúry témy v sólovom parte naďalej pokračuje vo veľkosextovom exklamačnom skoku $e^1 - cis^2$, pričom koncepcie spoločný ostáva postupný zrod diminúcie cez štvrté až po šesťnástinové figurácie, ktoré vytvárajú základný pravidelne plynúci pulz v klavírnom sprievode.

Príklad č. 13

Po formovej stránke je druhý veľký (B) diel kantáty tvorený malou štvordielnou štruktúrou so schémou *a + a1 + b + b1*, s využitím variačného princípu. Harmónia druhého dielu je štandardné diatonické prostredie

⁵¹ ROSEN, Ref. 3, s. 65-68.

⁵² HONS, Ref. 16, s. 224-228.

⁵³ Koncepcia a použitie princípu zlatého rezu nie je v dielach predstaviteľov klasicizmu vôbec neobvyklá, je možné ju dokumentovať na stavbe mnohých hlavných alebo kontrastných tém, pretože prináša ľudskému vnímaniu prirodzený konštrukčný, proporcionálny pomer medzi vzájomným vplyvom symetrie a asymetrie, resp. pravidelnosti a nepravidelnosti.

⁵⁴ Koncepcie ide o princíp alterácie, v tomto prípade umelého zvýšenia daného tónu *d* na *dis*.

⁵⁵ ROSEN, Ref. 3, s. 309-323.

A dur, pričom mierna komplikácia nastáva až vo štvrtom malom diele (b1), pri ktorom dochádza k využitiu radu mimotonálnych dominánt, pričom prvá fáza vyústi do subdominantnej funkcie D dur, následne v ďalšej fáze na funkciu D4/3 z novej tóniny D dur, ktorá sa zároveň stáva novou tóninou tretieho (C) dielu kantáty.

Tretí diel kantáty prináša zmenu nálady a celkovej koncepcie. Metrum sa mení na štvordobé (4/4), tempo sa zrýchľuje, formovo sa však zachováva pravidelná symetrická štruktúra po osemtaktových úsekoch, pričom v klavírnom sprievode nastáva veľké záverečné rozšírenie, s modulačnou funkciou do vzdialenejšej tóniny v chromatickom terciovom vzťahu F dur. Aj v tomto prípade je možné poukázať na archetypálnu prácu s melódiou v sólovom hlase, ktorá prináša opäť úvodný exklamačný zdvih, avšak tentokrát v opačnom smere a maximálnom ambite intervalu oktávy $d^2 - d^1$. Základná formová schéma je opäť štvordielna – a (8-taktový úsek) + a1 (8-taktový úsek) + b (8-taktový úsek) + c (syntéza prvkov z a + b) s veľkým 10-taktovým záverečným rozšírením. Koncepcia klavírneho partu je opäť jednoduchá, až nevýrazná, s dominanciou osminových nôt vo figuratívnom sprievode, avšak vyniká nový dialógový prvok medzi sólistom a sprievodom, pri ktorom si navzájom odovzdávajú a preberajú podobným spôsobom stavané melodicko-rytmické útvary. Harmonické postupy sa komplikujú podobne ako v predchádzajúcich prípadoch v treťom, resp. záverečnom úseku dielu.

Po modulačnom spojovacom úseku prichádza v poradí štvrtý veľký (D) diel kantáty v novej tónine F dur. Je to neočakávaná tónina v prostredí predchádzajúcich A dur a D dur, avšak vo vzťahu k základnej tónine a mol ide o bežne využívanú terciovú diatonickú príbuznosť. Po stavebnej stránke má štvrtý diel rozpracovanejšiu formu a štruktúru, ktorá prináša ešte do väčšej miery uplatnený variačný princíp, prejavujúci sa predovšetkým v reprízových úsekoch. Samotná architektúra je opäť symetrická po osemtaktových úsekoch a + a1 + b + a2 (A) + a + a1 + b1 + a3 (A1) + 3 takty spojovacej hudby, resp. hudby s kódovým charakterom. Ide teda o akúsi veľkú dvojdielnu symetrickú formu.⁵⁶ Harmónia štvrtého dielu je do veľkej miery diatonická v prostredí F dur, avšak miestami obohatená o nové mimotonálne dominantné vzťahy k hlavným aj modifikovaným funkciám. Charakterovo prináša štvrtý diel 3/4 metrum s určitým pocitom návratu z úvodného dielu A. Podobne je však badať do istej miery aj spojitost s druhým dielom B v štruktúre sólového hlasu, začínajúceho podobne veľkosextovou exklamáciou.⁵⁷ Variačne spracované reprízové úseky vnášajú do celkovej koncepcie štvrtého dielu evolučný harmonický pocit, ktorý sa postupne chromatizuje. Variačné zmeny sa netýkajú samozrejme iba sólového hlasu, ale aj inštrumentálneho sprievodu, pri ktorom sa prejavuje silná úloha páuz a následnej redukcie zvuku.⁵⁸

