

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická Fakulta

Ústav hudební vědy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Anna Czerninová

Oratorio di Santa Cecilia Antonia Draghiho

Antonio Draghi: *Oratorio di Santa Cecilia*

Praha 2016

Vedoucí práce:

Mgr. Marc Niubò, Ph.D.

Na tomto místě bych ráda poděkovala především vedoucímu své bakalářské práce Mgr. Marcovi Niubò, Ph.D., za odborné vedení, cenné rady a připomínky a pomoc při jejím zpracování. Také děkuji PhDr. Marii Kronbergerové, PhD., za laskavé přeložení libreta k oratoriu *Santa Cecilia Antonia Draghiho*.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou 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 4. 1. 2016

.....

Jméno a příjmení

Abstrakt

Předmětem bakalářské práce je analýza oratoria *Santa Cecilia* Antonia Draghiho (1634 - 1700). Text shrnuje dosavadní poznatky o Draghiho životu a díle. Historicko-popisná část pojednává o vzniku oratoria v Itálii a převzetí a vývoji této tradice ve Vídni v 17. století. Prostor je věnován také legendě o Svaté Cecílii a jejímu zpracování v hudbě. Součástí bakalářské práce tvoří spartace několika árií a jednoho ansámblu z tohoto díla.

Klíčová slova

Antonio Draghi, *Santa Cecilia*, oratorium, císařský dvůr, Leopold I., Vídeň, 17. století, hudební analýza

Abstract

The bachelor thesis deals with the oratorio *Santa Cecilia* by Antonio Draghi (1634 - 1700). The paper also summarizes the present knowledge about Draghi and his work, deals with the origins of the oratorio in Italy and the adoption and development of its tradition in Vienna during the 17th century. The thesis also focuses on the legend of Saint Cecily as a theme in music and includes the edition of selected arias and one ensemble of this oratorio.

Key Words

Antonio Draghi, *Santa Cecilia*, oratorio, Emperor's court, Leopold I., Vienna, 17th century, musical analysis

Obsah

Úvod	vi
1. Stav bádání o životě a duchovní dramatické tvorbě Antonia Draghiho	1
1.1. Hudební slovníky a encyklopedie	1
1.2. Závěrečné práce	3
1.3. Monografie	5
1.4. Shrnutí	5
2. Život a dílo Antonia Draghiho	7
3. Počátky italského oratoria ve Vídni a pražský kontext provedení oratoria <i>Santa Cecilia</i>	10
4. Legenda o Svaté Cecílii a její pojetí v hudbě	16
5. Antonio Draghi: <i>Oratorio di Santa Cecilia</i>	20
5.1. Okolnosti provedení oratoria <i>Santa Cecilia</i> v Praze	20
5.2. <i>Santa Cecilia</i> jako dramatická kompozice	21
5.3. Draghiho zhudebnění oratoria <i>Santa Cecilia</i>	26
5.4. Shrnutí	44
Závěr.....	47
Bibliografie	48
Elektronické prameny	49
Literatura pramenné povahy	51
Hudební prameny.....	52
Libreta.....	52
Příloha.....	53
Ediční zpráva	53
Ediční zásady	53

Úvod

V září roku 1679 se Leopold I. se svým dvorem přesunul do Prahy ve snaze uniknout před morovou nákazou, která v tu dobu zasáhla Vídeň. Díky tomu se po roce 1611 Praha znovu po 68 letech stala na krátkou dobu (23. 9. 1679 - 20. 5. 1680) rezidenčním městem panovníka. Během tohoto pobytu bylo v Praze provedeno několik hudebně-dramatických děl, mezi nimi také oratorium *Santa Cecilia* Antonia Draghiho (1634 - 1700), dvorního kapelníka Leopolda I.

Cílem předkládané práce je analýza zmíněného oratoria a skrze ni přiblížení tvorby a kompozičního stylu Antonia Draghiho a oratorní praxe vídeňského dvora v 17. století. Pro hlubší porozumění této problematiky je pohlédnuto na historicko-kulturní okolnosti Draghiho tvůrčí činnosti. Oratorium *Santa Cecilia* doposud nebylo samostatně analyzováno a spartováno, což považuji za hlavní přínos předkládané práce.

Práce sestává z pěti kapitol. Nejprve je nastíněn stav bádání o Antoniu Draghim a jeho díla s cílem zhodnotit, jaký obraz o něm vytváří prameny a literatura. Pro tyto účely se metodologicky jeví jako nejvýhodnější použití hudebních slovníků a encyklopedií, závěrečných prací a monografií o oratoriu, ve kterých je Draghimu věnovaná samostatná kapitola (Kapitola 1).

Další část práce je věnovaná Draghiho životu a dílu. Těžiště této historicko-popisné části práce spočívá ve zkoumání éry jeho působení na císařském dvoře ve Vídni, které lze označit za nejdůležitější tvůrčí období skladatelova života. Více než na Draghiho světskou dramatickou hudbu je kladen důraz na jeho dramatické dílo duchovní, kam oratorium *Santa Cecilia* spadá (Kapitola 2).

Stejnou metodou je zpracována i třetí kapitola zaměřená na vznik oratoria v Itálii, jeho převzetí a vývoj jeho tradice v 17. století ve Vídni. Zde není opomenuto ani představení pražského kulturně-historického kontextu provedení oratoria *Santa Cecilia*.

Pro nastínění dalšího kontextu Draghiho oratoria se čtvrtá kapitola zabývá legendou o svaté Cecílii. To je nezbytným předpokladem pro následnou komparaci a pojetí legendy v Draghiho oratoriu. Pozornost je zaměřena také na frekvenci zpracování této tematiky v italské hudbě 17. století.

Závěrečná kapitola je věnována samotnému oratoriu *Santa Cecilia*. Nejprve je oratorium podrobena rozboru po stránce dramatické a stručně porovnáno s libretem

Santa Cecilia all'Organo od Niccolò Montemelliniho z roku 1701, které legendu zpracovává diametrálně odlišně. Následuje představení kompozičního stylu Antonia Draghiho a hudební analýza oratoria. Draghiho kompoziční styl je kontextualizován prostřednictvím komparace s tvorbou jeho současníka Alessandra Stradelly (1639 - 1682). Za jeden z omezujících faktorů ztěžující analýzu lze považovat podobu hudebního zápisu oratoria. Stejně jako i zbylá větší dramatická díla Antonia Draghiho je oratorium *Santa Cecilia* dochované v podobě redukované partitury, kterou tvoří pouze vokální linka a generálbas. Z tohoto důvodu také není možné věnovat v analýze mnoho pozornosti hudebnímu doprovodu a instrumentaci. Příloha k práci obsahuje vybrané části oratoria reprezentující všechny postavy a různé typy jejich árií a také jeden ansámbl.

1. Stav bádání o životě a duchovní dramatické tvorbě Antonia Draghiho

1.1. Hudební slovníky a encyklopedie

Osobnost Antonia Draghiho figuruje již v prvních hudebních lexikonech 18. století a výsledný obraz, který o skladateli poskytují, je spíše nesourodý. Jejich výpověď se v různých detailech liší. Po dlouhou dobu v literatuře kolují chybné informace například o skladatelově datu a místu narození i úmrtí či detailech ohledně skladatelova mládí a hudebního vzdělání.

První zmínky o Antoniu Draghim můžeme nalézt v německojazyčných hudebních slovnících v časovém rozmezí 1. poloviny 18. století až 1. poloviny 19. století. Nejstarším z nich je *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec* (1732). Hudební teoretik a skladatel Johann Gottfried Walther zde stručně představuje Antonia Draghiho jako kapelníka dramatické hudby římské císařovny Eleonory. Draghiho dílu se věnuje pouze v krátké zmínce o provedení sepolcra *Le cinque Piaghe di Christo* na Zelený čtvrtek roku 1677. V hesle není uveden skladatelův rok narození ani úmrtí, za to ale chybná informace o tom, že roku 1703 byl Antonio Draghi ještě naživu.¹ První, ale nekompletní, seznamy Draghiho děl a velice kladné vyjádření o jeho skladatelských schopnostech lze nalézt v slovníkových heslech Ernsta Ludwiga Gerbera² a Gustava Schillinga.³ Kromě Bohumíra Jana Dlabace⁴ nikdo z autorů v heslech nezmiňuje pobyt císařského dvora Leopolda I. v Praze a díla provedená při této příležitosti.

Podobné nepřesnosti a chyby, jako se objevují ve většině německojazyčných hesel, se opakují také ve francouzském slovníku François-Josepha Fétise.⁵ Například informace o tom, že Draghi již ve 21 letech komponoval mše a moteta, není podložena žádnými odkazy na

¹ Walther, s. 216.

² Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, 1790, s. 352.

³ Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, 1835, s. 474.

⁴ Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, 1815, s. 338.

⁵ Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 1880, s. 68.

prameny. Nepravdivé je také tvrzení, že Draghi po službě na vídeňském dvoře trávající déle než 25 let odešel zpět do Ferrary, kde roku 1707 zemřel.

Skutečně správné Draghiho datum úmrtí 18. 1. 1700 ve Vídni, do té doby často uváděné chybně, jako první dokládá na základě jeho „Totenprotokolu“ Carl Ferdinand Pohl v *Dictionary of Music* (1879).⁶ Pohl rovněž velice obdivuje Draghiho tvorbu a dokonce jej považuje za nejplodnějšího ze všech skladatelů vídeňského dvora.

V prvním i druhém vydání *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980⁷, 2001⁸) a internetovém hudebním slovníku *oxfordmusiconline.org* pojednávají o Antoniu Draghim Rudolf Schnitzler a Herbert Seifert. Oba tito muzikologové mají zásadní význam pro tuto oblast výzkumu a jejich hesla jsou, na rozdíl od výše zmíněných, již propracovanější a obsahují detailnější informace. Heslo v tomto hudebním slovníku pojednává o Draghiho životě i tvorbě – světské i duchovní, která je zde také blíže specifikována. Na rozdíl od výše uvedených titulů je v této slovníkové kapitole možné nalézt detailnější informace o Draghiho kariéře před příchodem do Vídně i o jeho působení na císařském dvoře. Autoři na základě prvních biografických pramenů v Rimini a dokumentů z vídeňského Stephansdomu dokázali, že se Draghi narodil v době mezi 17. lednem 1634 a 17. lednem 1635 v Rimini.

V německojazyčném kontextu muzikologie je klíčovým slovníkem *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. V jeho prvním vydání z roku 1954 autor hesla Alfred Orel řadí Draghiho mezi nejvýkonnější umělce své doby. Ze stylového hlediska označuje Orel tohoto skladatele za Cestiho následovníka, ale bez dalšího vývoje jeho umění. Orel naopak spatřuje v Draghiho kompozicích záměrnou zdrženlivost a konzervativnost.⁹ Text obsahuje poměrně detailní informace nejen k Draghiho životu, ale také k jeho kompozičnímu stylu a tvorbě, s důrazem na sepolcra. Ve druhém vydání zmíněného slovníku z roku 2001 píše o Antoniu

⁶ Pohl, s. 461.

⁷ Seifert, Schnitzler, Antonio Draghi, in: *The New Grove*¹, s. 602-606.

⁸ Seifert, Schnitzler, Antonio Draghi, in: *The New Grove*², s. 545-551.

⁹ Orel, s. 737-739.

Draghim opět Herbert Seifert, heslo je tedy svým obsahem téměř identické s heslem z *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.¹⁰

1.2. Závěrečné práce

Od začátku 20. století je Antonio Draghi a jeho dílo také předmětem zkoumání spíše menšího počtu závěrečných prací. Dizertace Maxe Neuhausa *Antonio Draghi* (1913), vydaná ve *Studien zur Musikwissenschaft*, je průkopnická z hlediska informací k životu skladatele. Neuhaus ale i přesto ve stavu bádání poukazuje na velice zlomkovité zprávy o Draghiho životě, obzvláště mládí, a upozorňuje na opakující se chyby v literatuře. Pozornost je věnována jak Draghiho tvorbě skladatelské, tak i básnické. Bezpochyby větší význam spatřuje Neuhaus v Draghim jakožto skladateli, spíše než libretistovi. To dokazuje i fakt, že po příchodu libretisty Nicolý Minata do Vídně už Draghiho básnické nadání nebylo bráno v potaz. Spolupráce Draghiho a Minata je popsána jako výjimečná a ojedinělá. Neuhaus zároveň poukazuje na „povrchnost“ a „plytkost“ vyskytující se v Draghiho tvorbě, omlouvá ale tyto nedostatky skladatelovým nepřetržitým pracovním vyčerpáním. Příčinu spatřuje také v tvorbě libretisty Minata: „*Die Blutlosigkeit der Gestalten der venezianischen Oper, die Personifikation aller möglichen kühnen Abstraktionen mußten erkältend auf einen warmblütigen Musiker einwirken.*“¹¹ Neuhausova dizertační práce obsahuje chronologický, ale nekompletní seznam Draghiho libret a hudebních kompozicí. Například oratorium *Santa Cecilia* na něm chybí. Přílohu tvoří spartace Draghiho opery *Achille in Sciro*.

K zásadnímu posunu ve výzkumu o Antoniu Draghim a hudbě na císařském dvoře ve Vídni došlo díky již zmíněným Rudolfu Schnitzlerovi a Herbertu Seifertovi. Schnitzlerova dizertační práce *The Sacred–Dramatic Music of Antonio Draghi* (1971) je důležitá pro oblast výzkumu Draghiho duchovní dramatické hudby. Autorovým záměrem bylo poskytnout dosud nejobsáhlejší katalog Draghiho duchovní dramatické hudby (obsahuje celkem 41 děl) a vyplnit tak mezeru v této oblasti muzikologického bádání. Schnitzler považuje výše zmíněnou Neuhausovu dizertaci za stále nepřekonanou, a to hlavně v souvislosti s informacemi o skladatelově biografii. Upozorňuje však na její nekompletní seznam děl. Náplní Schnitzlerovy

¹⁰ Seifert, Antonio Draghi, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, s. 1374-1382.

¹¹ Neuhaus, s. 121. Vlastní překlad: „*Strnulost postav benátské opery, personifikace všech možných troufalých abstrakcí musely na horkokrevného skladatele působit ochlazujícím způsobem.*“

práce je popis tištěných libret a rukopisných partitur, dále pak analýza hudby i děje děl. Tyto primární prameny vrhají nové světlo na různé aspekty provozování duchovní dramatické hudby na vídeňském dvoře, například na způsob jevištního a hereckého ztvárnění sepolcra. Draghiho duchovní dramatickou tvorbu rozděluje autor celkem na tři skupiny, a to na „oratorium“, „sepolcro“ a „rappresentazione sacra“.¹²

Práce Herberta Seiferta *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert* (1985) má pro muzikologické bádání o hudbě Draghiho a jeho současníků rovněž působících ve Vídni zásadní význam. Ačkoliv je v titulu naznačena jen opera, je tématem knihy veškerá světská i duchovní hudba dramatického charakteru provozovaná na císařském dvoře ve Vídni v 17. století. Důležitou část tvoří analýza hudby a libret hlavně operních děl. V dalších kapitolách je věnován prostor také scénickým otázkám, baletu, akademiím a činohře. Přehledy produkcí dvora v jednotlivých letech zahrnují jak operní představení, tak i nescénické serenáty, balety a duchovní dramatickou hudbu. Jedná se o dosud nejúplnější seznam provedených děl na vídeňském císařském dvoře během 17. století.

V novém tisíciletí vznikla také českojazyčná práce věnující se Draghimu. Jedná se o diplomovou práci Marca Niubò *Císařský dvůr v Praze v letech 1679-80 a oratorium o svatém Václavovi* (2000). Jak již naznačuje titul, v práci je zahrnuta Draghiho tvorba vzniklá během krátkého pobytu císařského dvora v Praze, tedy období, ze kterého pochází mimo jiné také oratorium *Santa Cecilia*. Cílem práce je poskytnutí nového a přesnějšího obrazu celého pobytu dvorních kapel. Po stručném představení hudby na vídeňském dvoře se autor líčí situaci v Praze v letech 1679 - 1680. Dále seznamuje čtenáře se složením obou dvorních kapel a pražskými kompozicemi včetně prostorů, ve kterých byly provedeny. Důležitou částí je analýza českých motivů ve vybraných a autorem spartovaných dílech. Zmíněn je také svatováclavský kult a některé z této doby pocházející skladby Leopolda I. Roku 2001 bylo ve sborníku příspěvků z vědecké konference o fenoménu baroka v Čechách vydáno aktualizované shrnutí jádra výše zmíněné diplomové práce.¹³

¹² Schnitzler, *The Sacred-Dramatic Music of Antonio Draghi*, s. 63.

¹³ Niubò, Marc, Leopold I. a hudba císařského dvora v Praze v letech 1679-1680, in: Olga Fejtová, ed. et al., *Barokní Praha – barokní Čechie 1620–1740: sborník příspěvků z vědecké konference o fenoménu baroka v Čechách, Praha, Anežský klášter a Clam-Gallasův palác, 24.-27. září 2001*, Scriptorium, Praha 2004, s. 95-131.

