MUSICA VIVA HISTORICA

17

KLAVÍRNÍ SKLADBY

starého Španělska a Portugalska

KLAVIERKOMPOSITIONEN

des alten Spaniens und Portugals

Vybral a revidoval Auswahl und Revision
VÁCLAV JAN SÝKORA

1978
EDITIO SUPRAPHON PRAHA

Ucelený výběr ukázek z klavírní hudby starého Španělska a Portugalska je překládán české veřejnosti v této edici poprvé. Je to zjištění poněkud překvapující, uvědomíme-li si, jak rozsáhlá a významná kultura vykvetla klávesové hudbě na Pyrenejském poloostrově. Byl to mohutný hudební proud, který sice jevil mnoho vzájemných vztahů k vývoji v Itálii, Německu, Anglii a Nizozemí, ale který nikdy neztratil svoji pozoruhodnou svébytnost.

Zdálo by se, že země, kde hlavním nástrojem v lidových vrstvách byla kytara, ve vyšších společenských kruzích pak zvláštní odrůda loutny, nebudou příznivě nakloněny rozvoji cembalové hudby. Ale šlo přece o ultrakatolické země, jež pro službu liturgii a kultu potřebovaly celou armádu varhaníků. Nebylo pak varhaníka, aby vedle svého chrámového úřadu také neposloužil lidovému veselí a obecné potřebě zpěvu a hudby. A tu ovšem nebylo možno používat varhan, nýbrž jiných klávesových nástrojů. Ve Španělsku a Portugalsku znali tyto nástroje dávno. Podle svědectví teoretického traktátu, který napsal a r. 1482 vydal Bartolomé Ramos de Pareja, byla hudba na strunných klávesových nástrojích známa již v 15. století.

Pro klavichord se užívalo starobylého názvu „monochordum". Pro cembalo, spinet a virginal byl běžný univerzální název „tecla", původně klávesy, pak klávesové nástroje (kromě varhan, jež měly svůj tradiční název „órgano"). Také byl běžný pojem „clave", v Portugalsku se užíval příbuzný pojem „cravo". Odtud hráči na klávesové strunné nástroje se španělsky jmenují „clavecinistas", portugalsky „cravistas". Všechny klávesové nástroje i s varhanami tvořily jednu rodinu. Ta byla velmi široká — v 16. a 17. století např. zahrnovala i harfu a oblíbenou vihuelu*). Proto se tehdy objevují sbírky skladeb, nesoucí velmi povšechné označení, jako jsou Cabezónovy „Obras de musica para tecla, arpa y vihuela**).
wenn ihre Werke auch den Einflüssen der Volsmusik weit
přesné označení nástroje, pro který byly určeny. Jejich obsazení obvykle vyplývalo již ze samého hudebního, žánrového typu skladby (např. z vážnější, monumentální invence mohl hráč usoudit, že dílo je určeno spíše varhanám než klavichordu apod.).

Přesnější rozlišení skladeb jednotlivých nástrojových okruhů začíná teprve v 18. století vlivem působení Domenica Scarlattiho a jeho „iberské školy". Až tehdy se objevují skladby se specializovaným názvem „para cimbalo". Ale ještě clavecinista a varhaník José Lidon (1752—1827) nadepisuje svoji vysloveně cembalovou skladbu „Sonata de 1. tono para órgano con trompeta real y para clave"***)

Španělsko je také vlastí nejstarší známé učebnice klavírní hry. Je to spis Juana Bermudy z r. 1555. Jen o deset let mladší je traktát Tomase de Santa Maria, který překvapuje dodnes platnými zásadami držení ruky a pohybu prstů. Proslulý italský spis Transilvano G. Diruty, považovaný obvykle za nejstarší dílo toho druhu, vznikl až r. 1597!

Dva nejstarší skladatelé našeho výběru, Alonso Mudarra a Antonio de Cabezón, působili v době Filipa II. Z pera Mudarrova se zachovaly skladby pro vihuelu; otištěné tiento (španělský název pro ricercar, případně pro polyfonně pracovanou fantazii) je jediné svého druhu v jeho tvorbě. Daleko známějším mistrem byl Cabezón. Byl slepý od narození. Působil již na dvoře Karla V. jako cembalista a varhaník v době, kdy celá španělská dvorní kapela byla ještě v rukou Nizozemců. Ve službách Karlova syna Filipa došel pak k nejvyšším poctám a slávě. Tenkrát ve Španělsku počíná doba krutovlády inkvizice, bezměrně surový postup proti „kacířům", ale začíná také zvláštní doba v umění. Kult katolické mystiky dal Španělsku velmi senzitivní hudebníky, fantazií bohaté malíře, básníky a dramatiky. Fantazijní zpracování církevních hymnů pro klávesové nástroje bylo velmi oblíbeným a hledaným uměleckým druhem tvorby.

Další skladby jsou vybrány až z bohatého období 18. století. Tehdy zasáhl velmi podnětně do vývoje španělské i portugalské klavírní literatury Domenico Scarlatti (1685—1757). Tento italský mistr přišel r. 1721 z Neapole do Lisabonu na pozvání krále João V., aby vyučoval infantku Marii Barbaru hře na cembalo a převzal vedení královské kapely. Kolem Scarlattiho se brzy vytvořil kruh žáků. Frei Jacinto a především Carlos Seixas z nich byli nejvýznamnější. Seixas, geniální Portugalec, překvapuje ve svých toccatách skvělou a bouřlivou virtuositou scarlattiovského typu, ale v lyrických partiích i v tanečních scénách vynikne domácí základ, nesporný vliv lidové portugalské hudby s její snivostí a melancholickou zpěvností.

R. 1729 se princezna Maria Barbara provdala za korunního prince španělského, pozdějšího krále Fernanda VI. a vzala Scarlattiho sebou do Španělska. Tam žil velký mistr nepřetržitě až do smrti. Ve Španělsku byl jeho vliv ještě daleko silnější než v Portugalsku, přežívající vlastní mistrovo působení o mnoho desetiletí. Tam šlo o skutečnou školu, která i když svá díla naplno otevřela i vlivům lidové hudby, přece jen v stylu a sazbě sledovala vzor Scarlattiho velmi oddaně. Nejvýznamnějším Scarlattiho španělským žákem byl Padre Antonio Soler, původem Katalánec. Už jako šestiletý chlapec byl dán do slavné školy chrámového zpěvu v klášteře Montserratu. Jako řádový mnich působil na kůru katedrály v Leridě a potom v královské kapli v Escorialu. Tam, v královském sídle, poznal Scarlattiho. Když Scarlatti r. 1757 v Madridu zemřel, stal se po něm Soler učitelem cembala v královské rodině.

Soler prožil mnoho let v temném, ponurém prostředí Escorialu. Není melancholický ani snivý; je to odvážný virtuos, který téměř každým taktem dokazuje svůj španělský původ: rytmy španělských lidových tanců, typické melodické názvuky a stylistické obraty činí ze Solera přímo národního španělského

*) Vihuela, špan. viola; zde míněna vihuela da mano, tj. loutna

**) Hudební skladby pro cembalo, harfu a loutnu

***) Sonata C dur pro varhany s trompetou real a (též) pro cembalo. Trompeta real byl ostrý jazýčkový rejstřík varhan.

klasika. Je osobitý nejen invenčně, ale i skladatelsky a umí danou formu předklasické sonáty vystavět po svém.

Scarlattiovská španělská škola, dovršená Solerem, pokračovala ve svěžím, beztarostném rázu skladeb, typickém pro žánrový okruh cembala a klavichordu, i když se již kolem, v Portugalsku, ba i samém Španělsku, hlásil nový sloh s novým nástrojem, kladívkovým klavírem. Slohově čistými předklasickými clavecinisty jsou i skladatelé, kteří přežili práh 19. století: Padre Felipe Rodriguez, Mateo Albéniz, zcela neznámý, ale geniální a vrcholně národní Cantallos, jehož jediná zachovaná sonáta ukazuje osobnost neobyčejnou, Padre Jose Galles, Freixanet a José Lidon.