Ďalšia koncepčná kompozičná zmena prichádza s nástupom 5. dielu, pri ktorom sa vracia tempo a metrum z tretieho dielu, avšak v novej tónine B dur. Tento diel prináša tri nové inovatívne postupy. Tým prvým je synkopický rytmus tak v sólovom parte ako aj v klavírnom sprievode, pričom basová línia v klavírnom parte funguje ako antitéza v pravidelnom pohybe štvrtých hodnôt.⁵⁹ Druhou inováciou je výrazný prvok chromatizácie, ktorý napríklad v sólovom parte speváka vedie ku kolorovaniu, ozdobovaniu hlasu.⁶⁰ Tretím novátorským postupom je vedomé porušenie vnútornej symetrickej logiky osemtaktových úsekov na voľnejšiu štruktúru konkrétne dvoch úsekov a (11-taktový úsek) + b (10-taktový) + 2 takty rozšírenia. Sólový part prináša zároveň zvýšenie interpretačných nárokov, obsahuje veľa rôznych skokov väčšinou v akordických rozkladoch rôznych harmonických funkcií.⁶¹ Aj napriek všetkým inováciám o ktoré sa Spech v piatom veľkom diele pokúša, je dôležité, že sú prakticky v súlade so základnými vyššie spomínanými kompozičnými princípmi úmernosti, proporcionality, jednoty a kontrastu, čím ostáva dielo kompaktným a logickým celkom a nestráca pocit stability⁶² (pozri Príklad č. 14).

Príklad č. 14

⁵⁶ BURLAS, Ref. 30, s. 73-75.

⁵⁷ Pripomínam postupný zrod a expanziu exklamačných skokov, od intervalu čistej kvarty v prvom diele, veľkej sexty v druhom diele až po interval čistej oktávy v treťom diele.

⁵⁸ Jedným z dôležitých kompozičných pravidiel európskej hudby od počiatočného vývoja samostatných hudobných druhov a kompozičných techník je práca s priestorom a časom. Na ilustráciu pripomínam techniky ako hoquetus, rondellus, ricercar, ale aj fuga, pri ktorých zohráva významnú úlohu práve fenomén redukcie alebo nárastu zvuku v priestore. V hudbe autorov 20. storočia dosiahol tento princíp významnú kvalitatívnu úroveň.

⁵⁹ Je to akýsi opatrný predobraz polyštruktúrnej faktúry, ktorú s obľubou využívali vo svojich dielach W. A. Mozart, L. van Beethoven a mnohí iní.

⁶⁰ ROSEN, Ref. 3, s. 104-109.

⁶¹ Konkrétnou ilustráciou môže byť náročný decimový skok $f^1 - as^2$ na rozhraní úsekov? medzi 11. – 12. taktom v danom veľkom piatom diele, pričom nasledujú ďalšie skoky v opačnom smere.

⁶² BURLAS, Ref. 3, s. 35-38.

V poradí šiesty veľký diel v novej tónine Es dur prináša nový vnútorný rytmický pulz v postupnosti sextol v šestnástinových hodnotách v prevažnej miere v klavírnom sprievode. Po prvýkrát nenastupuje sólový hlas v predtaktí. Zároveň môžeme skonštatovať, že šiesty diel patrí k najdynamickejšim, prináša výrazný prvok diminúcie, hlavne vo vyššie spomínanom figuratívnom využívaní sextol, čím sa stáva zaujímavým a svojím spracovaním pútavým. Formový pôdorys môžeme znázorniť nasledovne – *a* (8-taktový úsek) + *b* (8-taktový úsek) + *a1* (8-taktový úsek) + *c* (13-taktový úsek).⁶³ Opäť tu badať snahu autora o návrat symetrie, avšak infikovanej v záverečnom úseku miernou asymetriou.