1.3. Monografie

Životu a tvorbě Antonia Draghiho je věnován prostor také v literatuře o oratoriu Howarda Smithera¹⁴ a Günther Massenkeila.¹⁵ Skladatelovy životopisné údaje uvedené v těchto knihách vychází hlavně z prací Schnitzlera a Neuhausa. Schnitzlerovo dělení Draghiho duchovního dramatického díla na „oratorium“, „sepolcro“ a „rappresentazione sacra“ je zde zjednodušeno tak, že díla označená jako „sepolcro“ a „rappresentazione sacra“ jsou shrnuta pod označením „sepolcro“.¹⁶ Oratorium *Jephte* z roku 1680 považuje autor za nejcharakterističtější příklad vídeňského oratoria 17. století, a proto je v kapitole věnován prostor jeho analýze.

1.4. Shrnutí

Celkově lze říci, že literatura pojednávající o Antoniu Draghim se shoduje v tom, že biografické informace jsou neúplné a zlomkovité. Až do současné doby vychází většina článků o Draghiho životě z Neuhausovy práce *Antonio Draghi*. Kromě data narození a úmrtí se objevují odchylky také v jednotlivých seznamech Draghiho díla. Týkají se jak počtu skladeb, tak i označení jako oratorium či sepolcro. Nejaktuálnějším a nejkompletnějším seznamem je až dosud Schnitzlerův.

Na Draghiho skladatelské schopnosti pohlíží výše uvedená literatura různými, často až protichůdnými pohledy. Například Ernst Ludwig Gerber v *Historisch-Bibliographisches Lexicon der Tonkünstler* (1790) a Gustav Schilling v *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften: oder Universal-Lexicon der Tonkunst* Draghiho, jakožto skladatele, obdivují a považují za výjimečného. Většina autorů, včetně Maxe Neuhausa, vidí prvenství Draghiho tvorby spíše v její kvantitě a rychlosti procesu vzniku. Neuhaus v tomto ohledu zároveň poukazuje na místy vyskytující se kvalitativní nedostatky, jejichž příčinu spatřuje právě v kontinuálním rychlém pracovním procesu i kvalitě Minatových libret. I přestože pro účely této práce nebylo podrobně prostudováno dílo libretisty Minata, lze

¹⁴ Smither, *The oratorio in baroque era: Italy, Vienna, Paris*, 1977.

¹⁵ Massenkeil, *Oratorium und Passion*, in: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, 1998.

¹⁶ Smither, s. 399.

Více k dělení Draghiho duchovní dramatické hudby – viz kapitola 2. Život a dílo Antonia Draghiho.

považovat tento Neuhausův názor za poněkud přemrštěný. Přikláním se ale k Neuhausovu prvnímu tvrzení, že příčinou nedostatků Draghiho kompozic byla často časová tíseň.

Velký posun ve výzkumu o Draghim a hudbě na vídeňském dvoře v 17. století nastal v 70. a 80. letech 20. století hlavně díky muzikologům Herbertu Seifertovi a Rudolfu Schnitzlerovi. Jejich práce jsou až do současné doby zcela zásadní pro bádání v této tematice a jsou stěžejní také pro předkládanou práci.

2. Život a dílo Antonia Draghiho

Antonio Draghi (kolem 1634, Rimini - 16. 1. 1700, Vídeň)¹⁷ byl zpěvákem, libretistou nejvýznamnějším skladatelem dramatické hudby leopoldinské éry. První známou pozici ve své hudební kariéře získal jako jedenáctiletý roku 1645 v kapele baziliky sv. Antonína v Padově, kde působil jako sopranista, později také jako altista a basista. Odtud přesídlil do Ferrary, kde zpíval v tamější Accademia della Morte. Od roku 1655 je doložené Draghiho každoroční působení v Benátkách během karnevalu. Z roku 1657 je známo jeho účinkování v Teatro S. Apollinare v opeře *Le fortune di Rodope e Damira* od P. A. Zianiho.

Draghiho dalším a posledním působištěm byl císařský dvůr ve Vídni, kde byl roku 1658 přijat jako basista do kapely Eleonory II. (1630 - 1686), vdově po císaři Ferdinandu III. Draghi zde však brzy našel uplatnění také jako libretista a skladatel. Několik libret napsal pro svého prvního kapelníka Giuseppe Tricaria (1623 - 1697) i jeho následovníka Marc' Antonia Zianiho (1653 - 1715), který přišel roku 1662 z Benátek do Vídně. Roku 1668 byl Draghi povýšen Eleonorou na vicekapelníka, o rok později na kapelníka. Ve stejné době získal Nicolò Minato (1630 - 1698) funkci dvorního básníka a až do své smrti měl na starost psaní téměř všech světských i duchovních libret na císařském dvoře, zatímco Draghi kompozici dramatické hudby. V důsledku toho jej Leopold I. (1640 - 1705) jmenoval roku 1671 „intendente delle musiche teatrali“, což znamenalo, že byl hlavním operním skladatelem jak Eleonory II., tak i císaře Leopolda. Když krátce po sobě zemřeli císařští kapelníci Giovanni Felice Sances (1679) a Johann Heinrich Schmelzer (1680)¹⁸, zůstalo jejich místo dva roky neobsazené. Roku 1682 získal Draghi volnou pozici císařského dvorního kapelníka a udržel si ji až do své smrti roku 1700.

Za své 34leté působení ve Vídni napsal Draghi 14 libret a složil minimálně 118 oper, 51 děl dramatické komorní hudby (serenáta a velkých kantát) a 41 duchovních dramatických děl

¹⁷ Životopis je založen hlavně na heslech „Antonio Draghi“ z *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2001) od Herberta Seiferta, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) a oxfordmusiconline.com Herberta Seiferta a Rudolfa Schnitzlera.

¹⁸ Johann Heinrich Schmelzer (1620/23 - 1680) byl houslistou a skladatelem, který měl na vídeňském dvoře na starost hlavně kompozici instrumentální hudby. Roku 1671 se stal vicekapelníkem Leopolda I. a o několik let později kapelníkem. Schmelzer byl jednou z obětí morové epidemie během pobytu císařského dvora v Praze roku 1680.

Rudolf Schnitzler. "Schmelzer, Johann Heinrich."

(26 sepolcer a 16 oratorií). Z jeho duchovní tvorby se dochovaly pouze 2 mše a několik motet. Velká část duchovní i světské dramatické tvorby vznikla na základě spolupráce s libretistou Minatem a dvorním architektem a scénografem Burnacinim. U většiny z Draghiho světských jevištních kompozicí se jedná buď o tříaktové „dramma per musica“ nebo jednoaktová díla. Většina skladeb označených jako „festa teatrale“ nebo „festa musicale“ vznikla k oslavě císařových jmenin či narozenin. „Introduzione per un balletto“ byla určena ke jmeninám členů císařské rodiny a „trattenimenti per musica“ se hrála v období karnevalu. Oblíbeným námětem oper je řecká a římská historie a mytologie. V dílech se objevují také komické scény a akty bývají zakončeny baletem většinou s hudbou Johanna Heinricha Schmelzera nebo jeho syna Andream Antona. Sám hudebně nadaný Leopold I. přispíval některými svými áriemi a scénami. V hudbě dominuje styl benátské opery poloviny 17. století a jsou v ní patrné hlavně dva charakteristické vývojové znaky. Jedním z nich je častější výskyt recitativu se závěrečnou formulí obsahující ve vokální lince klesající kvartu či tercii a kadenci pro samotné continuo. Vedle strofických árií se také častěji vyskytují árie s krátkým da capem. Pro melodickou linku jsou charakteristické rozsáhlé virtuózní pasáže.¹⁹ Mezi Draghiho nejúspěšnější opery patří například *Iphide Greca* (1670) a *Il Rato delle Sabine* (1674), neboť se na rozdíl od mnohých jeho dalších děl dočkaly kromě premiéry ještě dalších provedení. Komorní díla mají téměř bezvýhradně mytologickou nebo alegorickou tematiku. Bývají označována jako „serenata“ nebo „(compositione per) musica di camera“.

Co se týká duchovní dramatické hudby, je Draghi nejvýznamnějším reprezentantem dvora Leopolda I. a zároveň nejproduktivnějším skladatelem 17. století. Podle způsobu provedení, povahy textu a hudebního zpracování lze Draghiho duchovní dramatické dílo rozdělit na dvě skupiny - oratoria a sepolcra. Oratoria byla ve Vídni prováděna v průběhu postní doby až do Zeleného čtvrtku nescénicky, bez kostýmů a herecké akce. Sepolcra²⁰ se hrála na Zelený čtvrtek v kapli císařovny Eleonory kolem modelu Božího hrobu a představení

¹⁹ Rudolf Schnitzler a Herbert Seifert. "Draghi."

²⁰ V dizertaci Rudolfa Schnitzlera je dělení rozšířeno na „oratorio“, „sepolcro“ a „rappresentazione sacra“. Rozdíl mezi sepolcra a rappresentazione sacra je ten, že u sepolcra, které bylo hráno v Eleonořině kapli, je jediným scénickým elementem Boží hrob a u rappresentazione sacra, hrána v Hofburgkapelle, obsahuje vedle božího hrobu ještě hereckou akci a kostýmy. U některých libret jsou přítomné také herecké instrukce pro vystupující postavy (např. vzlykot, nošení kříže, přinesení květin). Tyto textem předepsané situace a afekty měly zesílit dimenzi náboženského prožitku posluchačů. U některých děl se objevují i popisy k dekoraci. Schnitzler, *The Sacred-Dramatic Music of Antonio Draghi*, s. 63.

zahrnovala herecký projev.²¹ Další příležitostí k provedení byl Velký pátek v Hofkapelle, kde byla navíc přítomna kulisa ve formě plátna umístěného na způsob zadního prospektu. Autorem návrhů kulis byl Lodovico Burnacini.²²

²¹ Libreta sacre rappresentazioni obsahují scénické a herecké poznámky, jako například „pláče“, „poklekne“, „přinese kříž“...

²² Schnitzler, Seifert, Antonio Draghi, in: *The New Grove*, s. 547.

3. Počátky italského oratoria ve Vídni a pražský kontext provedení oratoria *Santa Cecilia*

Vznik italského oratoria je spojován s osobností Filippa Neriho²³ a Congregazione dell'Oratorio, kterou v Římě roku 1554 založil. V duchu závěrů Tridentského koncilu (1543 - 1563) začal Filippo Neri v 50. letech 16. století pořádat duchovní cvičení v kostele San Girolamo della Carità, jejichž důležitou součástí byly zpívané laude. Tato cvičení získávala na oblibě a místa určená pro tato setkání, tzv. oratoře, začaly vznikat postupně i mimo kongregaci. Hudba, jejímž účelem bylo přilákat k modlitbě a zároveň poučit a povznést posluchače, zůstala i nadále neodmyslitelnou součástí těchto duchovních cvičení. Zpívané dialogické laudy ovlivnily vznik a podobu dalších hudebních druhů, jako jsou dialogická moteta, duchovní madrigaly, duchovní opera a oratorium. V polovině 17. století se vyvinuly dva typy oratoria, „oratorio latino“ a „oratorio volgare“. Tyto dva typy oratoria jsou identické z hlediska tematiky a hudby, ale liší se z hlediska adresátů a po jazykové stránce. „Oratorio latino“ v latinském jazyce se zaměřovalo hlavně na posluchače z aristokratických kruhů, zatímco italské „oratorio volgare“ bylo určené širšímu publiku.

Kolem roku 1660 bylo oratorium pevně zakotveným hudebním žánrem nejen v Římě, ale i dalších italských městech a začalo být pěstováno také v zaalpské oblasti. Vídeň byla již od počátku vlády císaře Matyáše (1557 - 1619) habsburskou metropolí a centrem katolicismu na německé půdě. V oblasti nábožensko-církevní zastával vídeňský dvůr protireformační a jezuitským duchem silně ovlivněnou politiku. To byly ideální předpoklady pro to, aby se oratorium brzy po svém vzniku v Itálii dostalo do Vídně a rychle našlo stabilní místo v hudebním repertoáru císařského dvora. Na rozdíl od Itálie, kde v aristokratickém prostředí převládalo latinské oratorium, se ve Vídni se do dvorského kontextu dostalo oratorium italské.

Již za vlády Ferdinanda II. (1578 - 1637) byla italská kultura největším vzorem pro všechny sféry umění na vídeňském dvoře. Tato tendence „italianizovat“ dvorský kulturní život

²³ Filippo Neri, (1515 - 1595), italský svatý a kněz původem z Florencie. Roku 1551 byl v Římě vysvěcen na kněze a začal organizovat setkání laiků za účelem náboženské diskuze a společné modlitby. Tato setkání nabývala na popularitě a roku 1575 papež Řehoř VIII. uznal Neriho komunitu Congregazione dell'Oratorio jako oficiální a přidělil jim kostel Santa Maria in Vallicella (později nahrazen Chiesa Nuova). Neriho duchovní cvičení se stala důležitým aspektem katolického reformního hnutí v Římě. Jeho význam pro dějiny hudby spočívá v důrazu na zpívané „laude spirituale“ (sborové i sólové) a využívání hudby jako prostředku lákající lidi do modliteben. Howard Smither „*Neri, Filippo.*“

ještě více zesílila za vlády Ferdinanda III. (1608 - 1657), který roku 1657 podle italského vzoru založil dokonce literární akademii. Jeho manželka, mantovská princezna Eleonora (1630 - 1686) z rodu Gonzagů, se zasloužila o to, že se na vídeňském dvoře uchytila tradice oratoria. Po smrti svého manžela, kterého přežila o téměř třicet let, našla spřízněnou duši i ve svém nevlastním synovi, císaři Leopoldovi I. Oba společně podporovali provozování oratoria a Leopoldova vláda tak přinesla velký rozkvět duchovní dramatické hudby. Vídeň se díky tomu stala nejen důležitým centrem pro operu, ale také první zaalpskou metropolí s kontinuální tradicí oratoria.

První zmínky o provedení duchovních dramatických děl ve Vídni pochází z roku 1643, tedy ještě z období vlády Ferdinanda III. Jedná se o kompozice Giovanni Valentiniho²⁴, *Santi risorti nel Giorno della Passione di Christo et Lazaro*, označené jako „*Opera da rappresentarsi in musica*“ a *La vita di S. Agapito*. K těmto dílům se však dochovala pouze tištěná libreta. Skutečná tradice oratoria má počátek roku 1660 a je spojena hlavně s obdobím vlády Leopolda I., který umění velice podporoval a dokonce se hudbě sám věnoval.²⁵ Uvádění hudebních děl bylo běžnou součástí dvorského života i císařovým osobním zájmem a celý rok se řídilo dvorním kalendářem. Ten byl uspořádán pevně stanovenými pravidly závislými na oslavách narozenin či jmenin členů panovnického rodu, dále také na období karnevalu a postu. Dalšími příležitostmi pro hudební produkce byly například vzácné návštěvy, pohřby, nebo různé politické důvody.

První kompletně zachované dílo oratorního typu je *Il sacrificio d'Abramo*, označené jako „oratorio“ s podtitulem „*al Sepolcro del Vendredi Santo dell'anno 1660*“, jehož autorem je sám císař Leopold. Až do počátku 18. století jsou oratorní kompozice doloženy od autorů

²⁴ Giovanni Valentini (1582/3 - 1649), skladatel, hráč na klávesové nástroje a básník italského původu, který roku 1614 vstoupil jako varhaník do služby rakouského arcivévody Ferdinanda ve Štýrském Hradci. Po Ferdinandově zvolení císařem roku 1619 se Valentini spolu s dalšími členy hudební kapely přestěhovali do Vídně. Zde působil jako kapelník v kapele Ferdinanda II.

Helmut Federhofer and Steven Saunders. "Valentini, Giovanni."