Nové proudy, jak přicházely z klasické hudby evropské, ohlásily se poprvé v duchovně čilejším Portugalsku. Zde také, v Lisabonu, se již v šedesátých letech 18. st. stavěly kladívkové klavíry. Nová technika tohoto nástroje, umožňující diferenciací zvuku především bohatou kantilénu, je využita v dílech raných portugalských klasických mistrů Manuela de Santo Elias a Sousy Carvalho.

Zásadou revize byla textová přesnost, spojená s přehledností notového obrazu. Dynamika je řešena tak, aby bez velkých adaptací bylo možno skladby hrát jak na klavíru, tak na cembale. Frázování, artikulace a prstoklady jsou vypracovány podle běžných soudobých pedagogických a ediční zásad.

Václav Jan Sýkora

Eine in sich abgeschlossene Auswahl von Klaviermusik Alt-Spaniens und Portugals wird in dieser Edition der tschechischen Öffentlichkeit zum erstenmal vorgelegt. Das ist eine einigermaßen überraschende Feststellung, wenn wir uns vergegenwärtigen, welch ausgedehnte und bedeutende Kultur auf der Pyrenäen-Halbinsel für die Tastenmusik erblühte. Es war ein mächtiger musikalischer Strom, der zwar viele gemeinsame Züge mit der Entwicklung in Italien, Deutschland, England und den Niederlanden aufwies, der jedoch nie seine bemerkenswerte Eigenständigkeit verlor.

Man möchte annehmen, daß Länder, in denen das Hauptinstrument der Volksschichten die Gitarre war, in den höheren Gesellschaftskreisen wiederum eine besondere Abart der Laute, der Entwicklung der Cembalomusik nicht günstig geneigt sein werden. Doch es handelte sich hier ja um ultrakatholische Länder, die für den liturgischen und kultischen Dienst ganze Armeen von Organisten benötigten. Es gab aber keinen Organisten, der neben seinem kirchlichen Amt nicht auch den Volksbelustigungen und dem allgemeinen Bedarf an Gesang und Musik gedient hätte. Und dazu konnte man natürlich nicht die Orgel benützen, sondern bedurfte andere Tasteninstrumente. In Spanien und Portugal kannte man diese schon längst. Nach dem Zeugnis des theoretischen Traktats, welchen Bartolomé Ramos de Pareja geschrieben und i. J. 1482 herausgegeben hatte, war Musik auf Saiten-Tasteninstrumenten schon im 15. Jahrhundert bekannt.

Für das Klavichord verwendete man die altertümliche Bezeichnung „monochordum". Für Cembalo, Spinett und Virginal war die Universalbezeichnung „tecla" üblich, was ursprünglich Tasten, dann Tasteninstrumente bezeichnete (außer der Orgel, die ihre traditionelle Bezeichnung „órgano" hatte). Auch der Begriff „clave" war gebräuchlich, in Portugal war der verwandte Begriff „cravo" im Gebrauch. Daher heißen die Spieler auf Saiten-Tasteninstrumenten auf spanisch „clavecinistas", auf portugiesisch „cravistas". Alle Tasteninstrumente einschließlich der Orgel, bildeten eine Familie; diese war sehr weit verzweigt — im 16. und 17. Jahrhundert umfaßte sie z. B. auch die Harfe und die beliebte Vihuela[1]). Daher erschienen damals Sammlungen von Kompositionen, die recht allgemeine Bezeichnungen führten, wie „Obras de musica para tecla, arpa y vihuela"[2]) von Cabezón.

Bei den einzelnen Kompositionen waren die genauen Bezeichnungen der Instrumente, für die sie bestimmt waren, im Titel in der Regel nicht angeführt. Ihre Besetzung ging gewöhnlich schon aus dem musikalischen, genreartigen Typus der Komposition hervor (z. B. nach einer ernsteren, monumentalen Invention konnte der Spieler schließen, daß das Werk eher für die Orgel als das Klavichord bestimmt war u.ä.)

Eine schärfere Unterscheidung der Kompositionen nach den einzelnen Instrumentalgebieten beginnt erst im 18. Jahrhundert unter dem Einfluß des Wirkens Domenico Scarlattis und seiner „iberischen Schule". Erst dann erscheinen Kompositionen mit der spezialisierten Bezeichnung „para cimbalo". Aber auch noch der Clavecinist und Organist José Lidon (1752–1827) überschreibt seine ausgesprochene Cembalo-Komposition „Sonata de 1. tono para órgano con trompeta real y para clave".[3])

Spanien ist auch die Heimat des ältesten bekannten Lehrbuches des Klavierspiels; es ist dies die Schrift von Juan Bermuda aus d. J. 1555. Nur um zehn Jahre jünger ist der Traktat von Tomás de Santa Maria, der durch seine heute noch gültigen Grundsätze für die Handhaltung und Bewegung der Finger überrascht. Die berühmte Schrift Transilvano von G. Diruta, die gewöhnlich als ältestes Werk dieser Art angesehen wird, ist erst i. J. 1597 entstanden!

[1]) Vihuela, spanisch Viola; hier gemeint vihuela da mano, d. i. Laute.

[2]) Musikalische Kompositionen für Cembalo, Harfe und Laute.

[3]) Sonate C dur für Orgel mit Trompeta real und (auch) für Cembalo. Trompeta real war ein schrilles Orgelregister.

Die zwei ältesten Komponisten unserer Auswahl, Alonso Mudarra und Antonio de Cabezón, waren in der Zeit Philipps II. wirksam. Aus der Feder Mudarras sind Kompositionen für Vihuela erhalten; das hier abgedruckte Tiento (spanische Bezeichnung für Ricercar, event. auch für eine polyphon gearbeitete Phantasie) bildet in seinem Schaffen die einzige Komposition dieser Art. Ein viel bekannterer Meister war Cabezón. Er war blind von Geburt und wirkte am Hofe Karls V. als Cembalist und Organist schon zu einer Zeit, als die ganze spanische Hofkapelle noch in Händen der Niederländer war. In Diensten Philipps, des Sohnes Karls V., erreichte er dann höchste Ehren und Ruhm. Damals setzte in Spanien die Despotie der Inquisition ein, des maßlos grausamen Vorgehens gegen die „Ketzer", aber es begann auch eine besondere Epoche in der Kunst. Der Kult der katholischen Mystik schenkte Spanien sehr sensitive Musiker, mit reicher Phantasie begabte Maler, Dichter und Dramatiker. Die phantasiemäßige Bearbeitung von kirchlichen Hymnen für Tasteninstrumente war eine sehr beliebte und gefragte künstlerische Schaffensart.

Die übrigen Kompositionen sind der reichen Epoche des 18. Jahrhunderts entnommen. Damals griff Domenico Scarlatti (1685—1757) sehr entscheidend in die Entwicklung der spanischen und portugiesischen Klavierliteratur ein. Dieser italienische Meister kam i. J. 1721 auf Einladung Joăos V. aus Neapel nach Lissabon, um die Infantin Maria Barbara im Cembalospiel zu unterrichten und die Leitung der königlichen Kapelle zu übernehmen. Um Scarlatti bildete sich bald ein Kreis von Schülern, unter denen Frei Jacinto und vor allem Carlos Seixas die bedeutendsten waren. Seixas, ein genialer Portugiese, überrascht in seinen Toccaten durch eine blendende, stürmische Virtuosität vom Typus Scarlattis, aber in den lyrischen Partien und den Tanzszenen kommt die heimische Grundlage zum Durchbruch, der unbestreitbare Einfluß der portugiesischen Volksmusik mit ihrer Verträumtheit und melancholischen Sangbarkeit.