Ako koncepčný novotvar prichádza v poradí siedmy veľký diel, prinášajúci najdôležitejšie významové posolstvo Schillerovej básne. Nachádzajú sa tu ideovo dôležité slová ako *Láska*, *Šťastie*, *Chvála*, *Pravda*, cnosti a zásady, podľa ktorých by človek mal žiť a dodržiavať ich.

Príklad č. 15

Spech si zvolil tanečné 6/8 metrum, ktoré prináša štvortaktová vnútorná introdukcia, pripomínajúca introdukciu na začiatku prvého dielu.⁶⁴ Novinkou je výraznejšie polyfonické spracovanie úvodnej témy medzi sólistom a sprievodom. Je to kompozične a ideovo zaujímavý úsek dokumentujúci symbiotické spojenie horizontálnych a vertikálnych princípov. Keďže ide o kľúčový diel kantáty, je najkomplikovanejší a zároveň najprekomponovanejší zo všetkých hľadísk.

Po formovej stránke sa rozpadá na dva samostatné veľké diely (7. a 8. diel) navzájom kontrastné metricky (6/8 a 4/4) aj harmonicky. Siedmy diel je zasadený do diatonického prostredia As dur a ôsmy diel je najzaujímavejší, harmonicky otvorený, dokonca bez predznamenanania s maximálnou mierou chromtizácie. Tento proces expanduje v záverečnom úseku ôsmeho dielu, ktorý sa začína v tónine f mol (paralelná tónina k As dur), ale neskôr dominuje voľnejšia dikcia, pri ktorej je možné odhaliť akýsi trojnásobný sekvenčný chromatický úsek s využitím enharmonickej modulácie do nového prostredia tóniny gis mol. Dôležitým faktom je práca s priestorom, pretože celý dej postupne vyúsťuje do nízkych basových polôh (pozri Príklad č. 15).

V poradí deviaty diel kantáty je akýmsi rozmerovo krátkym prípravným dielom k finálnemu desiatemu. Je evidentne odvodený z hudobnej štruktúry druhého dielu, avšak v tónine E dur, ktorá je dominantnou tóninou k centrálnej harmonickej ploche A dur.⁶⁵ Tento diel je koncipovaný v 4/4 párnom metre, po formovej stránke sa rozpadáva na dva samostatné úseky so symetrickou stavbou 5 + 5 taktov, pričom druhé dvojtaktie je sekvenciou transponovanou o interval veľkej sekundy vyššie, kvôli finálnemu vyústeniu v záverečnom kadenčnom úseku do finálnej tóniny A dur. Autor ponúka dve možnosti finálneho tónu v závislosti od kvalít a hlasových možností speváka.⁶⁶

Posledný desiaty úsek zaokrúhľuje dej vo variačne spracovanej repríze prvého dielu s využitím rovnomenného durového prostredia A dur. Durová tónina vnáša do záverečného dielu nový prvok optimizmu a nádeje, ktorý je potvrdený aj zmenou na 3/4 metrum. Pokojné tempo dotvára slávnostnú atmosféru finálneho dielu. Po harmonickej stránke je záverečný diel zaujímavejší ako úvodný, je obohatený o viaceré chromatické postupy, ktoré ozvlášťujú celkovú náladu. Zároveň sa v ňom retrospektívne spájajú všetky kompozičné postupy z predchádzajúcich dielov.

Príklad č. 16

⁶³ Je zaujímavé sledovať formovú mikroštruktúru jednotlivých dielov, ktoré sa autor snaží výrazným spôsobom obmieňať a variovať, pričom štruktúra básne, teda textovej predlohy ostáva prísne pravidelná.

⁶⁴ Možno teda hovoriť o veľmi vzdialenom, variačne spracovanom ideovom návrate k prvému dielu.

⁶⁵ Na základe vyššie spomínaných skutočností hovoríme o akejsi voľnej repríze, ktorá vedie k logickému zaokrúhleniu deja v zmysle princípu symetrie.