²⁵ Jako druhý syn Ferdinanda III. byl Leopold I. původně předurčen pro církevní dráhu, a proto získal prostřednictvím Jezuitů velice důkladné vzdělání ve filozofických a teologických předmětech i hudbě. Leopold hrál na několik hudebních nástrojů (cembalo, housle, zobcová flétna) a také komponoval. Grassl, „Leopold I.“, s. 1618.

spojených se dvorem, kterými vedle Antonia Draghiho byli například Antonio Bertali²⁶, Felice Sances²⁷, Antonio Cesti²⁸, Giovanni Battista Pederzuoli²⁹ či Pietro Andrea Ziani.³⁰

Italská kultura formovala život na císařské rezidenci ve Vídni velice výrazně. Silně konzervativní smýšlení a atmosféra vídeňské aristokracie ale vedly k tomu, že zde i přesto vznikla spojením dvorského a náboženského ceremoniálu singulární oratorní tradice. Ta se vyznačovala specifickými rysy odlišnými od italské praxe. Díky tomuto vývoji existovalo ve Vídni vedle oratoria už od jeho počátků také sepolcro. To vzniklo v návaznosti na různé katolické zvyklosti spojené s liturgií Zeleného čtvrtku a Velkého pátku. Mezi ně patřilo například vystavování napodobeniny Božího hrobu v kostele a připomenutím si všech velikonočních událostí, zejména ztvárněním Ježíšova položení do hrobu, smutku a bděním nad Božím hrobem. Sepolcro (často označované jako „rappresentazione sacra“) mělo na rozdíl od oratoria vždy jednu část. Tématika byla bezvýhradně pašijová a důraz nebyl kladen na převyprávění samotného příběhu ukřižování, ale na jeho rozmanité parafrázování. Toto biblické dění se takto stalo předmětem zbožného rozjímání, chvály a nářku. Děj sepolcra se často odehrával v období mezi pohřbením Ježíše a jeho zmrtvýchvstáním s důrazem na prožití zármutku Kristových následovníků. Často vystupujícími postavami byly Marie, Marie Magdalena, Petr a Jan. Typickým elementem byla také personifikace různých ctností a v ději objevující se předobraz ukřižování ze starozákonních událostí.³¹ Sepolcro bylo do roku 1686 prováděno výhradně na Zelený čtvrtek v kapli Eleonory II. a na Velký pátek Svatého týdne

²⁶ Antonio Bertali (1606 - 1669), skladatel a houslista původem z Verony, který přišel kolem roku 1624 do Vídně služby Ferdinanda II. Roku 1649 získal po Valentiniim místo dvorního kapelníka. Jedním z jeho úspěchů během zastávání této funkce bylo zavedení pravidelných operních představení ve Vídni od roku 1660.

Rudolf Schnitzler and Charles E. Brewer. „Bertali, Antonio.“

²⁷ Giovanni Felice Sances (kolem 1600 - 1679) byl přijat do vídeňské dvorní kapely roku 1636 jako tenorista. Za kapelníka Bertaliho se stal vicekapelníkem a roku 1669 také kapelníkem. Komponoval jak hudbu instrumentální a duchovní, tak operu a duchovní dramatickou hudbu.

Johan Whenhamand and Steven Saunders. „Sances, Giovanni Felice.“

²⁸ Antonio Cesti (1623 - 1669), italský skladatel, zpěvák a varhaník. Od roku 1666 získal ve Vídni významnou pozici „čestného kaplana a kapelníka teatrální hudby“. Ke svatebním slavnostem Leopolda I. a Markéty Španělské napsal operu *Il pomo d'oro*, která zazněla roku 1668.

David L. Burrows, Carl B. Schmidt and Jennifer Williams Brown. „Cesti, Antonio.“

²⁹ Giovanni Battista Pederzuoli (? - 1691) byl přijat roku 1677 jako varhaník do kapely Eleonory II. Poté, co byl Draghi roku 1682 jmenován dvorním kapelníkem, se stal Pederzuoli jeho nástupcem ve funkci kapelníka Eleonory II. Věnoval se hlavně kompozici duchovní dramatické hudby. V období mezi léty 1683 - 1686 napsal pro její hudební kapelu ročně jedno nové sepolcro.

Lawrence E. Benett. „Pederzuoli, Giovanni Battista.“

³⁰ Pietro Andrea Ziani (kolem 1616 - 1684), varhaník a skladatel, důležitý reprezentant italské hudby v zaalpské oblasti. Komponoval hlavně dramatickou hudbu včetně oratorií a sepolcer.

Theophil Antonicek, Harris S. Saunders, Jennifer Williams Brown. „Ziani, Pietro Andrea.“

³¹ Například první sepolcro Leopolda I. *Il sacrificio d'Abramo* (1660).

v Hofburgkapelle. Na rozdíl od oratoria se jednalo o představení s hereckou akcí a kostýmy. Hlavním elementem, kolem kterého se odehrával celý děj, byl boží hrob.

Oratoria byla prováděna po celou postní dobu a nahrazovala tak představení na vídeňském dvoře velice oblíbené italské opery. Rysy vídeňského oratoria 17. století byly stejné jako u tehdejšího italského „oratorio volgare“. Mělo zpravidla dvě části (asi 400-500 veršů), bylo uváděno nescénicky a bez herecké akce. Oblíbenými tématy byly příběhy ze Starého i Nového zákona Bible a životy svatých, které byly prezentovány v jasně definované chronologii událostí s důrazem na konflikt mezi dobrem a zlem. I po hudební stránce jsou rysy vídeňského oratoria druhé poloviny 17. století stejné jako u italského oratoria. Většina z kompozic má roli vypravěče, „Testa“, a velice často obsazení pěti sólistů, kteří se na konci obou částí sdružují do ansámblu (v rukopisech označováno jako „Coro“ nebo „Madrigale“). Charakter hudebních forem je stejný jako u opery nebo světské kantáty té doby. Obsahuje recitativní i ariózní pasáže a árie, které se často volně mísí. Z formálního hlediska se objevují různé typy árií, například strofická variovaná, ABA formy, různá rondová schémata, binární formy s opakujícími se sekcemi. Mnohé z nich mají krácející bas. V ansámblech a sborech je uplatněn jak imitační, tak i akordický styl na způsob pozdně renesančního madrigalu. Charakteristické je obsazení pro malý počet hudebních nástrojů, někdy omezené dokonce pouze na basso continuo samotné, případně společně se dvěma či třemi smyčcovými nástroji. Způsobem instrumentace se oratorium a sepolcro od sebe liší. Zatímco u oratoria jsou nejběžnější variantou dvoje housle a basso continuo, u sepolcra jsou častěji voleny nástroje s tmavší barvou zvuku (ansámbl viol a viol da gamba).³²

Když v roce 1679 Vídeň zasáhla morová epidemie šířící se z Turecka přes Balkán do střední Evropy, byl císařský dvůr nucen v srpnu téhož roku přesídlit do Prahy, která se tak stala na krátkou chvíli (do května 1680) rezidenčním městem panovníka.³³ Vzhledem k tomu, že byl Leopold I. umění velice nakloněn, není překvapením, že se pražského pobytu zúčastnila jak jeho hudební kapela, tak i Eleonořina. Stejně jako ve Vídni se i v Praze řídilo provozování děl

³² Smither, „Oratorio.“

³³ V důsledku odchodu panovnického dvora do Vídně po bitvě na Bílé hoře ustrnula Praha na úrovni provinčního města obchodně řemeslnického rázu, což mělo závažný dopad na její kulturní a společenský život. Císařský dvůr vládl obrovským kulturním potenciálem a navíc panovníci, kteří byli tehdy u moci, jevíli o hudbu osobně velký zájem a sami se jí věnovali. Během 17. století navštívil císařský dvůr Prahu jen třikrát, a to roku 1627, 1647 - 1648 a 1679 - 1680.

Sehnal, Pobělohorská doba (1620 - 1740), s. 157-163.

podle dvorního kalendáře. Podle něj byly pro jednotlivé příležitosti přesně stanovené žánrové zvyklosti, náměty, rozměry, formy a obsazení děl. Také grafická úprava libret a podoba hudebních pramenů se nelišila od vídeňských. Většina děl vznikla vždy pro danou příležitost a už nebyla vícekrát provedena. Výjimku tvoří Leopoldovy skladby *L'Amor della Redentione a Transito di San Giuseppe*, které byly pravidelně opakovány.³⁴

Pro účely operních představení bylo na Pražském hradě během císařského pobytu postaveno nové divadlo. Co se týká přesné lokalizace divadla, jsou prameny v rozporu, neboť dle některých bylo umístěno v Malé, dle jiných ve Velké míčovně. Jako nejpravděpodobnější se jeví varianta, že se divadlo nacházelo v prostoru dnes již neexistující Malé míčovny nebo v jejím těsném sousedství.³⁵

Jak už bylo řečeno výše, existovaly na císařském dvoře ve Vídni také pevně zažitá zvyklosti ohledně místa provozu duchovní dramatické hudby. Také v Praze byly pro tyto účely vyhrazeny zvláštní prostory. Leopoldovi sloužila na Pražském hradě dnes už neexistující kaple sv. Václava. Eleonora sídlila v Rožmberském paláci, který byl prostřednictvím dřevěné chodby spojen s blízkou kaplí Všech svatých.³⁶ Kromě oratoria *Santa Cecilia* je z Prahy doloženo provedení sedmi duchovně dramatických kompozic. U několika z nich se objevuje svatováclavská tematika a bohemikálními motivy, což svědčí o tom, že české prostředí bylo při vzniku dvorských kompozic inspirací.³⁷

Z pražského pobytu jsou doloženy také císařovy návštěvy různých církevních řádů mimo areál Hradu a cesty na poutní místa jako Svatá Hora u Příbrami nebo Stará Boleslav. Některé z těchto návštěv se konaly za doprovodu dvorních hudebníků. Na jezuitských kolejích byl císař navíc přivítán hudební a divadelní produkcí. Tyto události bezesporu obohatily tehdejší pražský kulturní život. Pobyt dvora v Praze byl ale příliš krátký na to, aby jeho vliv na kulturní život měl trvalejší význam z hlediska hudební historie.

Po smrti Leopolda I. (1705) se oratorium ve Vídni začalo čím dál tím více z hlediska formy, obsahu textu a provedení podobat oratoriu v Itálii. Nadále se hrálo v průběhu postu a

³⁴ Niubò, *Leopold I.*, s. 100.

³⁵ Niubò, *Císařský dvůr*, s. 47-54.

³⁶ *Ibidem*, s. 58-59.

³⁷ Jedná se o Draghiho sepolcro *La Sacra Lancina* a oratorium *Abelle di Boemia ovvero il S. Wenceslao*. Také Leopold I. zkomponoval dvě svatováclavská moteta.

Svatého týdne a jeho autoři byli spjati s prostředím dvora.³⁸ Tato bohatá tradice oratoria jakožto dvorské instituce skončila se smrtí císaře Karla VI. a nástupem na trůn Marie Terezie (1740), jejíž první roky vlády byly poznamenány válkami o rakouské dědictví. Oratorium se tak přesunulo z převážně dvorského a liturgického kontextu do měšťansko-sekulárního a postupně se stalo součástí koncertního života. „*Ablesbar ist das nicht nur an dem Aufhören der Libretto-Produktion Metastasios, sondern auch an dem Versiegen der musikalischen Quellen, bevor die Gattung in einem anderen gesellschaftlichen Umfeld wieder einige Zeit lang auflebt.*“³⁹ Pravidelné uvádění oratorií v měšťansko-sekulárním prostředí je doloženo od roku 1772, a to formou veřejných akademií nově vzniklou „Tonkünstler-Societät“.⁴⁰

³⁸ Autory velké části libret té doby jsou P. A. Bernadoni, P. Pariati, A. Zeno. Hlavními skladateli jsou C. A. Badia, M. A. Ziani, J. J. Fux, A. Caldara.

³⁹ Vlastní překlad: „*To je patrně nejen z ustání Metastasiovy tvorby libret, ale také vyschnutím hudebních pramenů, než se tento hudební druh znovu objeví v jiném společenském prostředí*“.
Massenkeil, s. 148.

⁴⁰ Riepe, „Oratorium“.

4. Legenda o Svaté Cecílii a její pojetí v hudbě

Než se veškerá pozornost obrátí k Draghiho oratoriu, bude v krátkosti věnován prostor příběhu legendy o Sv. Cecílii, úctě k této svaté a jejím projevu v umění s důrazem na 17. století. Záměrem je dotknout se tématu pouze okrajově za účelem dokreslení obrazu kontextu Draghiho oratoria *Santa Cecilia*. Kapitola je pouze malou sondou do této oblasti bádání a vzhledem k omezenému rozsahu předkládané práce si neklade nároky na úplnost a prozkoumání tématu do hloubky, neboť jeho rozsáhlost by vystačila na další samostatnou práci.

Cecílie je raně křesťanská mučednice, která žila ve 3. století a od 5. století je uctívána uctívána jako svatá. Nejstarší dochovaný pramen pojednávající o jejím životě je *Passio sanctae sanctae Caeciliae* v *Martyrologium Hieronymianum*⁴¹ z 5. století.⁴² Otázka po historické existenci Cecílie a původu jejího uctívání patří k nejspornějším problémům ve výzkumu o římských svatých.⁴³ Dle legendy pocházela Cecílie ze slavného římského rodu Ceciliánů a od dětství měla velmi silný vztah ke Kristu. Její rodiče ji ale provdali za Valeriana, který byl pohanem. O svatební noci Valerianovi Cecílie údajně řekla, že při ní stojí Anděl jako ochránce její čistoty, kterou se zavázala Kristu. Valeriano jí na to odpověděl, že na slib zdrženlivosti přistoupí tehdy, když bude moci Anděla také spatřit. Cecílie jej tedy poslala za papežem Urbanem I., který jej měl obrátit k víře a následně pokřtít. Když se Valeriano jako čerstvý konvertita vrátil k Cecílii, konečně spatřil Anděla. Ten oběma daroval věnec upletený z lilií a růží z ráje. Valerianovi se podařilo k víře obrátit také svého bratra Tiburtia. Společně pohřbívali křesťany odsouzené k smrti a za tuto zakázanou činnost byli i oni odsouzeni k smrti. Poté, co byli oba bratři popraveni, předvedl římský prefekt Almachius před soud i Cecílii, neboť se pokusila oba pohřbít. Když odmítla obětovat modlám, byl jí udělen trest vroucí lázně, kterou ale přežila. I poté, co se jí kat pokusil třikrát useknout hlavu, žila Cecílie ještě tři dny, v průběhu kterých odkázala svůj majetek chudým a stihla obrátit k víře lidi ve svém okolí. Dle legendy

⁴¹ Hammerstein, *Caecilia*, s. 309.

⁴² Martyrologie je katalog mučedníků a svatých uspořádaný podle jejich svátků v kalendáři. Nejslavnějším a nejdůležitějším je *Martyrologium Hieronymianum*, které je mylně připisováno Svatému Jeronýmovi. Delehaye, Hippolyte. "Martyrology".

⁴³ Joachim Schäfer, „Cäcilia von Rom.“

byla Cecílie pohřbena vedle biskupů v katakombách Svatého Kallista. Papež Urban I. vysvětil její dům na kostel.

Cecílie je všeobecně známá jako patronka hudby a hudebníků, a to i přesto, že žádným způsobem nefiguruje hudba a není v ní řečeno nic o tom, že by k ní měla Cecílie vztah. Spojení Cecílie s hudbou vzniklo na základě nepřesného překladu legendy, jedné věty ze třetí kapitoly: „*Venit dies in quo thalamus collocatus est et cantatibus in corde suo soli Domino decantabat dicens: Fiat cor meum et corpus meum non confundar.*“ Význam této věty spočívá v tom, že během Cecíliiny svatby zněly nástroje, od kterých se Cecílie odvrátila a „zpívala“ sama k Bohu, aby její srdce i tělo neposkvrněny. Obrat „*zpěv v srdci*“ ale není použit pouze v této legendě. Objevuje se už v Pavlově listu Efezanům⁴⁴, v židovsko-alexandrijské a novoplatónské filozofii, u otců a po dobu celého středověku. Jeho významem vůbec není „slyšitelný zpěv“, ale spirituální jednání. Také Cecílie v legendě zpívá „*sed core, non voce*“.⁴⁵ Její jednání je příkladem vnitřní modlitby, a tudíž vztah k hudbě z něj vůbec nevyplývá.

Uznávání Cecílie jako patronky hudby je prokazatelné od 15. století. Slovem „organa“ obsaženém ve výše zmíněné větě mohly být v 15. století chápány skutečně varhany, zatímco v době vzniku legendy tím byly ale míněny hudební nástroje obecně. Slovní spojení „*cantabimus organis*“ tedy bylo interpretováno tak, že Cecílie zpívala a hrála na varhany. To stačilo k tomu, aby jí jako atribut byl připsán právě tento hudební nástroj. Cestu Sv. Cecílie k patronátu hudby jasně dokumentují a odrážejí ikonografické prameny. V 6. století je Cecílie běžně zobrazována pouze s korunou mučedníků, v 11. století se společně s korunou objevuje kříž, ve 14. století má Cecílie palmovou ratolest a meč, případně také nebeský věnec květin. Atribut hudebního nástroje, portativu, dokumentují ale až ikonografické prameny 15. století.⁴⁶

⁴⁴ Ef 5,19: „... *ale plni Ducha zpívejte společně žalmy, chvalozpěvy a duchovní písně. Zpívejte Pánu, chvalte ho z celého srdce...*“

⁴⁵Jedno z nejslavnějších vyobrazení Svaté Cecílie pochází z roku 1514 a jeho autorem je italský renesanční malíř Raffaelo. Tento obraz se postupně stal symbolem hudby, hlavně duchovní. Raffaelo přistupuje k atributu svaté velice zajímavým způsobem. Cecílie sice drží v rukou portativ, ale ten je rozbitý a některé pišťaly spadly na zem, kde leží také další poškozené hudební nástroje. K tomu tvoří velký kontrast andělský chór zpívající v nebi, který symbolizuje „zpěv v srdci“.

Hammerstein, s. 309-310.