Im Jahre 1729 vermählte sich Prinzessin Maria Barbara mit dem spanischen Kronprinzen, dem nachmaligen König Fernando VI., und nahm Scarlatti mit nach Spanien. Dort lebte der große Meister ununterbrochen bis zu seinen Tode. In Spanien war sein Einfluß noch weit größer als in Portugal; er überlebte die eigene Wirksamkeit des Meisters um viele Jahrzehnte. Dort handelte es sich um eine wirkliche Schule, die — wenn ihre Werke auch den Einflüssen der Volksmusik weit offen blieben — doch dem Vorbild Scarlattis in Stil und Satz sehr ergeben nacheiferte. Der hervorragendste spanische Schüler Scarlattis war Padre Antonio Soler, der Herkunft nach Katalane. Schon als sechsjähriger Knabe wurde er in die berühmte Schule für Kirchengesang im Kloster Montserrat gegeben. Als Ordensmönch wirkte er am Chor der Kathedrale zu Lerida und dann in der königlichen Kapelle im Escorial. Dort, am Sitz des Königs, wurde er mit Scarlatti bekannt. Als Scarlatti i. J. 1757 in Madrid starb, wurde Soler nach ihm Lehrer des Cembalospiels in der königlichen Familie.

Soler verlebte viele Jahre im düsteren, drückenden Milieu des Escorials. Er ist aber weder melancholisch, noch träumerisch; er ist ein kühner Virtuos, der beinahe mit jedem Takt seine spanische Herkunft dokumentiert; die Rhythmen der spanischen Volkstänze, typische melodische Anklänge und stilistische Wendungen machen aus Soler geradezu den spanischen Nationalklassiker. Er hat sein eigenes Gepräge nicht nur in der Invention, sondern auch in der Komposition und versteht es, die gegebene Form der vorklassischen Sonate auf seine eigene Art aufzubauen.

Die spanische Schule Scarlattis, die in Soler ihren Gipfel erreichte, setzte mit der frischen, unbekümmerten Art von Kompositionen fort, die für den Genre-Umkreis des Cembalos und Klavichords typisch sind, auch wenn sich schon ringsum, in Portugal, aber auch in Spanien selbst, ein neuer Stil mit einem neuen Instrument, dem Hammerklavier, meldete. Stilistisch reine, vorklassische Clavecinisten sind auch einige Komponisten, die die Schwelle des 19. Jahrhunderts überlebten: Padre Felipe Rodriguez, Mateo Albéniz, der völlig unbekannte, aber geniale und so durchaus nationale Cantallos, dessen einzige erhaltene Sonate eine ungewöhnliche Persönlichkeit verrät, weiters Padre José Galles, Freixanet und José Lidon.

Die neuen, aus der klassischen Musik Europas kommenden Strömungen traten zuerst in dem geistig regsamenen Portugal zutage. Hier, in Lissabon, wurden auch schon in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts Hammerklaviere gebaut. Die neue Technik dieses Instruments, welche durch Klangdifferenzierung vor allem eine reiche Kantilene ermöglicht, ist in den Werken der portugiesischen frühklassischen Meister Manuel de Santo Elias und Sousa Carvalho ausgenützt.

Ein Grundsatz der Revision war Genauigkeit des Textes, verbunden mit Übersichtlichkeit des Notenbildes. Die Dynamik wurde so gelöst, daß es ohne große Adaptation möglich wurde, die Kompositionen sowohl am Klavier, als auch am Cembalo zu spielen. Die Phrasierung, Artikulation und der Fingersatz sind nach den zeitgenössisch üblichen pädagogischen und Editionsgrundsätzen ausgearbeitet worden.

ÜBERSETZT VON I. TURNOVSKÁ *Václav Jan Sýkora*

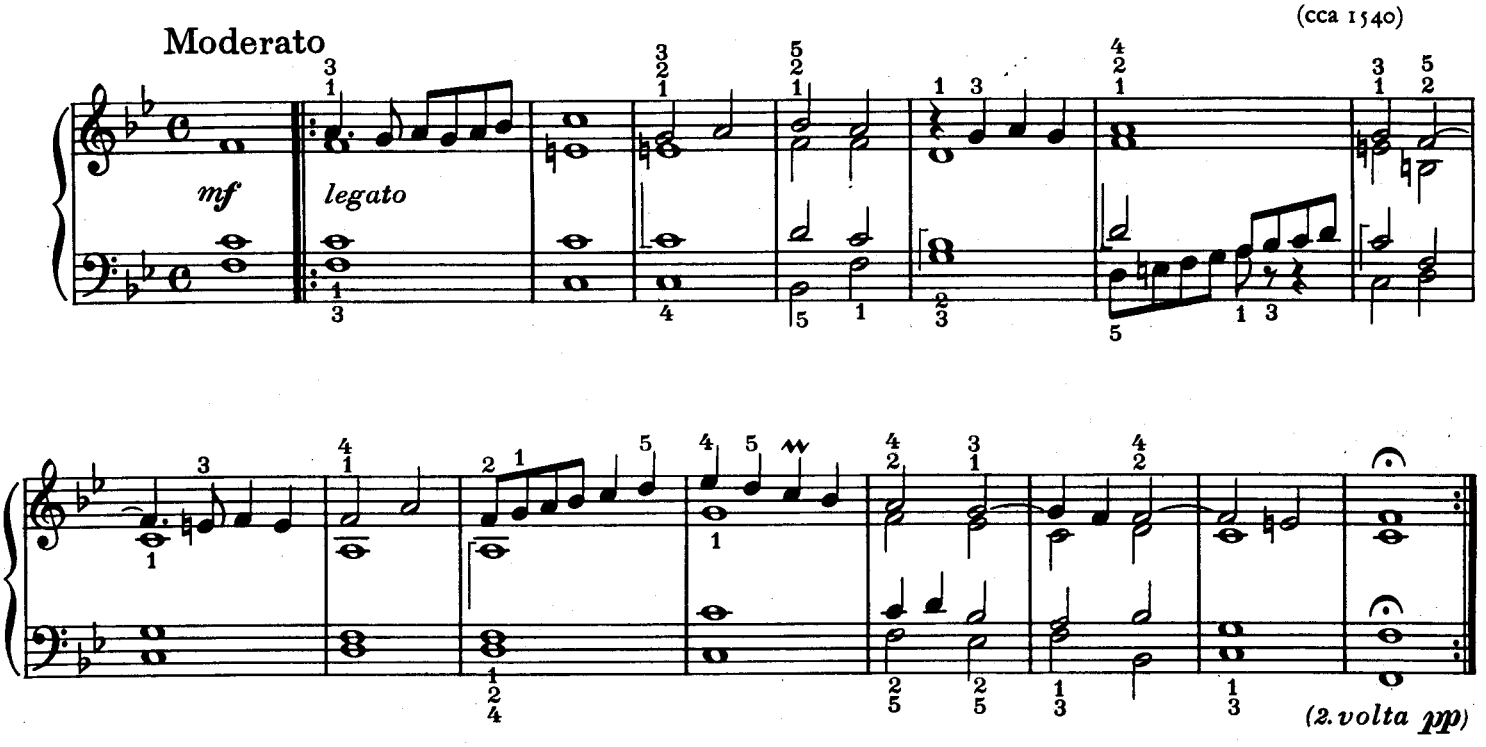
OBSAH – INHALT

Alonso Mudarra: TIENTO 1
Antonio de Cabezón: HYMNUS 1
Padre Antonio Soler: SONATA 3
Padre Antonio Soler: SONATA 7
Padre Felipe Rodriguez: RONDO 12
Mateo Albeniz: SONATA 15
Cantallos: SONATA 18
Padre José Galles: SONATA 22
Freixanet: SONATA 27
José Lidon: SONATA 30
Frei Jacinto: TOCCATA 33
Carlos Seixas: TOCCATA Do maior 35
Carlos Seixas: TOCCATA sol menor 37
Carlos Seixas: TOCCATA re menor 41
Fr. Manuel de Santo Elias: SONATA 44
Sousa Carvalho: TOCCATA 48