⁶⁶ Vypísané sú dve možnosti finálneho tónu *a* alebo *a*⁷.

3. Záver

Po podrobnom oboznámení sa a následnej štruktúrálnej analýze všetkých troch vokálno-inštrumentálnych skladieb sa môžeme pokúsiť vyriešiť niekoľko dôležitých záverečných konštatovaní. Kompozičná práca, ako aj celkový tvorivý prínos prešporského rodáka, skladateľa, dirigenta a spoločensky činného človeka Johanna Specha patrí k zaujímavým fenoménom a určite si nezaslúži byť odsúdený na historické zabudnutie. Samozrejme, otázka invenčnosti pri výbere a štruktúre jednotlivých motívov a tém môže podnietiť dlhé odborné diskusie, v každom prípade by si zaslúžila hlbšiu analýzu, ako aj následné porovnanie autora s ostatnými vrcholnými predstaviteľmi danej doby v stredoeurópskom regióne. S určitosťou možno tvrdiť, že Spech nepatrí k mimoriadnym novátorským osobnostiam svojej doby, ale na druhej strane kompozičné nároky, ktoré si sám kládol, zvládol nepopierateľne s poctivou remeselnou zdatnosťou. V ďalšom štádiu výskumu bude nutné preskúmať a presnejšie analyzovať samotný text, ako aj vzájomnú koordináciu textu vo vzťahu k hudbe. Táto problematika je vo vyššie uvedených štúdiách iba naznačená.

Veríme, že v budúcnosti budeme mať možnosť vrátiť sa ešte hlbšie a vo väčšej miere k tvorbe tohto zaujímavého umelca, a tým priblížiť konkrétne skladby širšej verejnosti. K dokonalej znalosti je potrebná sumarizácia a následná dôkladná analýza jeho opusov zoradená vo vyššie uvedených katalógoch, nachádzajúcich sa v dvoch európskych centrách vo Viedni a Budapešti. Sme presvedčení, že tvorba, osobnosť, ako aj celkový prínos Johanna Specha si zaslúžia naše dôkladné poznanie, okrem iných dôvodov hlavne kvôli tomu, aby sme nasledujúcim generáciám zanechali informácie o dôležitých, kultúrnych a spoločensky významných osobnostiach, ktoré reprezentovali náš národ doma i v zahraničí.

Ďalšou veľkou výzvou do budúcnosti ostáva možnosť porovnania tvorby a kompozičnej reči Specha s tvorbou ostatných jeho kolegov pôsobiacich ako na Slovensku, tak aj v zahraničí, prípadne porovnanie s najvýznamnejšími predstaviteľmi, akými bola generácia klasikov Haydna, Mozarta či veľikána Beethovena. To bude zrejme tá najdôležitejšia výzva pre budúce generácie výskumníkov a hudobných vedcov.

Zoznam použitej literatúry a prameňov:

- Brockhaus F.A., Riemann H., Zeneilexikon, Zeneműkiadó vállalat, Budapest 1983, ISBN 963-330-474 – 1
Brockhaus – Riemann Zeneilexikon, Zeneműkiadó vállalat, Budapest 1985, ISBN 963-330-572 – 3.
BURLAS, Ladislav: *Formy a druhy hudobného umenia*, Žilina : EDIS – Printing House of the University of Žilina, 2006, ISBN 80-8070-522-4
FERKOVÁ, Eva: *Hudobná analýza : Teória a stručné dejiny*. Bratislava : AEPres; VŠMU, 2007, ISBN 978-80-88880-78-3
FILIP, Miroslav: *Vývinové zákonitosti klasickej harmónie*. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1997, ISBN 80-967799-5-8
HONS, Miloš: *Hudební analýza*. Praha : Musica Viva, 2010, ISBN 978-80-87258-28-6
ROSEN, Charles: *Klasicizmus. Haydn, Mozart, Beethoven*. Bratislava : Hudobné centrum, 2005, ISBN 80-88884-68-3
SZABOLCSI, Bence: *A melódia története*. Budapest : Cserépfalvi, 1950
ŠTEFKOVÁ, Markéta: *Na ceste k zmyslu*. Bratislava : Divis Slovakia, 2007, ISBN 978-80-969354-4-4