⁴⁶ Ibidem, s. 310-312.

K velkému vzestupu ceciliánské úcty došlo během 17. a 18. století v Anglii. Tam jsou od roku 1683 doloženy pravidelné oslavy svátku Svaté Cecílie (22. listopadu) organizované Musical Society, která pro tuto příležitost objednávala básně a „Odes“. Autorem prvního zhudebnění *Ode for St. Cecilia's Day* (1687) básníka Johna Drydena je Giovanni Battista Draghi a jedná se o první větší sborové dílo v Anglii v italském stylu.⁴⁷ Ačkoliv se tradice slavení svátku Svaté Cecílie vyvíjela v Itálii odlišným způsobem než v Anglii, je zde úcta k této svaté jakožto patronce hudby a hudebníků taktéž doložena. Důkazem toho je například založení *Congregazione dei musici di Roma sotto l'invocazione della beata vergine, di Gregorio e di S. Caecilia*⁴⁸ roku 1585 za pontifikátu Sixta V. Tato instituce sjednocovala světské i duchovní hudebníky Říma, kleriky i laiky, včetně žen za účelem pěstování hudby a hudební výchovy v duchu tridentské reformy. Posláním byly dále také náboženské, charitativní a sociální úkoly. Mezi členy patřil mimo jiné G. P. Palestrina, který zkomponoval pětihlasá ceciliánská moteta *Cantabimus organis* (1575). Na základě soggetti těchto motet vznikla později ve spolupráci s jeho žáky a kolegy *Missa „Cantabimus organis“*, která byla pravděpodobně provedena na svátek Sv. Cecílie.⁴⁹

Ceciliánská tematika v italské hudbě 17. století je až do současné doby nepříliš studovanou otázkou. Na základě *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800* Claudia Sartoriho je možné doložit minimálně 15 italských libret dramatických děl s ceciliánskou tematikou ze 17. století a prvních let 18. století.⁵⁰ Pravděpodobně vedle sebe existovalo několik

⁴⁷ Giovanni Battista Draghi (1640, pravděpodobně v Rimini-1708, Londýn), italský skladatel, cembalista a varhaník. Je možné, že byl bratrem Antonia Draghiho. Studoval pravděpodobně v Benátkách a přišel kolem 1664 do Londýna spolu s dalšími italskými hudebníky, aby tam etabloval italskou operu.

Peter Holman. "Draghi, Giovanni Battista".

⁴⁸ Dnešní *Accademia nazionale di Sta. Cecilia*.

⁴⁹ Hammerstein, s. 315.

⁵⁰

1. 1637: [?]/ Virgilio Puccitelli, *La S.(anta) Cecilia*, Dramma musicale, Warszawa.
2. 1657: Antonio Curtona, *La Cecilia*, Tragedia sacra, Roma
3. 1660: Giovanni Antonio Carpano, *Argomento della Santa Cecilia*, Roma; Interlocutori: Santa Cecilia, Lucretia, Patritio, Valeriano, Tiburtio, Alcaste, Farinello, Almachio, Ildoro.
4. 1666: [?], *Oratorio di Santa Cecilia*, Wien; Interlocutori: Testo, S. Cecilia, Valerina, Tiburtio, Prefetto, Angelo.
5. 1680: Antonio Draghi, *Santa Cecilia*, Oratorio, Praha; Interlocutori: Santa Cecilia, Angelo, Valeriano, Tiburtio, Testo.
6. 1682: [?], *S. [anta] Cecilia*, Oratorio per musica, Mantova; Interlocutori: Testo, Dio, Santa Cecilia, Angioli, Tiranno.
7. 1687: D. Gio. Bernardino Serafini, *S. [anta] Cecilia*, Oratorio, Perugia; Interlocutori: Santa Cecilia, Angelo, Valeriano, Tiburtio.
8. 1692: Pietro Sammartini, *Oratorio di S. Cecilia*, A cinque voci, Firenze.

oddělených tradic, ze kterých pocházejí tyto kompozice. Většina těchto děl byla provedena v různých italských městech, ale některá z nich, podobně jako Draghiho oratorium, vznikla mimo Itálii. Mnohá z těchto děl se liší svým titulem i žánrovým označením a rozdíly jsou patrné i v souvislosti s postavami, které v jednotlivých dílech vystupují. Libreto k oratoriu *Santa Cecilia all'Organo* od Niccolò Montemelliniho (viz pozn. 52, č. 14) navíc také dokládá uctívání Cecílie jako patronky katolické hudby. Autor libreta, hrabě Montemellini, v úvodu k oratoriu píše: „È Volgare, ed applaudita opinione del Popolo Credente, che la Nobil Donzella Santa Cecilia, si diletasse del Canto, e del Suono, quindi è, che fu eletta per Celeste Protettrice della Musica Catolica.“⁵¹ Hudba také výrazným způsobem figuruje v ději tohoto oratoria.

-
9. 1693: Francesco Santini, *S. [anta] Cecilia verg. e mart.*, Oratorio, Firenze.
 10. 1696: Giuseppe Busti/Francesco Basili, *S. [anta] Cecilia vergine e martire*, Melodramma, Perugia; Interlocutori: S. Urbano papa, S. Cecilia, Alessandro Severo, Almachio.
 11. ?: Francesco Maria Bazani/ Luigi Suzani: *Il Martirio di S. Cecilia*, Piacenza.
 12. 1700: Gio. Bicille, *Oratorio di Santa Cecilia*, Wien.
 13. 1701: Domenico Laurelli, *S. [anta] Cecilia*, Oratorio, Roma.
 14. 1701: [Conte Niccolò Montemellini]/ D. Gio. Eville Milanta, *Santa Cecilia all'Organo*, Perugia; Interlocutori: S. Cecilia, Angelo, Valeriano, Tiburzio).
 15. [?]: Francesco Maria Bazzani, *Il Martirio di S. Cecilia*, Piacenza.

Ad 9.: Pod tímto jménem a názvem díla se v online katalogu Österreichische Nationalbibliothek ve Vídni chybně nachází digitalizát Oratoria di Santa Cecilia Antonia Draghiho. Chybný odkaz na toto oratorium je uveden také v RISM.

⁵¹ Vlastní volný překlad: „Je všeobecným a schváleným názorem věřícího lidu, že ušlechtilá dívka Santa Cecilia se věnovala zpěvu a hudbě. Proto byla vybrána za nebeskou ochránkyni katolické hudby.“
Montemellini, *Santa Cecilia all'Organo*.

5. Antonio Draghi: *Oratorio di Santa Cecilia*

5.1. Okolnosti provedení oratoria *Santa Cecilia* v Praze

Oratorium *Santa Cecilia* patří mezi Draghiho díla, u nichž není známý autor libreta a která jsou až do vzniku Schnitzlerovy dizertace téměř ve všech případech opomíjena opomíjena sekundární literaturou. Až Schnitzler, se záměrem dát dohromady kompletní seznam seznam Draghiho děl, se tímto problémem zaobíral hlouběji. V průběhu své práce považoval považoval toto oratorium ještě s několika dalšími díly za unicum dostupné pouze v Benátkách v Benátkách v Biblioteca Nazionale Marciane.⁵² Později se ale ukázalo, že se v případě oratoria *Santa Cecilia* v o benátské unicum nejedná. Až po dokončení výše zmíněné dizertace dizertace byl v Nationalbibliothek ve Vídni nalezen záznam anonymního oratoria o Svaté Svaté Cecílii s identickým názvem, postavami, incipitem a závěrečným textem jako u benátského exempláře libreta. Schnitzler už tehdy nemohl partituru s benátským libretem libretem porovnat a zpracovat do své dizertace. Mimo Vídeň a Benátky se exemplář libreta libreta nachází také v Národní knihovně České republiky v Praze.⁵³

Provedení oratoria *Santa Cecilia* proběhlo mezi 6. 3. a 17. 4. 1680 v Praze, společně společně s dalšími dvěma Draghiho oratorii – *Jephte* a *Abelle di Boemia ovvero S. Wenceslao. Wenceslao*. Představení pravděpodobně proběhlo v kapli Všechných svatých v areálu Rožmberského paláce. Právě zde byla císařovna vdova během pražského pobytu ubytována a ubytována a kaple Všechných svatých jí sloužila jako soukromá kaple.⁵⁴ Jako bývá běžným jevem u všech leopoldinských libret, má také exemplář oratoria *Santa Cecilia* v nadpisu obrat „*Oratorio Cantato nella Capella dell' Augustissima Imperatrice Eleonora*“. Už bylo dříve řečeno, že Eleonoře II. byla v Praze vyhrazena kaple Všechných svatých blízko Rožmberského paláce. Je tedy možné, že právě zde bylo provedeno oratorium *Santa Cecilia*.

K obsazení sice nejsou dochovány přesné informace, ale lze je částečně dohledat a rekonstruovat hlavně na základě dvou pramenů. Prvním z nich je jeden z benátských exemplářů

⁵² Podle Schnitzlera k tomu došlo tak, že libreta těchto děl odvezl do Benátek Apostolo Zeno, když 1729 opouštěl Vídeň.

Schnitzler, *The Sacred Dramatic Music*, s. 113.

⁵³ V pražské Národní knihovně je libreto dostupné také v digitalizované podobě pod signaturou 52 C 000021/adl.08.

⁵⁴ Niubò, *Císařský dvůr*, s. 59.

libreta k oratoriu *Santa Cecilia* obsahující následující poznámky k obsazení: „*Testo. Ibattia [Giovanni Battista], Sta Cecilia. Clemente; Angelo. Sperone; Valeriano. Forni; Tiburtio. Cerini.*“⁵⁵ Druhým z nich je Quartierbuch (Ubytovací kniha) z roku 1680, zachycující rozmístění dvorních služebníků na Malé Straně v průběhu pražského pobytu dvora. „*Pražská ubytovací kniha uvádí celkem 11 hudebníků ve službách císařovny Eleonory, z toho 7 jmenovitě.*“⁵⁶ Mezi těmito jmény je uveden také představitel Valeriana, [Giovanni Antonio] Forni⁵⁷, Tiburtia, [Fabrizio] Cerini a Anděla, G. B. Speroni. Z Leopoldových hudebníků je celkem 34 uvedeno jmenovitě, mezi nimi také Clemente [Hader]⁵⁸, představitele role Svaté Cecílie⁵⁹. Haderovo obsazení pro ženskou roli je velice pravděpodobné i u oratoria *Abelle di Boemia ovvero S. Wenceslao*.⁶⁰

Ačkoliv k provedení oratoria není známo mnoho detailů, lze na základě výše zmíněných pramenů vyvodit několik závěrů. Představení velice pravděpodobně proběhlo v kapli Všech svatých v areálu Rožmberského paláce. Díky benátskému exempláři libreta a Quartierbuchu jsou známá celá jména představitelů Valeriana, Tiburtia, Anděla a Cecílie. Obsazení Cecílie Clementem Haderem, členem leopoldinské kapely dokládá na vídeňském dvoře obsazování ženských rolí kastráty a také vzájemné vypomáhání členů Eleonořiny a Leopoldovy kapely.

5.2. *Santa Cecilia* jako dramatická kompozice

Libreta k Draghiho duchovní dramatické hudbě lze podle Rudolfa Schnitzlera rozdělit do tří skupin podle kritérií rozsahu dramatické akce či konfliktu a přítomnosti nebo absence chronologického sledu událostí. Okruh děl, do kterého je zařazeno oratorium *Santa Cecilia*, je charakteristický chronologickým sledem událostí odehrávajícím se v jasně definované časové periodě. Tématikou v tomto okruhu je

⁵⁵ Libreto: Benátky, Biblioteca Nazionale Marciana, Misc. 2482.27.

Romagnoli, *Jephte*, s. vii.

⁵⁶ Niubò, *Císařský dvůr*, s. 39.

⁵⁷ Před Vídní je doloženo jeho působení v Benátkách kolem roku 1661.

Glixon, s. 332-335.

⁵⁸ Niubò, *Císařský dvůr*, s. 40.

⁵⁹ Clemente Hader, známý také jako „von Hadersberg“ byl kastrátem původem z Anglie, který před příchodem do Vídně působil taktéž v Benátkách. Jsou doloženy mimo jiné jeho soukromé recitály pro vévodu z Mantovy a prince z Brunswick.

Selfridge-Field, s. 149.

⁶⁰ Niubò, *Císařský dvůr*, s. 87.

velice často život svatých. Ve všech dílech je přítomen Testo, až na výjimku oratoria *Sant' Agata*, kde jeho funkci přebírá sbor. Příznačný je též konflikt opozičních sil - boj mezi dobrem a zlem, nebeských a pekelných sil, nebem a zemí.⁶¹ Pouze u *Il terremoto a Santa Cecilia* rozřešení zápletky zahrnuje lítost a obrácení hlavních pozemských představitelů.⁶²

Oratorium *Santa Cecilia* je tradičně rozděleno na dvě části. Celkem v něm vystupuje pět jednajících postav: Svatá Cecílie, Anděl, Valeriano, Tiburtio a vypravěč. U obou částí oratoria lze vyzorovat velice podobnou strukturu. První i druhá část začínají vypravěčovým úvodem do děje a na to navazuje modlitba jedné z postav. Klíčovým momentem je obrácení k víře nejprve Valeriana a analogicky k tomu ve druhé části jeho bratra Tiburtia. Ačkoliv bychom mohli říci, že okamžik křtu a smrt mučedníků jsou stěžejními momenty legendy, je jim v tomto oratoriu věnován minimální prostor – je na ně pouze stručně odkázáno prostřednictvím recitativu vypravěče. Tím je také vyřešena absence rolí papeže Urbana a římského prefekta. Mnohem více než křest a umučení zde je stěžejním motivem proces obrácení k víře a následná radost z poznání pravého a jediného Boha. Tyto momenty jsou v oratoriu vždy důkladně rozvinuty a libretista každé z postav dává prostor vyjádřit se k nalezení nové životní cesty svým vlastním výstupem.

Na začátku kompozice je posluchač prostřednictvím vypravěče uveden do příběhu legendy a dozvídá se nejdůležitější informace o hlavní hrdince, že svůj život zasvětila Kristu a její rodiče ji proti své vůli provdali za pohanského mladíka Valeriana. Hned poté následuje Cecíliin první výstup. Formou árie pronáší svou modlitbu, ve které slibuje Ježíši věrnost a prosí Boha o ochranu před „*náporem dotěrných pocitů*“, aby nebyla dotčena čistota jejího srdce a zůstala v něm pouze touha po Bohu. Cecíliina modlitba je okamžitě vyslyšena, čehož důkazem je Anděl, který jí je poslán z nebe, aby zahnal její strach a dodal jí odvahu. Anděl ve svém dlouhém projevu povzbuzuje Cecílii, že její věrnost všechnu sílu slastí překoná. Zároveň předpovídá a posluchači hned zpočátku oratoria prozrazuje budoucí události legendy – že

⁶¹ U druhého okruhu děl chybí chronologický sled událostí, ale konflikt mezi nebem a zemí je přítomný. Dalším znakem je absence Testa. Do třetího okruhu patří nejvíce děl a je pro něj typická absence jak chronologického sledu událostí, tak i dramatický konflikt. Mnohem více zde je vyzdvihnut popisný, dogmatický a meditativní aspekt. (př. *La sacra lancia*).

⁶² Schnitzler, *The Sacred Dramatic Music*, s. 166.

Cecílie obrátí Valeriana i jeho bratra Tiburtia k víře a že všichni tři budou pro Boha trpět a prolíjí za něj krev.

Valeriano slyší Cecílii s někým rozmlouvat, což v něm vzbudí zvědavost a přichází zeptat, kde je ten, s kým rozmlouvá, ukryt. Tím začíná druhá „scéna“ a dochází k prvnímu společnému dialogu mezi manželi. Tento rozhovor je zároveň klíčovým pro děje, neboť v něm postupně dochází k Valerianově konverzi. Cecílii se daří přesvědčit manžela o tom, že žije v omylu a svůj čas marní pouze pozemskými radostmi a slastmi. Zamilovaný Valeriano to zpočátku vůbec nechápe a je pevně přesvědčen o tom, že mu přeci nechybí nic, když má krásnou Cecílii. Ta na tyto argumenty pokaždé odpovídá: *ben mi lice di chiamarti per pietà.*⁶³ Nakonec se Valeriano přeci jen nechá přesvědčit ke svatému prameni Svatého Urbana, kam jej Cecílie posílá, aby tam „*umyl nečisté*“ momentu Valerianovy návštěvy u papeže Urbana a jeho křtu se posluchač dozvídá pouze prostřednictvím vypravěče. Děj se pak hned odvíjí dál od okamžiku, když se Valeriano vrací od Urbana jako novokřtěnec.