TIENTO

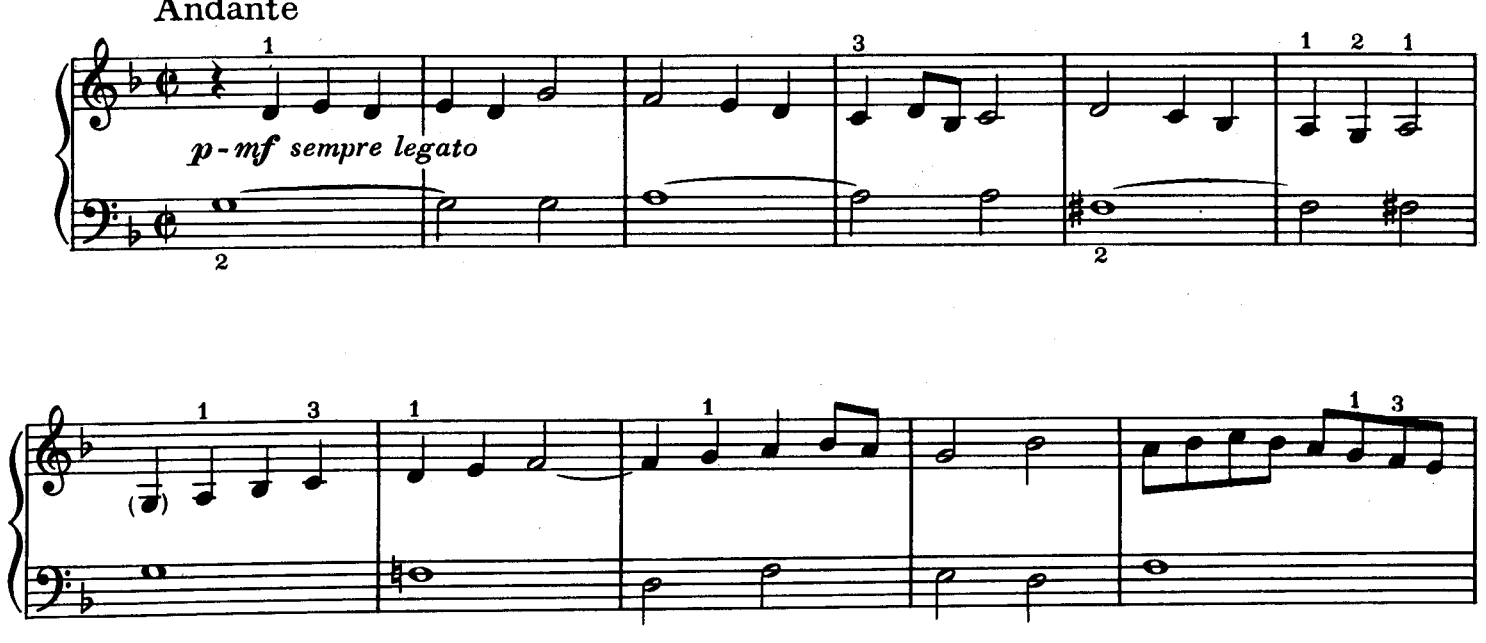
(Ricercar)

ALONSO MUDARRA
(cca 1540)

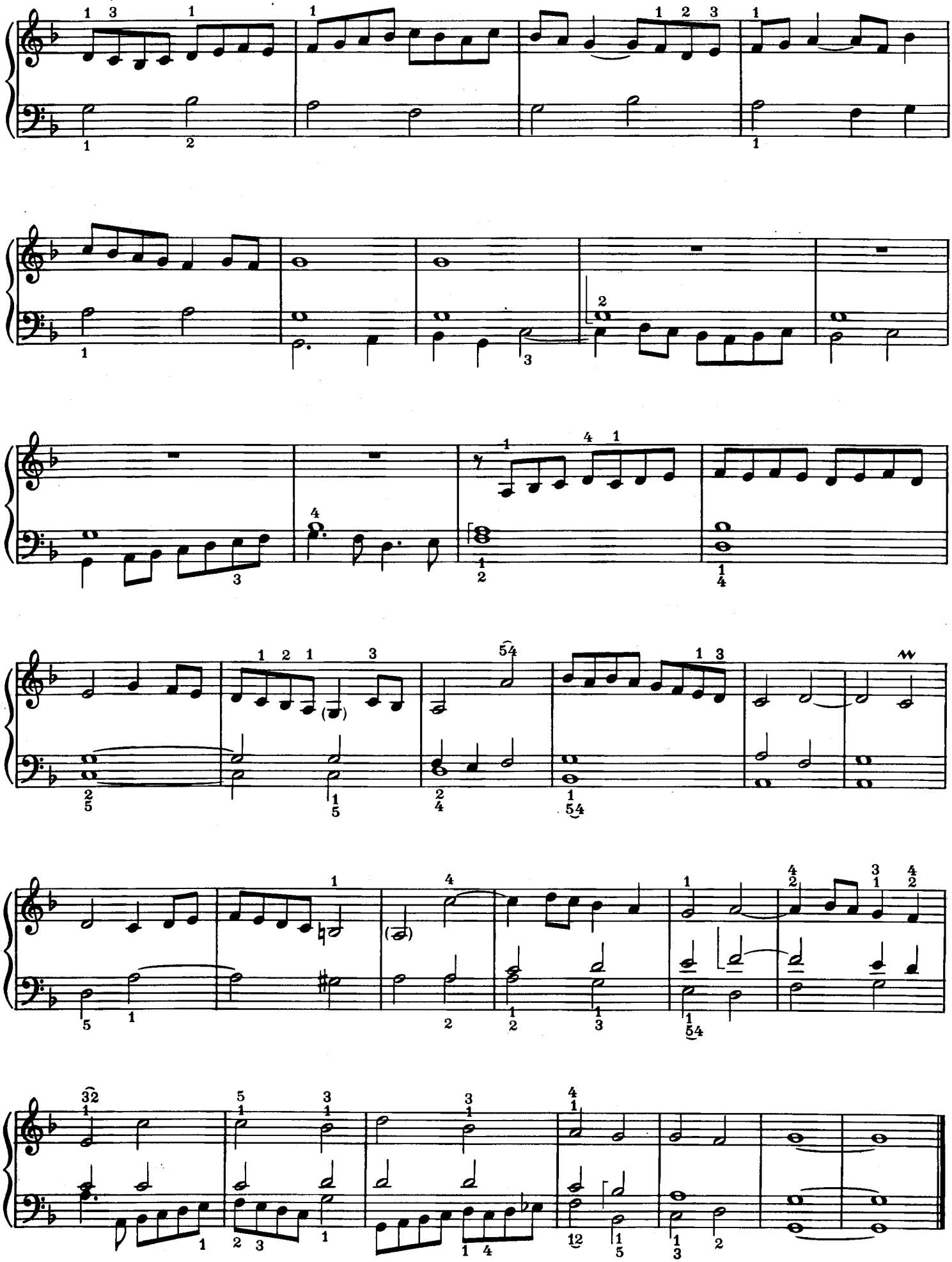


HYMNUS

ANTONIO DE CABEZÓN
(1510—1566)

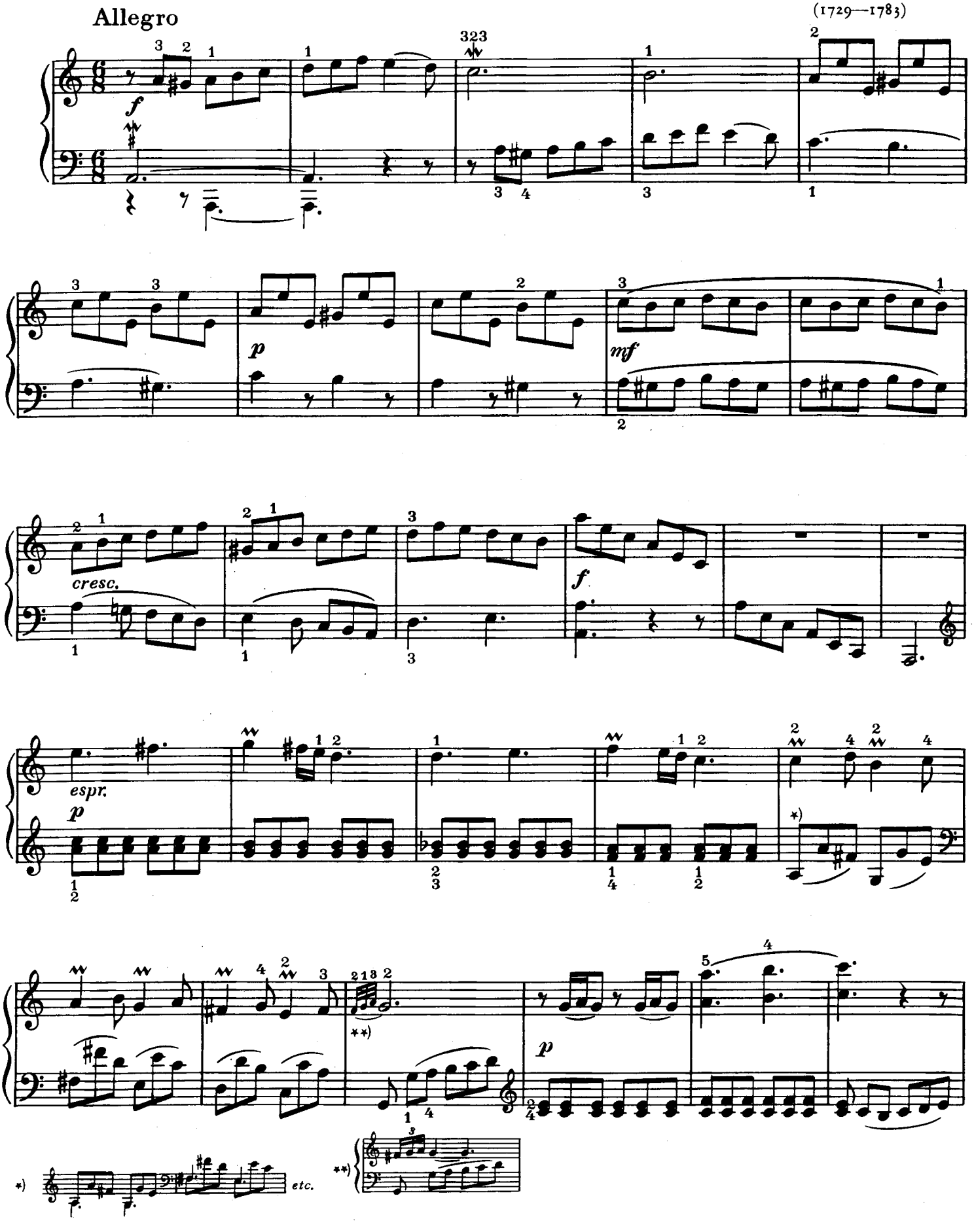


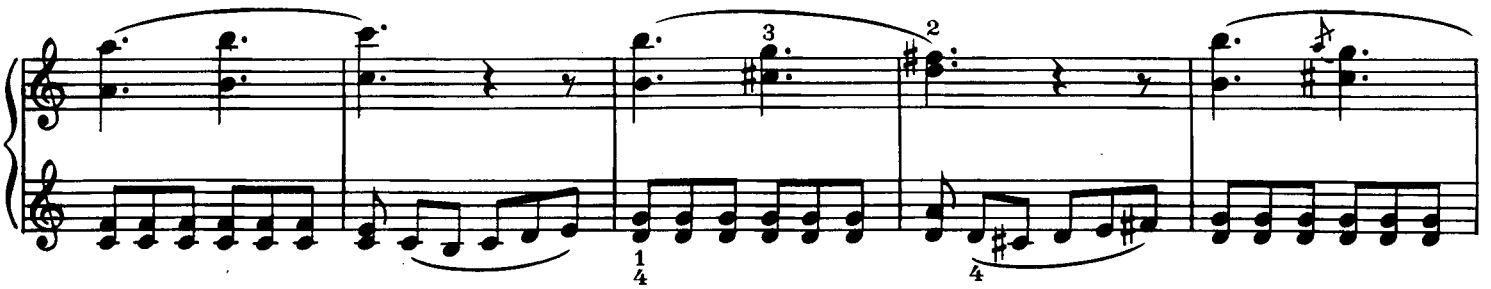
© Editio Supraphon,
Praha—Bratislava 1967