Následuje třetí a zároveň závěrečná „scéna“ první části oratoria. Anděl se zjevuje podruhé a raduje se z Valerianova obrácení. Celá jeho árie je věnovaná chvále Cecílie za její dobrý skutek. Anděl zpívá, že Cecílie získá odměnou za své vítězství věčnou slávu a že nebe nezná krásnější Pannu než ji. Valeriano se vrací k Cecílii jako „*ctitel její ctnostné lásky*“ a dává svědectví o svém obrácení k víře, díky kterému může konečně také spatřit Angela. Následuje Valerianovo „*vyznání víry*“ v Krista a slib Cecílii, že spolu s ní bude za tuto pravou a jedinou víru bojovat a že je ochoten za ni zemřít. V tento okamžik Cecílie poprvé za celou dobu Valeriana nazývá „*drahou osobou svého srdce*“, neboť už je „*zosobněním nebeské Lásky*“. Oba manželé si vyznávají lásku ve svém společném duetu. Poté přichází další árie Anděla, který oběma slibuje, že je dovede do nebe. Celá první část oratoria je završena tercetem obou manželů a Anděla. Obrací se na posluchače a přináší mu poučné poselství: „*Správně doufáš, smrtelníku, v nebeskou milost. Odměnou za krátký život pozemský je život věčný.*“

Druhá část oratoria zpracovává obrácení k víře Valerianova bratra Tiburtia a umučení a smrt tří hlavních protagonistů. V úvodu vypravěč opět oslovuje posluchače a dává mu mravní poučení o tom, že požitky smrtelníku neprospívají, neboť jej vrhají

⁶³ „*Nešťastníku, je pak vhodnější tě milosrdně oslovit*“.

do pekelné propasti. Tak tomu ale není u nesnází, kterým musí čelit na zemi. Vypravěč chválí Valeriana za příkladné jednání, na rozdíl od jeho bratra Tiburtia, který se jej od dobrých činů snaží odvrátit. Stejně jako v první části, hned po vypravěčově uvedení do děje následuje modlitba – tentokrát Valerianova. Ten prosí Boha, aby v něm stvořil srdce schopné snést každé utrpení. Svědkem modlitby je Tiburtio, který pro svého bratra absolutně nemá pochopení a snaží se jej přesvědčit o tom, že se svou vírou v Boha mýlí. Osočuje Valeriana z toho, že se až moc nechal zaslepit láskou ke své ženě a že její myšlenky matou jeho ducha. Valeriano se tímto ale nenechává zvíkat a obhajuje svůj postoj a novou víru, pro kterou chce svého bratra také získat. Tiburtio si i nadále stojí za svým názorem a zpívá árii, ve které poučuje o tom, že je nebezpečné následovat myšlenky ženy.

Po této diskuzi se děj odvíjí velice rychle. O tom, že Tiburtio nakonec také uvěří v Boha, se posluchač opět dozví pouze prostřednictvím vypravěče. Ve druhé scéně se znovu stáváme svědky Cecíliiny modlitby k Ježíši, kterého chválí jako vzor svých nejčistších myšlenek. Odpověď z nebe přináší opět její Anděl, který jí slibuje, že díky své věrnosti si bude moci užívat Ježíšovu slávu. Završením této scény je zpěv společného duetu. Třetí „scéna“ začíná příchodem Tiburtia, který lituje svých předchozích činů a dává svědectví o svém obrácení k víře. Ve své druhé árii zavrhuje svá dřívější božstva a rozhoduje se následovat křesťanskou věrouku. Všichni se společně radují a Anděl jim radí, ať následují Boží cesty, neboť v nebi za to budou odměněni.

Na rozdíl od momentu konverze není věnováno v dějové linii tolik prostoru odsouzení a smrti mučedníků. Vypravěč pouze v jednom recitativu popisuje mučení stoupenců pravého Boha římským prefektem. Anděl ještě jednou bojovníky za víru vyzývá ke statečnosti a následuje terceto, ve kterém všichni tři statečně snášejí muka a umírají za svou víru. Naposledy se objevuje Anděl, který všechny tři bojovníky přivádí do nebe a vyzývá nebeské chóry, aby je zde slavnostně přivítaly. Závěrečný sbor přináší ještě poslední poučení posluchače – o tom, že z pomíjivých špatných chvil vyvstává věčné dobro. Vedle poznání Boha je výrazným elementem oratoria také povzbuzení člověka, že po těžkých chvílích na zemi, které je nutno vydržet, přichází odměna a věčná radost v nebi. Důležitá jsou také vypravěčova poselství a závěrečná čísla obou částí.

Ceciliánská legenda byla v oratorní poezii zpracována různě, v neposlední řadě v závislosti na liturgickém kontextu, pro který byla díla určena. Dokládá to i Montemelliniho libreto, které vzniklo přímo k příležitosti slavení svátku Sv. Cecílie roku 1701 v „*Oratorio de' PP. Di S. Filippo Neri*“ v Perugii, zatímco Draghiho oratorium bylo provedeno během postní

doby vedle dalších děl pojednávajících o životě svatých (*Jephte, Abelle di Boemia ovvero S. Wenceslao*).

To, že obě oratoria byla složena k rozdílným účelům, se také odráží na způsobu ztvárnění hlavní hrdinky. Cecílie v Draghiho oratoriu vystupuje jako typická mučednice toužící zemřít pro Ježíše Krista, která se snaží lidi ve svém okolí navést na jedinou správnou životní cestu a obrátit je k víře v Boha. Tyto vlastnosti má sice Montemelliniho Cecílie také, ale navíc se projevuje jako umělkyně (zpívá, hraje na varhany a cembalo). Hudba v průběhu děje figuruje v různých podobách, ale nejčastěji jako symbol modlitby. Hudební pojmy jsou také často symbolem nejrůznějších prožitků jednotlivých postav. Například své utrpení během mučení vyjadřuje Santa Cecilia „chromatickým zpěvem“.⁶⁴ Kromě Cecílie v Montemelliniho libretu vystupuje Valeriano, Tiburtio a Anděl doprovázen ještě dalším Andělíčkem. Stejně jako u Draghiho oratoria jsou zde vynechány role Prefekta Almachia⁶⁵ a papeže Urbana. Neobjevuje se ani postava císaře a také zde chybí vypravěč. Montemellini zasazuje příběh do konkrétního času a místa – děj se odehrává v komnatě Svaté Cecílie v době její svatby. Posluchač se v komentářích ke scéně v libretu může dočíst, že Cecílie ve své komnatě hraje na varhany, po její pravici sedí Valeriano a po levici Tiburtio (v Draghiho oratoriu vystupuje Tiburtio až ve druhé části). V místnosti je přítomný také Anděl, který je ale viditelný pouze pro Cecílii, dále také další Andělíček, který tahá měchy varhan, zatímco Cecílie hraje. Ve srovnání s tímto pojetím působí Draghiho oratorium mnohem více staticky. Všichni protagonisté také umírají ve stejném okamžiku. Montemellini je v tomto případě legendě věrnější - Valeriano a Tiburtio umírají ve stejný okamžik a Cecílie je k smrti odsouzena až po nich. Anděl dokonce přímo na legendu odkazuje. Předpovídá, že Cecílie bude žít ještě tři dny poté, co se ji kat pokusí popravit, poté bude pohřbena spolu s Valerianem a Tiburtem a uctívána v Římě.

Po porovnání pojetí legendy v Draghiho oratoriu s libretem *Santa Cecilia all'Organo* od Niccolò Montemelliniho jsou patrné dva diametrálně odlišné přístupy k příběhu legendy. Draghiho oratorium vzniklo mimo Itálii a bylo provedeno jako jedno z několika představení během postní doby pro dvorní společnost. K ceciliánské tematice

⁶⁴ Santa Cecilia: „*Nel mio cantar cromatico mio Cor à sospirar; Vuol il Dolor simpatico Cantando lagrimar:...*“

⁶⁵ Montemellini to v úvodu odůvodňuje svým záměrem nezobrazovat utrpení přímo na scéně.

zde není patrná žádná další vazba v podobě odkazu na hudbu v legendě. Příběh je zpracován stejným způsobem, jako je tomu i v jiných oratoriích pojednávajících o svatých, kde hlavním cílem je poučit člověka o jejich hrdinských činech a o správném životě. Montemelliniho libreto vzniklo o více než dvacet let později přímo v Itálii a bylo přístupné širšímu okruhu posluchačů. Provedením oratoria byl oslaven svátek patronky hudby, a to se v díle výrazně odráží.

5.3. Draghiho zhudebnění oratoria *Santa Cecilia*

V souvislosti s oratoriem *Santa Cecilia* je na tomto místě věnován prostor nejdůležitější otázce, a to Draghiho zhudebnění. Po nastínění Draghiho kompozičního stylu a představení hudební struktury celého oratoria je dílo analyzováno prostřednictvím jednotlivých postav – jejich árií a klíčových scén. Cílem je zjistit, jakými hudebními prostředky se vyjadřují jednotlivé postavy oratoria a jakým způsobem je realizována dramaturgie děje. Jedním z omezujících faktorů ztěžující analýzu je podoba hudebního zápisu oratoria. Stejně jako i zbylá větší dramatická díla Antonia Draghiho je také toto oratorium dochované v podobě redukované partitury, kterou tvoří pouze vokální linka a generálbas. Z tohoto důvodu také není možné věnovat v analýze mnoho pozornosti hudebnímu doprovodu a instrumentaci. Velice zajímavé je také prozkoumání vztahu mezi Draghiho způsobem kompozice oratoria a dalších představitelů středního baroka, aby tak mohlo jeho umění být kontextualizováno. Proto je v této podkapitole alespoň do určité míry věnován prostor představení kompozičnímu stylu jednoho z Draghiho současníků, a to Alessandra Stradelly.⁶⁶

Antonio Draghi je řazen mezi představitele středního baroka a mezi jeho současníky patří vedle Alessandra Stradelly také Giovanni Legrenz⁶⁷ a Carlo Pallavicino.⁶⁸ Jeho

⁶⁶ Alessandro Stradella (1639 - 1682), původem ze šlechtické rodiny pocházející z Fivizzana v Toskánsku. Jeho první doložená skladba je latinské oratorium z roku 1667, které napsal pro Arciconfraternita del SS Crocifisso v Římě. Jako skladatel (hlavně oratorií, kantát a oper) za svého života Stradella působil v Římě, Benátkách a Turíně. Ve věku 42 let byl zavražděn dodnes neznámým pachatelem. Největší přínos jakožto skladatel měl Stradella pro kantátu. Celkem je od něj dochováno 174 kantát (světských, duchovních a morálních).

Carolyn Gianturco. "Stradella, Alessandro."

⁶⁷ Giovanni Legrenzi (1626 - 1690), skladatel a varhaník, důležitý pro rozvoj pozdně barokního stylu v severní Itálii. Působil ve Ferráře, Bergamu a nakonec v Benátkách, kde se stal kapelníkem v chrámu sv. Marka. Byl činný jako skladatel opery, vokální chrámové i instrumentální hudby.

Stephen Bonta. "Legrenzi, Giovanni."

⁶⁸ Carlo Pallavicino (1640 - 1688), skladatel, který nejprve působil jako varhaník chrámu sv. Antonína v Padově. Později přesídlil do Drážďan, kde sloužil jako vicekapelník za kurfiřta Johanna Georga II. Po smrti Heinricha Schütze, který byl kapelníkem, se stal jeho nástupcem. V Drážďanech byl činný hlavně jako skladatel chrámové hudby. Jeho opery a oratoria měly premiéru většinou v Itálii.

Harris S. Saunders. "Pallavicino, Carlo."

kompoziční styl vychází jak u světské, tak i duchovní dramatické hudby z benátské školy poloviny 17. století. V Draghiho tvorbě se vyskytuje řada formálních typů árií, z nichž je nejběžnější formou AB (nebo AA' a ABB') a dále také árie o dvou strofách. Jejich díly v mnohých případech nejsou příliš kontrastní. Některé Draghiho árie mají nepravidelné struktury, ale naopak méně často se objevuje da capo forma. Poměrně častým jevem v áriích je krácející bas. Draghiho stile recitativo je velice tvárné a není ještě úplně vyhraněné a mechanické. Místy se na konci nebo uprostřed recitativu vyskytuje ariosní plocha. Sbory a ansámby většinou obsahují jak homofonní, tak i kontrapunktické části (tzv. „stile misto“) a hlasy jsou velice často vedeny v paralelních terciích.

S podobnými formálními útvary árií jako u Draghiho (AB, AA', AA'B a ABB'), je možné setkat se také v kompozicích Stradelly. U něj je ale kontrast mezi jednotlivými árie v mnohých případech výraznější. Častými jsou také árie nad ostinátním basem, variace. Jednotlivá vokální čísla bývají uvedena a zakončena orchestrálním ritornelem, kterém je většinou prostřednictvím imitačního kontrapunktu představováno téma. tonálními postupy, modulacemi a počátečními motivy je Stradellova hudba jasně tonálně vyhraněná. Více než u Draghiho je uplatňována kontrapunktická sazba – vokální linka a hlasy jsou často vedeny ve vzájemné imitaci. Převažuje sylabické zhudebnění textu, ale objevují se i bravurní kolorатурní čísla, které výrazně podporují dramaturgii děje. V klíčových momentech děje se často objevuje arioso za účelem zvýšení dramatického napětí a ozvláštňení dlouhých recitativních pasáží. Velký rozdíl mezi oratorií Draghiho a Stradelly je patrný v instrumentální složce. Zatímco u Draghiho tvoří doprovod vokálních partů pouze basso continuo, je Stradellova instrumentace velice propracovaná a má důležitou funkci také jako výrazový prostředek.⁶⁹ Stradella byl také jedním z prvních skladatelů, kteří zavedli recitativ doprovázený smyčcovými nástroji.

Draghiho Oratorium *Santa Cecilia* zahrnuje celkem 15 árií, 2 dueta, 2 terceta a závěrečný sbor. Jedná se většinou spíše o drobnější árie tvořené v průměru asi 40 takty.

⁶⁹ Například ke Stradellovým oratoriím *San Giovanni Battista* (1675) a *La Susanna* (1681) jsou dochované podrobné informace k instrumentaci i obsazení. Stejně jako také u některých svých dalších děl zde Stradella pracuje s instrumentací concertino-concerto grosso. Pomocí střídání a různého kombinování těchto dvou skupin Stradella dosahuje maximální různosti hudebního doprovodu jednotlivých čísel. Gianturco, s. 187.

Nejkratší z nich má 21 taktů a nejdelší 100 taktů.⁷⁰ Z hlediska struktury árií v oratoriu výrazně převažuje forma AB. Dále se objevují formy AA', AA'B a ABB', ABA a jedna árie s nepravidelnou strukturou. Čtyři árie mají dvě strofy.⁷¹ Jednotlivé díly árie většinou nejsou vzájemně příliš kontrastní a to i v případech, kdy to text nabízí. V oratoriu se ani jednou nesetkáváme s árií s ostinátním basem. Nevyskytuje se zde ani lamento, neboť to nevyžaduje žádná dramatická situace děje. Některá čísla nejsou zcela formálně vyhraněna a pohybují se na pomezí árie a ariosa.⁷² Ansámbl v oratoriu zahrnují jak homofonní, tak i kontrapunktické části (tzv. „stile misto“) a zpěvní hlasy jsou v nich velice často vedeny v paralelních terciích.

Celkově v oratoriu převažují mollové tóniny – devět z patnácti árií je mollových. Rozsah všech vokálních partů není příliš velký a u jednotlivých árií tvoří maximálně undecimu. Melodická linka se většinou pohybuje spíše stupňovitě nebo malými skoky. Velké skoky jsou méně časté, a pokud se objevují, tak zejména v partech Anděla. U všech postav kromě Anděla převažuje sylabické zhudebnění textu a koloratury jsou uplatněny pouze místy jako výrazový prostředek pro zdůraznění klíčových slov. Melodická linka se ve většině árií pohybuje nejčastěji v osminových hodnotách místy ozvláštněnými o tečkovaný rytmus. U některých árií dochází v jejím průběhu k metrickým změnám (např. *Vincerà la tua costanza*). Jedním z charakteristických rysů Draghiho hudby je místy se vyskytující formální neuzavřenost a plynulý přechod mezi recitativem, ariosem a árií.⁷³ Arioso se v průběhu oratoria objevuje většinou v emocionálně vypjatých momentech, kde je uplatněno jako prostředek dramatizace. Recitativy jsou tvořeny plynulým tokem osminových a šestnáctinových not nad často nehybným basem a často končí melodickou formulí postupující od tercie přes sekundu k primě. Některé pasáže vokální linky obsahují méně obvyklé melodické postupy s názvukem modality. Například arioso před árií Angela *Diademi, ghirlande e fiori* zahrnuje jak chromatické postupy, tak i kroky ve zvětšených sekundách. To v daný moment působí skutečně překvapivě v souvislosti s obsahem zhudebňovaného textu a poté následující árií, která má radostný charakter.

Pro Draghiho harmonické vyjadřování je typické používání durových a mollových kvintakordů a sextakordů, kvartsextakordů zpravidla jen v kadencích. Místy se objevují

⁷⁰ V případě velice krátkých árií je tedy vhodnější zvolit pro označení jejich částí malá písmena namísto velkých.