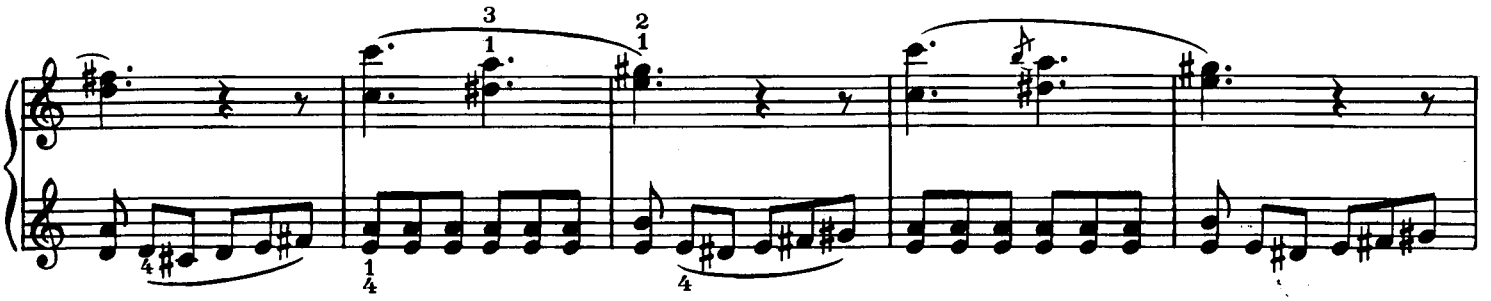


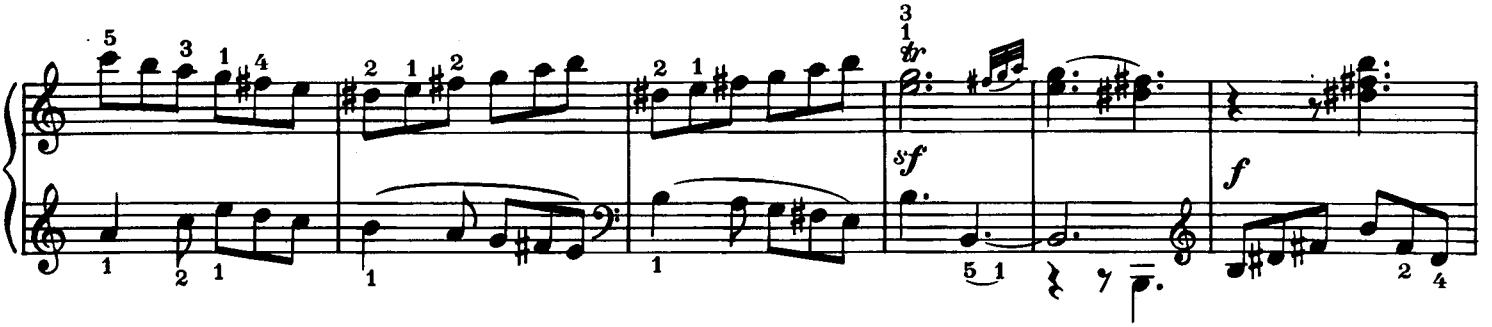
SONATA

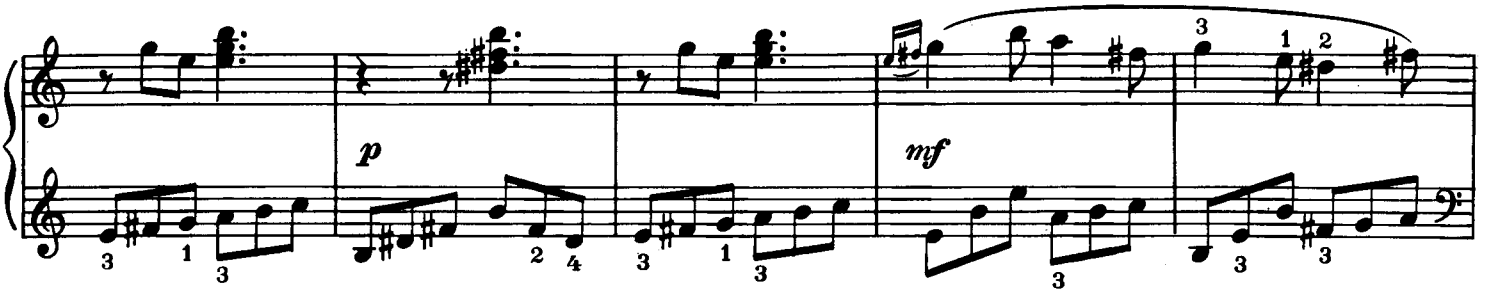
PADRE ANTONIO SOLER
(1729—1783)