⁷¹ Jedná se o árie *Di tè ancella, Non più d'Idoli, Sei troppo Amante* a *Chi di Femina*.

⁷² Například výstup Angela *Sù sù celesti chori* předcházející závěrečnému sboru oratoria.

⁷³ V tomto oratoriu se jedná zejména o čísla Anděla.

septakordy i jejich obraty. Kromě základních harmonických funkcí je v Draghiho hudbě často využíváno funkcí VI., VII. stupně i jejich obratů. Ke změně tóniny dochází většinou prostřednictvím diatonické modulace. Pro ozvláštění harmonie je využíváno průtahů z kvarty na tercii (4-3) a střídavých tónů (5-6-5). Poměrně časté jsou sekvence. Místy se objevují také harmonické spoje, jež je možno vyložit jako mimotonální funkce, hlavně dominanta a někdy i VII. stupeň. Doprovod zpěvních partů tvoří pouze basso continuo. K oratoriu neexistuje žádná předehra a ritornely se u jednotlivých árií vyskytují minimálně. Pokud se přede hry, mezihry či dohry objevují, jsou velice krátké, zpravidla 2-4 taktové a pravděpodobně byly realizovány pouze pravou rukou klávesového nástroje hrající basso continuo. Bas se často postupuje v imitaci k vokální lince, přičemž ale většinou přednese jen začátek tématu. Typický je také průchodný bas, a to hlavně v pomalejších áriích s ternárním metrem.

Vokální role jsou v Draghiho oratoriu *Santa Cecilia* rozvrženy následujícím způsobem: Svatá Cecílie – soprán, Anděl – soprán, Valeriano – alt, Tiburtio – tenor a Testo – bas. Nejvíce árií není překvapivě přiděleno hlavní hrdince oratoria, ale postavě Anděla, který jich má celkem 5. Hned po něm následuje Valeriano s počtem 4. Svatá Cecílie a Tiburtio mají pouze 3 árie.

První árií celého oratoria je modlitba v podání Cecílie. V oratoriu se objevují celkem čtyři modlitby – Svatá Cecílie zpívá dvě, Anděl na jednu z nich stejným způsobem odpovídá a jedna patří Valerianovi. Pouze Tiburtio žádnou nemá. U všech těchto modliteb se opakují určité charakteristické prvky:

Název árie	<i>Mio Giesù</i> (Santa Cecilia)	<i>Tù che nulla trasformasti</i> (Valeriano)	<i>Ò Giesù</i> (Santa Cecilia)	<i>À Giesù</i> (Angelo)
Umístění v rámci oratoria	1.Část/1. „scéna“	2.část/1. „scéna“	2.Část/ 2.„scéna“	2.část/2. „scéna“
Rozsah	d1-g2	c1-c2	d1-f2	g1-g2
Počet taktů	52	35	37	35
Metrum	Ternární	Ternární	Ternární	Ternární
Tónina	g moll	d moll	C dur	C dur
Forma	ABC	AB	AA´B	ABB´
Bas	Průchodný	Průchodný	Průchodný	Průchodný
Sazba	Homofonní	Homofonní	Homofonní	Homofonní
Melodická linka	Převaha dlouhých notových hodnot.	Převaha dlouhých notových hodnot.	Převaha dlouhých notových hodnot.	Převaha dlouhých notových hodnot.
Způsob zhudebnění textu	Převaha sylabického zhudebnění, klíčová slova („ <i>costante</i> “, „ <i>amante</i> “, „ <i>tempesta</i> “) obsahují koloraturu.	Převaha sylabického zhudebnění textu bez koloratury.	Převaha sylabického zhudebnění textu bez koloratury.	Převaha sylabického zhudebnění, klíčová slova („ <i>vittoria</i> “, „ <i>gloria</i> “) obsahují koloraturu.
Obsah	Slib věrnosti Ježíši, prosba Boha o ochranu před špatnými vlivy.	Prosba, aby v něm Bůh stvořil srdce schopné ustát každé utrpení.	Chvála a uctívání Ježíše Krista.	Odpověď na Ježíše na Ceciliinu chválu a slib odměny za její činy.

Tyto čtyři árie-modlitby jsou v oratoriu rozmístěny velice rovnoměrně a základě jejich porovnání lze dospět ke zjištění, že všechny z nich mají několik zásadních společných rysů: kontemplativní charakter, ternární metrum⁷⁴ a průchodný bas, který v souvislosti s rytmičkou strukturou a homofonní sazbou, ve které převažují delší hodnoty, působí velice efektně. Obsah textu je prosbou, slibem či chválou adresovanou Bohu nebo Ježíši Kristu. Tyto árie jsou tvořeny pravidelnými frázemi a vokální linka se pohybuje převážně v dlouhých notových hodnotách stupňovitě nebo malými skoky. Místy je melodie obohacena o koloratury nebo melismata.

Nejpůsobivější ze všech modliteb je dle mého názoru Cecíliina druhá modlitba *Ò Giesù*. To je zapříčiněno mimo jiné také nápaditým dramaturgickým řešením následujícím bezprostředně po této árii. Modlitba je nebem vyslyšena a odezva přichází prostřednictvím Angela (*À Giesù*), který odpovídá árií založenou na variaci té Cecíliiny. Cecílie se modlí k Ježíši a nazývá jej „*vzorem svých nejčistších myšlenek*“ a „*cílem svého srdce*“. Díl A (t. 1-16) zhudebňující celý text árie má periodický charakter skládající se z částí a a b. V dílu A' (t. 17-24) jsou první dva verše znovu zopakovány, tentokrát je ale motiv transponován do dominantní tóniny G dur a zkrácen. V části B (t. 25-37) je opakována druhá polovina textu árie a dochází k modulaci do C dur. Nápadným rysem částí a i b v dílu A i A' je hlava motivu začínající vzestupným kvartovým skokem, po kterém se pak melodie pohybuje převážně stupňovitě. Hlava motivu dílu B je nejprve představena v basové lince (t. 24) a o takt později ji přejímá vokální linka sestupující z tónu c2 na a1, na kterém zůstane po celý takt. Totéž je poté transponováno v dalším taktu o sekundu výš. V taktech 29-37, kde jsou dvakrát opakována slova „*e nel petto celeste è l'ardor*“, je částečně pracováno s hudebním materiálem části b dílu A.

A Giesù je variovanou verzí Cecíliiny modlitby. Jedná se o dvoudílnou árii ve formě ABB' v tónině C dur a 3/2 taktu. Díl A je periodou o 8 taktech a hlava motivu je doslova přebrána z árie Cecílie. Ve zbylé části je melodie mírně variována.

⁷⁴ Může souviset se symbolikou dokonalosti čísla tři v hudbě.

6

(Svatá Cecílie, *Ó Giesù*, t. 1-8)

(Anděl, *A Giesù*, t. 1-8)

Vokální linka je doprovázena průchodným basem, který ji v taktu čtyři imituje. Díl B (t. 9-18) má závěti prodloužené o dva takty. Text je zhudebněn sylabicky a na slovech „*vittoria*“ a „*gloria*“ je melodie rozvinuta do drobného melismatu.⁷⁵ Melodický vrchol nastává u „*vittoria*“, kdy melodie postupuje od a1 v osminových hodnotách až na g2, kde následně zůstane po dobu celého taktu. Díl B' má celkem 16 taktů (t. 19-34) a liší se od B prodloužením koloratury na „*vittoria*“ (t. 20-23), pozměněním motivu závěti a opakováním „*goder ti farà*“, čímž je docíleno zdůraznění těchto slov. Celý tento výstup je završen duetem Cecílie a Anděla.

Quest' è pura verità je další árií Cecílie, která je svým energickým charakterem výrazně odlišná od obou jejích modliteb. Tuto jednoduchou árii v tónině g moll zpívá Cecílie v momentě, kdy přesvědčuje Valeriana o tom, že jeho život získá smysl pouze, když pozná jediného správného Boha a postupně ho přivádí k víře. Text je zhudebňován převážně sylabicky v osminových a čtvrtových hodnotách. Melodická linka se pohybuje převážně stupňovitě až na jeden oktávový skok (t. 15) a je místy obohacena o tečkovaný rytmus, šestnáctinové koloratury a chromatické postupy. Výrazným jednotícím elementem árie je časté zakončování frází několika osminami (tečkovanými) a jednou půlovou hodnotou (t. 7, 10, t. 17-18, 20, 26). V árii je několikrát pracováno s prvním motivem vokální linky, který je tvořen dvěma čtvrtovými a čtyřmi osminovými hodnotami sestupujícími od d2 k fis, kde je zakončen půlovou hodnotou:

⁷⁵ Tato melismata jsou dobrým příkladem vztahu k původní diminuční praxi, z níž tyto ozdoby vznikaly.

(Svatá Cecílie, *Quest' è pura verità*, t. 6-10)

Hlavu tohoto motivu nejprve imituje basová linka (t. 7, 10) a poté je v taktu 21 opakován od tónu g₂. K výraznému ozvláštňení motivu dochází v taktu 22-23, kde je chromaticizován. Významným kontrastním prvkem členícím strukturu árie jsou kombinací obou těchto prvků a jejich rozvíjením, prodlužováním a transponováním je v árii dosaženo přesvědčivé rétorické výstavby. Nápadité je Draghiho zvukomalebné zhudebnění některých slov. Například význam slova „*rapido*“ je vystižen šestnáctinovými koloraturami (t. 11-12, 18-19) a chromaticky klesající melodie vyjadřuje pomíjivost u „*disfà*“ (t. 14-17). Ačkoliv je tato árie svým energickým charakterem dost kontrastní k Cecíliiným zbylým dvěma áriím-modlitbám, vytváří po textové stránce všechny tři árie dohromady ucelený obraz o povaze Cecílie. Vystihují její zbožnost, stálost, sílu, statečnost a ochotu zemřít pro víru v Boha.⁷⁶

Situace u postav obou bratrů je odlišná než u Svaté Cecílie. Valeriano má celkem čtyři árie, z nichž dvě jsou durové a dvě mollové a každá s jiným charakterem. Různost Valerianových árií dobře odráží vývoj jeho osobnosti, ke kterému v průběhu děje oratoria dochází. Na začátku působí spíše zasněně a zamilovaně, ale zároveň otevřeně pro vše, co mu Cecílie říká, neboť ji nesmírně miluje. Po konverzi se z něj ale stává statečný a silný bojovník ochotný obětovat za svou víru i život. Tento posun je patrný hlavně v jeho poslední árii, která je modlitbou v ternárním metru, jejíž principy zhudebnění byly již výše popsány. Téměř všechny Valerianovy árie se vyznačují stupňovitě se pohybující melodickou linkou o rozsahu a do c₂. Velice nápadný je častý výskyt repetovaných tónů a absence větších skoků vokální linky.⁷⁷ Stejně jako i u ostatních postav převažuje sylabické zhudebnění textu, ve kterém se příležitostně

⁷⁶ Paralelu k postavě Cecílie je možno nalézt u postavy Václava v Draghiho oratoriu *Abelle di Boemia ovvero S. Wenceslao*. Václav v něm zpívá čtyři árie, všechny podobného charakteru a v ternárním metru. Je to stejný typ hrdiny jako Svatá Cecílie, tedy mučedník toužící svůj život obětovat Kristu. Václav není postavou, která by měla hlavní vliv na průběh děje. Hybatelem dění v tomto oratoriu je postava Drahomíry.

⁷⁷ Největším skokem vokální linky ve Valerianových áriích je velká sexta.

objevují koloratury. Ty mají většinou podobu šestnáctinových běhů, ale bývají také různým způsobem rytmicky obměňované. U většiny Valerianových árií se na rozdíl od árií ostatních postav ve větší míře objevují krátké mezihry a dohry samotného bassa continua.

Tiburtio vystupuje pouze ve druhé části oratoria a zpívá jen tři árie. Průběh jeho konverze není tak hladký a přímočarý jako u Valeriana. Tiburtio více vzdoruje a nejprve se dokonce snaží svého bratra z nové životní cesty svést. Jeho obrácení nastává až u třetí árie (*Vi detesto, vi calpesto*). Mezi jeho áriemi se také jako u jediné ze všech postav neobjevuje modlitba. Všechny jsou mollové a rozsah zpěvní linky se v nich pohybuje od d do f1. Stejně jako u Valeriana melodická linka neobsahuje žádné větší skoky a je u ní nápadný poměrně častý výskyt repetovaných tónů.

Rozdílnost obou bratrů je patrná hlavně po porovnání dvou momentů. Jedním z nich je jejich první konfrontace s modlitbou a druhým je árie následující po jejich vlastním obrácení k víře. Valeriano nachází Cecílii, jak se modlí a rozmlouvá s Andělem (kterého sám ještě nemůže jakožto nevěřící vidět) v prvním dějství první části oratoria. Tento rozhovor v něm vyvolá zvědavost po tom dozvědět se, kdo je tímto hostem. Valeriano prosí Cecílii, ať mu toto tajemství prozradí a vůbec ji neodsuzuje za to, že se modlí. Rozdíl reakcí obou bratrů je do jisté míry patrný i ve zhudebnění těchto árií. Valerianova árie (*Ò mia bella*) je ve 3/4 taktu, tónině Es dur a má formu AB a mírný charakter. U prvních dvou veršů árie (t. 1-10) postupuje melodická linka pouze sekundovými kroky a Valerianovo naléhání na Cecílii a zvědavost je vyjádřeno repetovanými tóny.



(Valeriano, *Ò mia bella*, t. 1-10)

V dalších dvou verších se Valeriano ptá, kde se ten, s kým hovoří, skrývá, což Draghi vyjádřil sestupným krokem tercie, pak skokem kvinty (t. 11-14).⁷⁸

⁷⁸ V souvislosti s tímto motivem je nutné také upozornit na ne příliš zdařilé zhudebnění těchto slov z hlediska metrických parametrů. U slov „*angolo*“ vychází poslední slabika na půlovou notu a navíc na první dobu taktu, ačkoliv by měl správně být na prvně na první slabice slova. Totéž se opakuje i u slova „*cela*“.



Na „*custode Deità*“ pak postupuje melodická linka sekundovými kroky nahoru. Tyto poslední dvě fráze se v mírně obměněné podobě opakují ještě jednou navíc s opakováním „*custode Deità*“ (t. 15-29). Vzápětí navazuje třítaktová mezihra a díl B. V dílu B je dobře vystiženo Valerianovo duševní rozpoložení. Zpívá o tom, že je šťastný „*uvězněn v Cecíliiných řetězech*“ a bude ještě blaženější, když mu prozradí o tomto „*velkém dobru*“. První takty dílu B (t. 33-35) zhudebněním slova „*catene*“ vyjadřují Valerianovu zamilovanost, „*bezmoc*“ sám jednat a touhu být veden Cecílií, melismatem osminových hodnot střídavě klesajících a zase zpět stoupajících:



(Valeriano, *Ò mia bella*, t. 33-36)

U zbylých dvou veršů („*Diverò viè più beate, se palesi un tanto bene*“) využívá Draghi opět hlavně repetovaných tónů a opakování částí textu (t. 35-50).

Analogicky k výše popsané Valerianově árii se v prvním dějství druhé části opakuje stejná situace u Tiburtia, ovšem s rozdílnou, negativní reakcí. Valerianovo obrácení k víře a křest ve své árii *Sei troppo Amante* odsuzuje a považuje to za šílené rozhodnutí, ke kterému jej vedla pouze zaslepenost láskou k Cecílii. Zatímco Valeriano reagoval árií v Es dur s mírným charakterem, je Tiburtiova árie energická, krátkodechá skládající se z krátkých frází. Árie má dvě strofy, je ve 4/4 taktu a tónině c moll s častým zvýšeným šestým i sedmým stupněm, tedy melodické moll, čímž získává svérázný charakter. V jejím středním díle dochází k modulaci do B dur a Es dur. Melodická linka se pohybuje téměř výhradně v sekundových krocích a nejsou v ní přítomné žádné koloratury. Tiburtio je pevně přesvědčen o své pravdě a výčet všech svých argumentů vždy potvrzuje několikerým opakováním slov „*Io ben lo sò.*“

Sei trop-po A-man - te Io ben lo sò. Sei trop-po a man-te io ben lo_ sò, io ben lo sò, io ben lo_ sò
 Sei de - lí - ran - te Io ben lo sò. Sei de - lí - ran - te io ben lo_ sò, io ben lo sò, io ben lo_ sò

(Tiburtio, *Sei troppo Amante*, t. 1-5)

Nyní obraťme pozornost k áriím obou bratrů, které zpívají po svém křtu. Valeriano tento klíčový moment reflektuje v árii *Non più d'Idoli seguace* a prohlašuje v ní, že od nynějška už nikdy nebude následovat modly, ale Krista. Slibuje Cecílii věrnost a společný boj za správnou víru. V této energické árii už Valeriano působí velice odhodlaně a jako statečný bojovník za svou víru. Árie má formu AB o dvou strofách a je v 4/4 metru, v tónině B dur. Během dílu A dochází k modulaci do dominantní tóniny a moll a v díle B do paralelní tóniny F dur. Výrazným elementem árie je sled pěti klesajících a následně čtyř stoupajících šestnáctin, který se objevuje hned v druhém taktu árie. Tato koloraturní část motivu je zásadní pro celou árii, neboť se opakuje jak v jejím dílu A, tak i B a v různých podobách ho imituje i basová linka. Koloraturní část motivu se tak zároveň stává prostředkem k vytváření kontrapunktu k vokální lince.