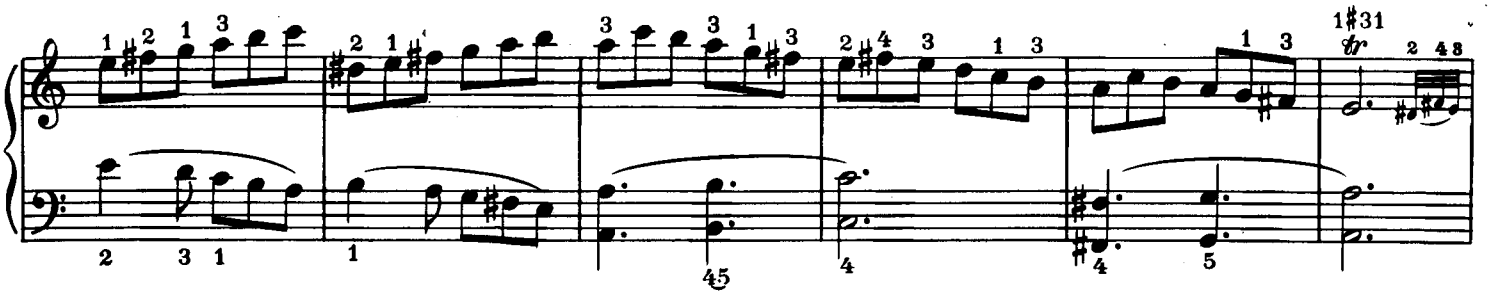


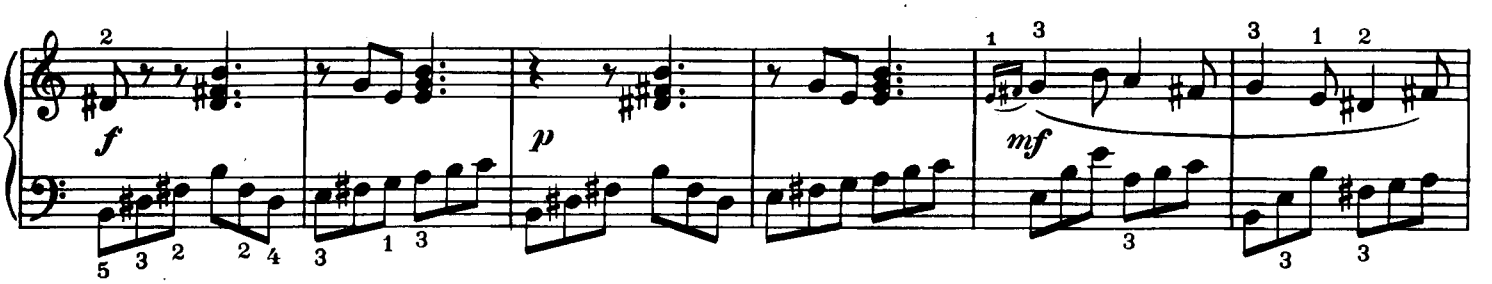


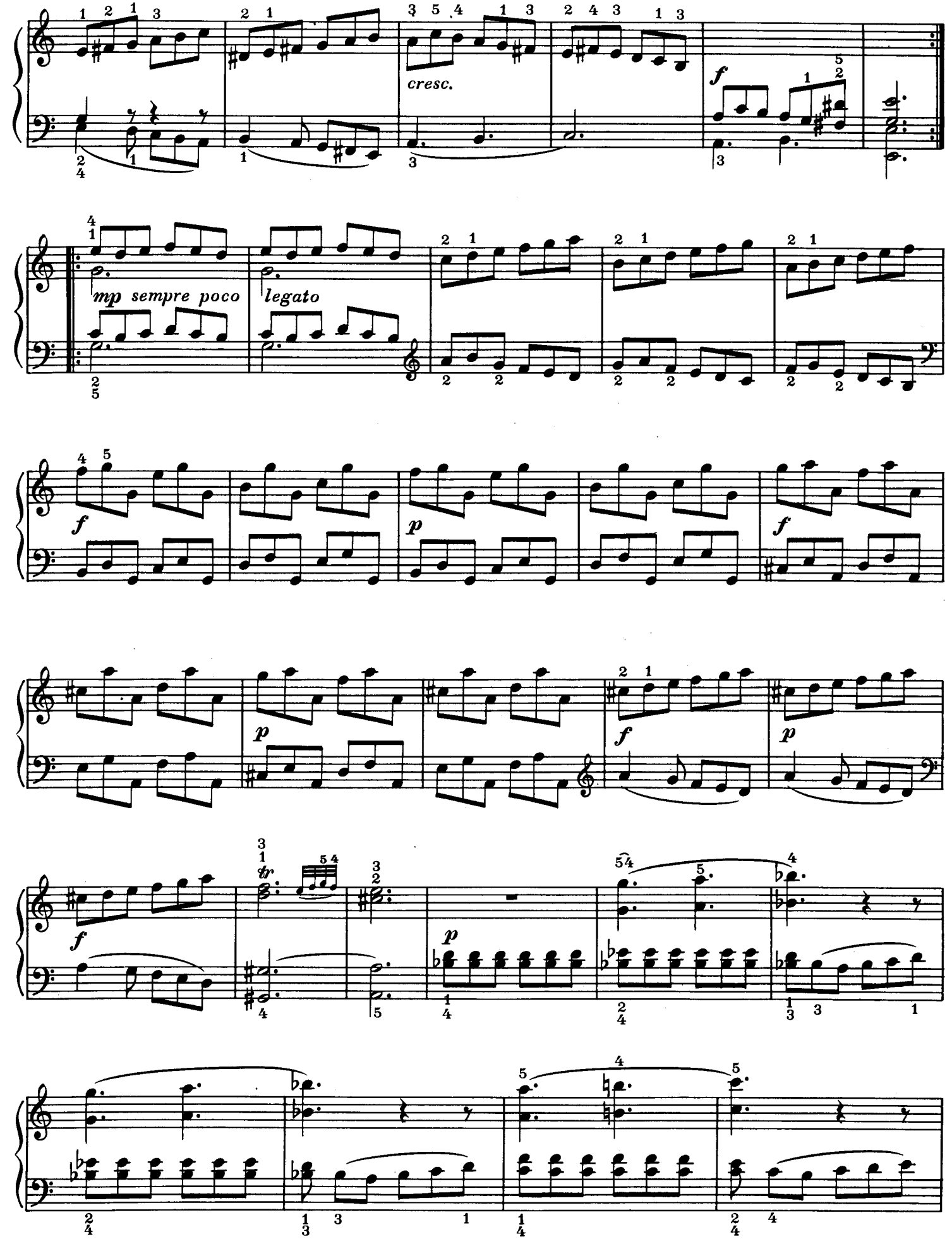


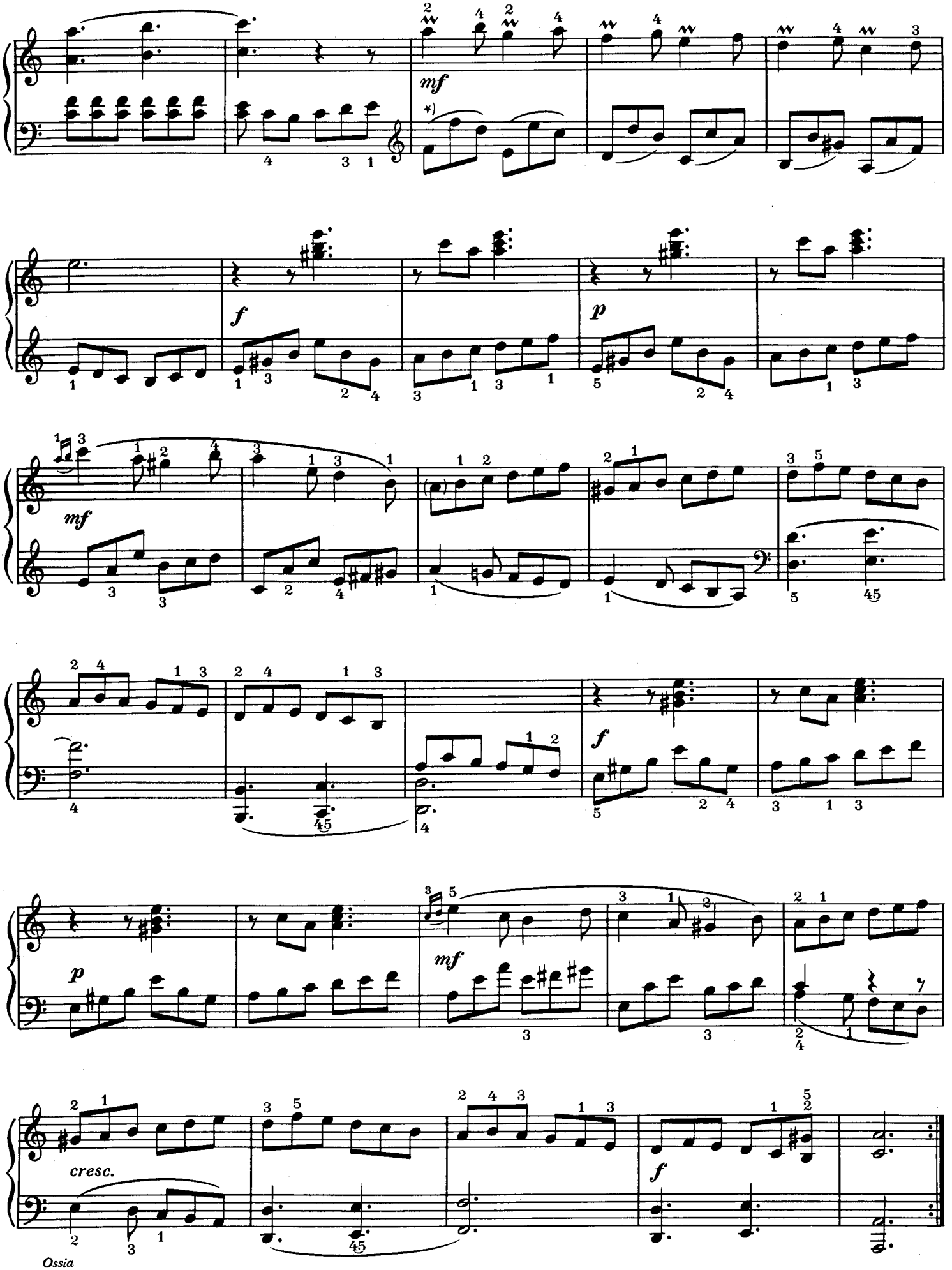