(Valeriano, *Non più d'Idoli seguace*, t. 1-2)

Tiburtio na moment obrácení k víře reaguje opět emotivnějším způsobem než jeho bratr, což je dáno primárně ale hlavně textem árie (*Vi detesto, vi calpesto*). Tiburtio jako novokřtěnec nejprve „nenávidí a pošlapává své prázdné idoly“ a až pak teprve obrací svou pozornost k Bohu. Árie má formu aba a je zkomponovaná ve 4/4 taktu v tónině g moll. V díle a (t. 14-24) jsou třikrát opakovány první tři řádky textu: „*Vi detesto, vi calpesto, idoli vanni*“, přičemž u prvního opakování Draghi motiv obměňuje repetovanými tóny a podruhé jej štěpí. Tím získává árie ve své první části do určité míry bojovný charakter.

(Tiburtio, *Vi detesto, vi calpesto*, t. 14-20)

Poté následuje krátká spojka basového doprovodu (t. 22-23), kde se ještě jednou opakuje motiv „*Idoli vanni*“ v augmentované a variované podobě (t. 23-24). V díle b (t. 25-31) se už

ale obrací pouze ke svému Bohu a s tím přichází i kontrast v hudbě. Tiburtiův slib, že věnuje svou duši i srdci svému Spasiteli, je zhudebněn sylabicky převážně v osminových hodnotách buď repetovaných, nebo pohybujících se hlavně sekundovými kroky.

Vzhledem k tomu, že Cecílie je hlavní hrdinkou oratoria, očekával by posluchač, že se to projeví na dramaturgické i hudební stránce díla a že bude mít nejvíce výstupů. V Draghiho oratoriu je ale větší prostor než Cecílii věnován postavě Anděla. Je mu přisouzena velká důležitost - má největší počet árií, které jsou zároveň také nejdelšími, a objevuje se vždy v klíčových momentech oratoria. Je prostředníkem mezi nebem a zemí – odpovídá na modlitby Cecílie, objevuje se při obrácení k víře Valeriana i Tiburtia, povzbuzuje je ke statečnosti a boji za pravou víru. Nakonec všechny tři také přivádí do nebe.⁷⁹

V áriích Anděla je patrná větší variabilita, než u ostatních postav, hlavně z hlediska hudební formy, tónin, metra i melodické invence. Poměrně časté jsou také ariosní pasáže. Tři z árií jsou v 6/8 taktu, jedna v 3/2 a jedna v celém. Tři jsou v durových a dvě v mollových tóninách. Rozsah vokální linky je téměř stejný jako u Cecílie, tedy d1-g2. Vokální linka Anděla se ale ve vyšší poloze pohybuje častěji a setrvává v ní déle, než je tomu u Cecíliiných partů. Árie Anděla jsou také technicky náročnější než árie ostatních postav. Charakteristickým prvkem jsou časté koloratury, které jsou jakýmsi symbolem nadpozemskosti a transcendentálnosti.

První výstup Anděla (*Vincerà la tua costanza*, 1. část, 1. scéna), kdy dodává Cecílii odvalu a předpovídá události, které se v legendě mají přihodit, je nejdelším výstupem z celého oratoria a svým formálním uspořádáním také nejzajímavějším. *Vincerà la tua costanza* má triumfální charakter a skládá se z dílů ABCDA, ve kterých dochází ke střídání úseků v áriovém stylu a recitativních ploch, které na sebe navazují v dominantním vztahu.⁸⁰ Celý výstup je uzavřen opakováním dílu A (t. 1-32) tvořeným

⁷⁹ K posílení významu rolí Andělů dochází i u oratoria *Abelle di Boemia ovvero il Santo Wenceslao*. Příčinou bylo pravděpodobně i to, že tyto role zpívali hlavní sopranisté (Cortona a Clemente Hader). Niubò, *Císařský dvůr*, s. 87.

⁸⁰ Tuto árii lze formálně vyložit také jako tři krátké árie střídající se s recitativy.

částmi abb'a'a v tónině c moll a 6/8 taktu.⁸¹ Hudba je založena hlavně na práci s koloraturou a imitací motivů vokální linky v basu, čímž je docíleno triumfálního charakteru a v návaznosti na první árii Cecilie je vytvořena velice kontrastní plocha. Střídání ploch s koloraturami a recitativními pasážemi je zde dobře využito jako prostředek drammatizace děje.

Vin-ce-rà la tu-a cos tan - - - za dei pia-cer la for-za in vit - ta e tra-fit - ta ca - de-rà

(Anděl, *Vincerà la tua costanza*, t. 1-8)

Na díl A plynule navazuje pasáž B ve stile recitativo (t. 33-43), ve které Anděl předpovídá, že Cecilie přivede k víře jak Valeriana, tak i Tiburtia a že všichni tři pak budou trpět pro Boha a zemřou pro něj. Největší napětí nastává na slovu „*sangue*“. To je zharmonizované průchodným zmenšeným sextakordem s chromaticky zvýšenou sextou (e-g-cis), který je VII. stupněm d moll, což je dominanta výsledné tóniny g moll. Po této recitativní pasáži navazuje díl C (t. 44-92) ve 3/4 taktu. Motiv je založen na stupnicových běžích v osminových hodnotách (t. 44-45) následně imitovaných basovou linkou a repetovanými tóny opakujícími se třikrát (t. 46-50), čímž je docíleno zdůraznění slova „*confusion*“.

V taktu 55 dochází k modulaci do F dur a následující takty (t. 55-58) jsou založeny na sekvenci nového motivu, který se znovu opakuje v t. 64, kde je imitován basovou linkou a ve vokální lince variován pomocí rozvinutí do koloratury na slovu „*tormenti*“. V taktu 93 nastává znovu recitativní pasáž, ve které je ještě jednou potvrzována Cecíliina stálost, a nakonec je opakován díl A.

Árii *Di tè ancella* zpívá Anděl poté, co se Valeriano vrací od svatého Urbana už jako novokřtěnec. Jsou v ní opět oslavovány dobré skutky Svaté Cecilie. Recitativ předcházející této árii je velice tvárný a plynule předchází do ariosa (t. 4), kde se pak objevuje třikrát opakovaná koloratura v šestnáctinových hodnotách na slovech „*l'eterna Gloria*“. Stejně jako v předchozí árii Angela je tato koloratura důležitým prostředkem drammatizace děje, díky níž je docíleno radostného charakteru, který je pak přítomný i v průběhu celé árie.

⁸¹ Formální řešení tohoto typu jsou obvyklá mimo jiné také v kantátách Alessandra Stradelly. Například v jeho duchovní kantátě s vánoční tematikou *Si apra al riso* (kolem 1675) mají Primo, Secondo i Terzo Pastore každé číslo, ve kterém na sebe plynule navazují árie-recitativ-árie. Stradella v této árii vytváří také navíc velký efekt tím, že v hudebním doprovodu kombinuje concertino i concerto grosso.

Ce-ci-li-a hai vin-to, e del-la tu-a vit-to-ria in pre-mio go-de-rai l'e-ter-na Glo-ria l'e-ter-

(Anděl, recitativo, t. 1-6)

Samotná árie je v 6/8 taktu v tónině B dur, má 2 strofy a formu AB. V prvých taktech dílu A vokální linka pracuje s koloraturním motivem z ariosa, který se zde v augmentaci v osminách a místy ozvláštňen o tečkovaný rytmus. Tím získává sylabicky zhudebnující text určitou odlehčenost. Poté motiv přebírá bas a vytváří lince kontrapunkt. Nakonec postupují oba hlasy společně. Stejný princip se znovu opakuje o kvartu níž v F dur, tedy dominantě B dur (t. 7-15).

Di tè an-cel-la più bel-la il Cie-lo il Cie-lo non hà -
Il Ciel se-con-da, fe-con-da la tua la tua pu-ri-tà -

(Anděl, *Di tè ancella* t. 1-3)

Díl B (t. 16-38) je o dva takty zkrácený a dochází v něm k modulaci do paralelní tóniny g moll. Motiv je tvořen 4 takty doplněným o jeden a půl taktovou melodií průchodného basu. Díl B je založen na opakování tohoto motivu nebo jeho částí, čímž jsou zdůrazněny důležité úryvky textu a dohrou bassa continua citující motiv.

Třetí árie Anděla *Diademi, ghirlande e fiori* je poslední árií první části oratoria před závěrečným tercetem. Valeriano se spolu s Cecílií a Andělem raduje z toho, že poznal Boha. V recitativu se Anděl obrací na Valeriana a říká mu, že se na konci všeho může těšit „z nebeské záře největšího hybatele“. Na to plynule navazuje arioso, ve kterém slibuje manželům, že je přivede do nebe. Toto arioso obsahuje velice neobvyklé melodické postupy zahrnující chromatiku i kroky ve zvětšených sekundách. To působí velice překvapivě v souvislosti s textem, který v daný moment Anděl zpívá.⁸²

⁸² „Svatebčané šťastní a milí, na nebesa vás zavedu.“

(Anděl, arioso, *Diademi, ghirlande e fiori*, t. 8-16)

Arioso je velice kontrastní také k árii, která po něm následuje. Ta díky spíše rychlejšímu tempu v 6/8 taktu i přesto, že je v tónině g moll, působí spíše radostně a povzbudivě. Anděl v ní zpívá o věčné radosti, kterou budou oba manželé prožívat v nebi. Árie má formu aa' a až ke slovu „*intreccierò*“ (t. 21-26), kde se objevuje koloratura, v ní převažuje sylabické zhudebnění textu s melodickou linkou pohybující se v osminových hodnotách. V dílu a' (10-22) jsou přejaty z dílu a první čtyři takty. Další jsou pouze transponovány do d moll.

Árie *Non vi spaventi* je v D dur a formě AB a následuje poté, co dává vypravěč svědectví o mučení „nových bojovníků za správnou víru“ římským prefektem. Tato árie je dalším povzbuzením proti strachu ze smrti, neboť po ní budou následovat krásné chvíle v nebi. Celá část A je založena převážně na práci s jedním jednoduchým motivem – skládajícím se z osminových a čtvrt'ových not a sestupné melodie obohacené o střídavý tón:

V předvětí jsou předneseny první tři verše árie: *Non vi spaventi, Alme costanti, Morte crudel*. Začíná výše popsaným motivem u „*costanti*“ rozvinutým do koloratury. Souběžně přejímá hlavu motivu i basová linka, která s ní pracuje na základě klesající sekvence, kdy jej posouvá pětkrát. Závětí je založeno na stejném principu motivické práce.

(Anděl, *Non vi spaventi*, t. 1-5)

V části B (t. 16-40) dochází ke změně básnického metra, což má vliv také na hudební stránku. Verš „*Sarete ad onta del Romano orgoglio*,“ je zhudebněno sylabicky, téměř až

recitativním stylem. Největší váhu z hlediska významu má poslední verš árie: „*Martiri trionfanti in Campidoglio*“. To je vyjádřeno změnou na ternární metrum a novým spočívajícím v sestupných a následně vzestupných stupnicových bězích v osminových hodnotách a dvou půlových not s tečkou. Nejvíce z posledního verše je vyzdviženo „*trionfanti*“ koloraturou (t. 25-29, t. 33-37), u které je taktéž pracováno se stejným materiálem. Motiv přejímá také basová linka, která si jej střídavě předává s vokální linkou.



(Anděl, *Non vi spaventi*, t. 18-22)

Nyní ještě několik slov k roli vypravěče, jehož funkcí je uvedení do děje na začátku obou částí, komentování činů jednotlivých postav a odkaz na momenty, které v oratoriu nejsou přímo ztvárněny a vyžadovaly by další vystupující postavy (příchod Valeriana a Tiburtia ke Svatému Urbanu a pronásledování křesťanů římským prefektem). Takových výstupů má vypravěč celkem šest a jsou většinou tvořeny plynulým tokem osminových a šestnáctinových not nad téměř nehybným basem.

Za zmínku jistě stojí výstup vypravěče k úvodu druhé části oratoria, jehož poselstvím je poučení o neprospěšnosti požitku člověku a smyslu pozemského utrpení, které je cestou vedoucí do nebe. Tento vypravěčův výstup se ostatním vymyká, neboť jako jediný z nich není ve stile recitativo, ale arioso. Je to jediné místo v oratoriu, kde se v partu vypravěče vyskytují melismata u klíčových slov, jako například „*balzano*“ (t. 8-12) „*l'inalzano*“ (t. 30-35, t. 42-46). Slovo „*gradi*“ je zhudebněno zvukomalebně stupnicovým postupem nahoru (t. 18-19).

bal - - - - -

6# 6#

12

- za-no; Máj di - sag - gi, che al Mon - do si pro - va-no.

6

(Vypravěč, *I diletti al Mortale*, t. 8-16)

Toto arioso plynule přechází do recitativu, když vypravěč uvádí moment, ve kterém má dojít k rozhovoru Valeriana a Tiburtia.

Všechny z postav oratoria zpívají nejméně v jednom duetu či tercetu. Každá z částí má jeden duet – v první části jej zpívá Valeriano a Svatá Cecílie, když si vzájemně vyznávají lásku a ve druhé části Anděl a Svatá Cecílie po své modlitbě. První část je zakončena tercetem Cecílie, Valeriana a Anděla. Terceto mučedníků a závěrečný sbor druhé části oratoria nejsou dochované kompletně, neboť v partituře je vypsána pouze melodie vrchního hlasu a basso continuo bez vnitřních hlasů.

Závěrečné terceto první části přináší poučení pro posluchače: „*Speri giusto mortal gratia superna: Premio di vita breve è vita eterna.*“⁸³ a je zkomponované ve „stile misto“. První verš je zhudebněn homofonně – zpěvní hlasy jsou vedeny v paralelních terciích v půlových hodnotách společně s basovou linkou postupující převážně půltónovými kroky. Slova „*Speri giusto*“ jsou harmonizovány střídavě tónickým kvintakordem a sextakordem na dominantě. U „*Mortal*“ následuje subdominanta a durová dominantá zadržovaná na celý takt. U „*gratia superna*“ přichází VI. stupeň, tedy klamný spoj a opět dominantá:

⁸³ „Právem doufáš, smrtelníku, v nebeskou milost. Odměnou za krátký život je život věčný.“

Angelo
Spe - ri gius - to Mor - tal gra - tia - su - per - na:

Santa Cecilia
Spe - ri gius - to Mor - tal gra - tia - su - per - na:

Valeriano
Spe - ri gius - ti Mor - tal gra - tia - su - per - na:

(*Speri giusto mortal*, t. 1-4)

U druhého verše přichází kontrast, neboť jeho hudba má imitační charakter:

(*Speri giusto mortal*, t. 6-9)

Téma je poprvé předneseno druhým sopránem (Svatá Cecílie), o takt později jej přebírá první soprán (Anděl) a nakonec alt (Valeriano). Následně prochází všemi hlasy ještě čtyřikrát (t. 11, 17, 23, 27) a skladba je zakončena závěrečným zopakováním slova „eterna“.

(tenorová klauzule)

(sopránová klauzule)

(basová klauzule)

(*Speri giusto mortal*, t. 31-33)

Duet Anděla a Cecílie z druhé části oratoria (*Ogni pensier da Dio*) je ve 4/4 taktu a tónině C dur. První dva verše jsou zhudebněny homofonním způsobem ve stile recitativo – délka not i melodie vyplývají přirozeně z textu a dikce. Tento díl je harmonizován tónikou, sextakordem na subdominantě, dominantou a uzavřen do tóniky. Zpěvní hlasy postupují v paralelních terciích. Charakter hudby se rychle mění, stejně jako ve výše analyzovaném tercetu navazuje plocha založená na imitaci motivu, který je přímo napojen na předchozí Andělovu frázi v recitativním stylu. Radost na zemi je vyjádřena šestnáctinovým během na slovu „terra“ a verš je uzavřen sopránovou klauzulí na „paradiso“.

Angelo

Og-ni pen-sier da Dio res-ti in-di - vi-so, poi-che fe-de-le-I - de - a fà go der an-co in
Santa Cecilia

Og-ni pen-sier da Dio res-ti in-di - vi-so, poi-che fe-de-le-I - de - a

64

4

Ter - - ra il Pa-ra-di - so.
fà go-der an-co in Ter - - ra il

(Anděl, Svatá Cecílie, *Ogni pensier da Dio* t. 1-6)

5.4. Shrnutí

Po podrobení Draghiho oratoria *Santa Cecilia* dramatické a hudební analýze lze vyvodit následující závěry: Pokud jde o výstavbu děje, je v oratoriu patrná velice podobná struktura a symetrie obou částí, které analogicky zpracovávají hlavní motiv oratoria, tedy poznání Boha a křest. Cesta Valeriana k víře je velice plynulá, na rozdíl od něj ale Tiburtio neuvěří hned v prvním okamžiku a snaží se dokonce svého bratra od víry v Boha odradit. Toto je jedinou zápletkou děje. Cecílie je charakterizovaná jako typická mučednice, která je připravena za víru obětovat i svůj život. V souvislosti s její osobností v oratoriu ani v náznaku nefiguruje hudba, jako je tomu u například u zmiňovaného Montemelliniho libreta z roku 1701. Důležitá role je přisouzena Andělovi, který má nejvíce výstupů, ve kterých figuruje jako prostředník mezi nebem a zemí, komentuje děj a povzbuzuje mučedníky ke statečnosti.

Důležitost role Anděla se odráží i po hudební stránce. Na rozdíl od ostatních postav jsou ve všech jeho áriích charakteristickým rysem časté koloratury. Tím jsou také Andělovy árie technicky náročnější než árie ostatních postav. Několikrát během oratoria zpívá Anděl také arioso, což není případem ostatních protagonistů. Svátá Cecílie, Valeriano a Tiburtio podobné pro ně charakteristické rysy ve svých výstupech nemají. Rozdílnost postav Valeriana a Tiburtia je velice často dána hlavně textem libreta, kterou v některých případech ale Draghi svým zhudebněním podporuje a rozvíjí. Vrátime-li se k porovnání reakce na modlitbu obou dvou bratrů, která je u každého z nich odlišná, dospějeme ke zjištění, že tuto koncepci Draghi svým zhudebněním podporuje. Valeriano, který reaguje pozitivně a dříve než jeho bratr touží po poznání Boha, v daný moment zpívá mírnou árii v Es dur a 3/4 taktu. Naopak Tiburtio víru nejprve zavrhuje a zpívá rychlou a energickou árii s krátkodechými frázemi v c moll, která má téměř až bojovný charakter. U druhého klíčového momentu, a to árie následující po jejich konverzi, už je jejich odlišnost dána primárně textem a po hudební stránce není tolik rozvíjena.

Porovnáme-li oratorium *Santa Cecilia* s dílem Draghiho současníka Alessandra Stradelly, lze konstatovat, že jejich tvorba je v mnoha ohledech odlišná. Největším rozdílem je bezpochyby práce s orchestrální složkou. Zatímco Draghiho hudební doprovod k oratoriu je omezen pouze na basso continuo, je Stradellova instrumentace velice bohatá a promyšlená. U některých oratorií využívá Stradella concertino a concerto grosso a jejich střídáním a kombinováním dosahuje velké pestrosti, kontrastu a většího dramatického napětí. U Draghiho se předehry, mezihry a dohry v áriích vyskytují minimálně a naopak Stradellovy árie bývají téměř bez výjimky uvedeny ritornellem, mnohdy i odlišným pro její jednotlivé části. Stradellova hudební řeč je charakteristická svou kontrapunktickou texturou a harmonicky bohatší než u Draghiho.

Draghiho i Stradellova hudba má ale i některé společné znaky. Jedním z nich je například formální neuzavřenost některých čísel. V dílech obou skladatelů je možné setkat se s čísly, kde se v rámci árie objevuje recitativní pasáž, která následně zase přechází do árie.

V souvislosti se vzájemným porovnáváním a posuzováním kompozičního stylu těchto dvou skladatelů je ale nutno také přihlédnout k okolnostem, za kterých díla vznikala, a také k jejich kvantitě. Od Stradelly je celkem doloženo 7 oratorií a Draghi je autorem 41 duchovních dramatických děl. V době vzniku oratoria *Santa Cecilia* měl

Draghi v Praze pouze jeden a půl měsíce času na to, aby zkomponoval a nastudoval čtyři duchovní díla. Celkově lze říci, že v případě oratoria *Santa Cecilia* se jedná o zdařilou kompozici dokazující Draghiho zvládnuté skladatelské řemeslo.

Závěr

V dnešním hudebním světě není Draghi příliš známým a často uváděným skladatelem. Některé prameny také zpochybňují jeho kompoziční schopnosti a Draghiho doceňují pouze za kvantitu díla (připomeňme, že složil 14 libret, minimálně 118 oper, 51 děl dramatické komorní hudby a 41 duchovních dramatických děl). Analýza však ukázala, že oratorium *Santa Cecilia* je kompozičně dobře zvládnuté dílo a také 34 let trvající Draghiho skladatelské působení na dvoře Leopolda I. dokazuje jeho význam a velký vliv na tehdejší vídeňskou hudební tvorbu.

Podobný osud, jako měla i většina ostatních Draghiho kompozic, potkalo i jeho oratorium *Santa Cecilia*, které bylo provedeno pouze jednou. Většina jeho děl, kromě několika výjimek, byla tedy komponována pouze pro jednu konkrétní událost a pak již dále nebyla uváděna. To ale v žádném případě nesnižuje hudební i obecnější, duchovní kvality těchto děl! Tyto skladby by měly být zasazeny do komplexního historického kontextu a prostředí, ve kterém vznikaly. Teprve pak vynikne mimo jiné také důležitost záměru poučit, povzbudit a povznést posluchače v temných okamžicích života k duchovnímu zážitku. Nelze opomenout, s jakými úskalími života byl tehdejší člověk konfrontován – následky třicetileté války, právě se šířící morová epidemie a vojenská tažení tureckých vojsk vedoucí až před brány Vídně. Prostřednictvím zhudebnění příběhů svatých byly člověku prezentovány důležité hodnoty včetně poučení, že se smrtí nepřichází definitivní konec, ale naopak příslib krásné a věčné budoucnosti. Všechny tyto skutečnosti činí ústřední motiv oratoria *Santa Cecilia*, tedy šíření, poznání a hájení víry v Boha, i dnes aktuálním tématem.

Moje bádání potvrdilo předpoklad, že podobná oratoria byla svým způsobem užitkovou záležitostí prováděnou jednorázově a lze předpokládat podobné kompoziční metody i v Draghiho dalších dílech. Ačkoliv byla v této práci provedena pouze dílčí analýza jedné kompozice, lze ji do jisté míry považovat za reprezentativní pro většinu Draghiho duchovních dramatických děl. Tím se také zvyšuje přínos této dílčí analýzy a příspěvek k poznání Draghiho celkové tvorby včetně hudebního kontextu císařského dvora ve Vídni koncem 17. století.

Bibliografie

GIANTURCO, Carolyn. *Alessandro Stradella 1639-1682: his life and music*. Oxford: Clarendon Press, 1994, s. 187-206.

GLIXON, Beth Lise a Jonathan Emmanuel GLIXON. *Inventing the business of opera: the impresario and his world in seventeenth-century Venice*. Oxford: Oxford University Press, 2006, s. 332-335.

MASSENKEIL, Günther. Oratorium und Passion. In: *Handbuch der musikalischen Gattungen*, 2. sv. Laaber: Laaber-Verlag, 1999.

NIUBÒ, Marc. *Císařský dvůr v Praze v letech 1679-80 a oratorium o svatém Václavovi*. Praha, 2000.

NIUBÒ, Marc. Leopold I. a hudba císařského dvora v Praze v letech 1679-1680. In: *Barokní Praha - barokní Čechie*. Praha: Archiv hlavního města Prahy, 2004, s. 95-131.

SARTORI, Claudio. *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: Catalogo analitico con 16 indici*, 7 sv. Cuneo: Bertola & Locatelli, 1994.

SEHNAL, Jiří. Pobělohorská doba (1620 - 1740). In: ČERNÝ, Jaromír, Vladimír LÉBL a Jan KOUBA. *Hudba v českých dějinách*. 2., dopl. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1989, s. 147-215.

SEIFERT, Herbert. *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*. Tutzing: H. Schneider, 1985.

SELFRRIDGE-FIELD, Eleanor. *A new chronology of Venetian opera and related genres, 1660-1760*. Stanford: Stanford University Press, 2007, s. 149.

SCHNITZLER, Rudolf. *The Sacred-Dramatic Music of Antonio Draghi*. University of North Carolina: University of North Carolina, 1971.

SMITHER, Howard. The oratorio in the baroque era: Italy, Vienna, Paris. In: *A History of the Oratorio*, 1. sv. Chapel Hill: University of North Carolina Press. 1977.

GRASSL, Markus. Leopold I. In: BLUME, Friedrich (ed.), Britta CONSTAPEL (ed.), Sabrina QUINTERO (ed.) a Ludwig FINSCHER (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 10. sv., Personenteil. Kassel: Bärenreiter, 2003, s. 1618.

HAMMERSTEIN, Reinhold. Caecilia. In: BLUME, Friedrich (ed.), Britta CONSTAPEL (ed.), Sabrina QUINTERO (ed.) a Ludwig FINSCHER (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. sv., Sachteil. Kassel: Bärenreiter, 1995, s. 309-317.

OREL, Alfred. Antonio Draghi. In: BLUME, Friedrich (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 3. sv. Metzler, Kassel/ Basel/ London/ New York/ Prag/ Stuttgart/ Weimar: Bärenreiter, 1954, s. 734-739.

RIEPE, Juliane. Oratorium: Das italienische Oratorium nördlich der Alpen. In: BLUME, Friedrich (ed.), Britta CONSTAPEL (ed.), Sabrina QUINTERO (ed.) a Ludwig FINSCHER (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 7. sv., Sachteil. Kassel: Bärenreiter, 1997, s. 757-758.

SEIFERT, Herbert a Rudolf SCHNITZLER. Antonio Draghi. In: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001, s. 545-551.

SEIFERT, Herbert. Antonio Draghi. In: BLUME, Friedrich (ed.), Britta CONSTAPEL (ed.), Sabrina QUINTERO (ed.) a Ludwig FINSCHER (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, sv. 5, Personenteil. Kassel: Bärenreiter, 2001, s. 1374-1382.

Elektronické prameny

BENNETT, Lawrence E. Pederzuoli, Giovanni Battista. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press [online]. 2007 – 2016. [cit. 2016-01-02]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21184>.

BONTA, Stephen. Legrenzi, Giovanni. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press [online]. 2007 – 2016. [cit. 2016-01-02]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16314>.

BURROWS, David L. Antonio Cesti. *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press [online]. [cit. 2016-01-02]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05335>.

DELEHAYE, Hippolyte. Martyrology. *The Catholic Encyclopedia.* New York: Robert Appleton Company, (Vol. 9.) [online]. 1910. [cit. 2016-01-02]. Dostupné z: <http://www.newadvent.org/cathen/09741a.htm>.

FEDERHOFER, Hellmut a Steven SAUNDERS. Giovanni Valentini. *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press [online]. 2007 – 2016. [cit. 2016-01-02]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28919>.

GIANTURCO, Carolyn. Alessandro Stradella. *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press [online]. 2007 – 2016. [cit. 2016-01-02]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O900083>.

HOLMAN, Peter. Giovanni Battista Draghi. *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press [online]. 2007 – 2016. [cit. 2016-01-02]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08126>.

SAUNDERS, Harris S. Carlo Pallavicino. *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press [online]. 2007 – 2016. [cit. 2016-01-02]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20762>.

SCHÄFER, Joachim. Cäcilia von Rom. *Ökumenisches Heiligenlexikon* [online]. [cit. 2016-01-02]. Dostupné z: <https://www.heiligenlexikon.de/BiographienC/Caecilia.html>.

SCHNITZLER, Rudolf a Charles E. BREWER. Antonio Bertali. *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press [online]. 2007-2016. [cit. 2016-01-02]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02895>.

SEIFERT, Herbert a Rudolf SCHNITZLER. Antonio Draghi. *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press [online]. 2007 – 2016. [cit. 2016-01-02]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47603>.

SCHNITZLER, Rudolf. Johann Heinrich Schmelzer. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press [online]. 2007 – 2016. [cit. 2016-01-02]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24921>.

SMITHER, Howard. Oratorio. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press [online]. 2007 – 2016. [cit. 2016-01-02]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20397>.

SMITHER, Howard. Filippo Neri. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press [online]. 2007 – 2016. [cit. 2016-01-02]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19732>.

WHENHAM, John a Steven SAUNDERS. Giovanni Felice Sances. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press [online]. 2007 – 2016. [cit. 2016-01-02]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24486>.

Literatura pramenné povahy

DLABACZ, Bohumír Jan. Antonio Draghi. In: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien: Drei Bände in einem Band*. Praha: Gottlieb Haase, 1815, s. 338.

FÉTIS, François-Joseph. Antonio Draghi. In: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique: supplément et complément. Tome second, 2. sv.*, Paris: Libraire de Firmin-Didot et Cie, 1880, 691 s.

GERBER, Ernst Ludwig. Antonio Draghi. In: *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler: welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, enthält*, 1. sv., Leipzig: Breitkopf, 1790, s. 352.

NEUHAUS, Max. Antonio Draghi. In: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, 1. sv., Tutzing: Schneider, 1913.

POHL, Carl Ferdinand. Antonio Draghi. In: GROVE, George (ed.). *Dictionary of Music*, 1879, s. 461.

SCHILLING, Gustav. Antonio Draghi. In: *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften : oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, 2. sv., Stuttgart. 1835, s. 474.

WALTHER, Johann Gottfried. *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec ...*, Wolfgang Deer, Leipzig, 1732. s. 216.

Hudební prameny

DRAGHI, Antonio. *S. Cecilia*. A-Wn, Hs. Mus. 18049, 1680.

DRAGHI, Antonio a Angela ROMAGNOLI. *Jephte*. Praha: KLP - Koniasch Latin Press, 2000.

Libreta

[?]. *Sta Cecilia*, oratorio cantato nella capella dell' augustissima imperatrice Eleonora... Praha, 1680.

MONTEMELLINI, Niccolò. *Santa Cecilia all'organo ...* Perugia, 1701.

Příloha

Ediční zpráva

Obsah této přílohy tvoří čtyři vybrané árie a jedno terceto z oratoria *Santa Cecilia*. Záměrem je poskytnout čtenáři možnost nahlédnout do jevů popisovaných v kapitole analýze oratoria.

Kompletní partitura oratoria *Santa Cecilia* je dostupná v digitalizované podobě na internetových stránkách Österreichische Nationalbibliothek Wien a několik málo jejích opisů je dochováno i jinde. Jedná se o opis dvorních opisovačů, neboť autografy k Draghiho duchovním dílům nejsou dochované.

V této podobě je zachována drtivá většina Draghiho děl, která jsou všechna uložena v Nationalbibliothek ve Vídni. Zatímco party k mešním kompozicím, motetům a dalším skladbám jsou většinou kompletně dochované, je společným specifickým rysem duchovních dramatických děl neúplnost jejich notového zápisu. Jedná se o redukovanou formu partitury tvořenou pouze vokální linkou a generálbasem, ve které nejsou vypracované orchestrální party, ani vnitřní vokální hlasy sborů. Tyto rukopisy byly součástí bývalé knihovny Leopolda I. Prameny v této podobě zápisu panovníkovi pravděpodobně sloužily k osobním účelům, jako například dokumentace a přehled o dílech provozovaných na císařském dvoře ve Vídni.⁸⁵

Ediční zásady

1) Klíče

- C klíče jsou převáděny do houslového klíče.

2) Posuvky

- #, b, ♯ ustáleny dle dnešní praxe.
- Nadbytečné odrážky jsou vypuštěny.
- Doplňené posuvky jsou v závorkách.

⁸⁴ Konkrétně se jedná o árie *Vincerà la tu costanza* (Anděl), *Non più d'Idoli* (Valeriano), *Ò Giesù* (Santa Cecilia), *Vi detesto, vi calpesto* (Tiburcio) a terzetto *Speri giusto mortal*.

⁸⁵ Niubó, *Císařský dvůr v Praze*, II. část (edice), s. V.

- Jejich platnost se vztahuje na celý takt.
- 3) Číslovaný bas**
- Posuvky jsou používány dle dnešních zásad.
 - Doplněná čísla či posuvky jsou v závorkách.
- 4) Taktová označení**
- Části v binárním metru jsou ponechána dle původního označení.
 - U částí v ternárním metru jsou v rukopise označena pouze číslem 3, a proto bylo spartaci nutno doplnit o zpřesňující údaje, zda se jedná o 3/2 nebo 3/4 takt.
- a) 3/2 takt: v rukopise jsou psány tzv. „bílou“ („prázdnou“) notací (nota čtvrt'ová = nevyplněná osminová nota)
- b) 3/4 takt: zbylé části
- 5) Taktové čáry**
- Vzhledem k tomu, že v uvádění taktových čar je v partituře patrná jistá nesystematičnost a nepravidelnost, je jejich používání sjednoceno dle dnešní praxe.
 - Doplněné taktové čáry jsou vyznačeny přerušovaně.
- 6) Text**
- Chybějící interpunkce v partituře doplněna podle textu v libretu.
 - V případě odchylky mezi zápisem textu v partituře a libretem je převzata verze z libreta.