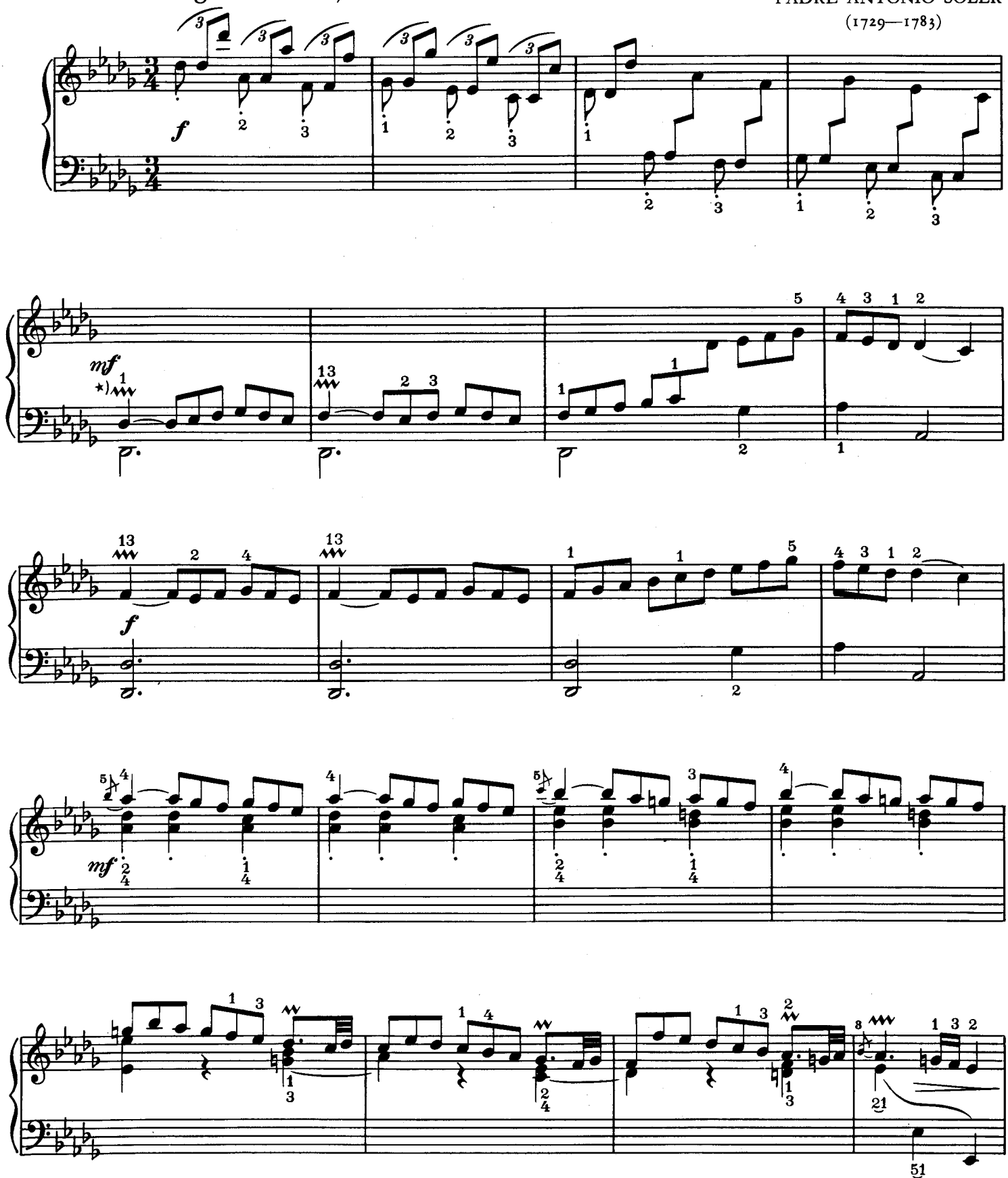

cresc.
f
mp sempre poco
legato
p
tr

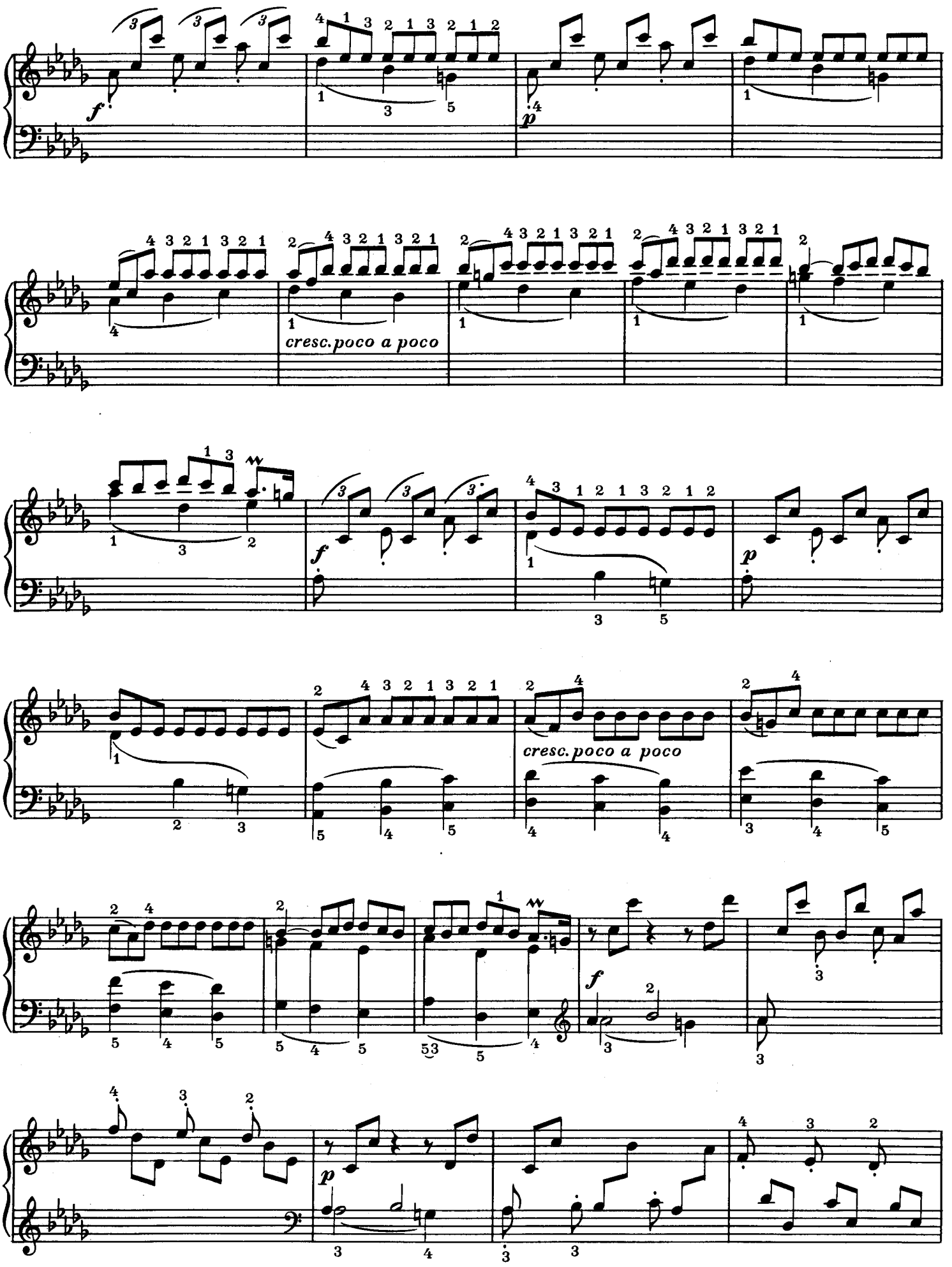

mf
*)
f
p
mf
f
p
mf
f
cresc.
f
Ossia
*)
etc.

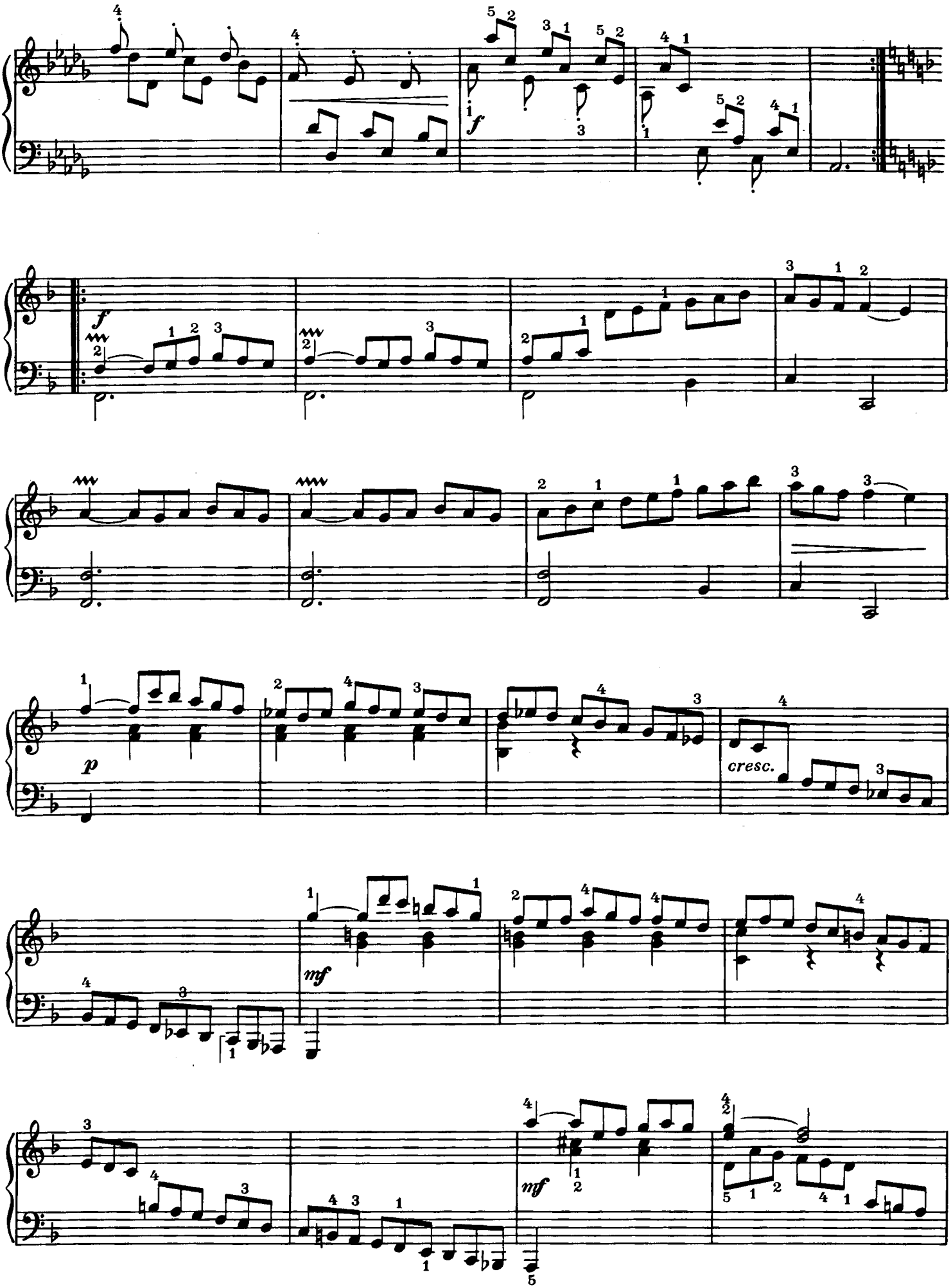
SONATA

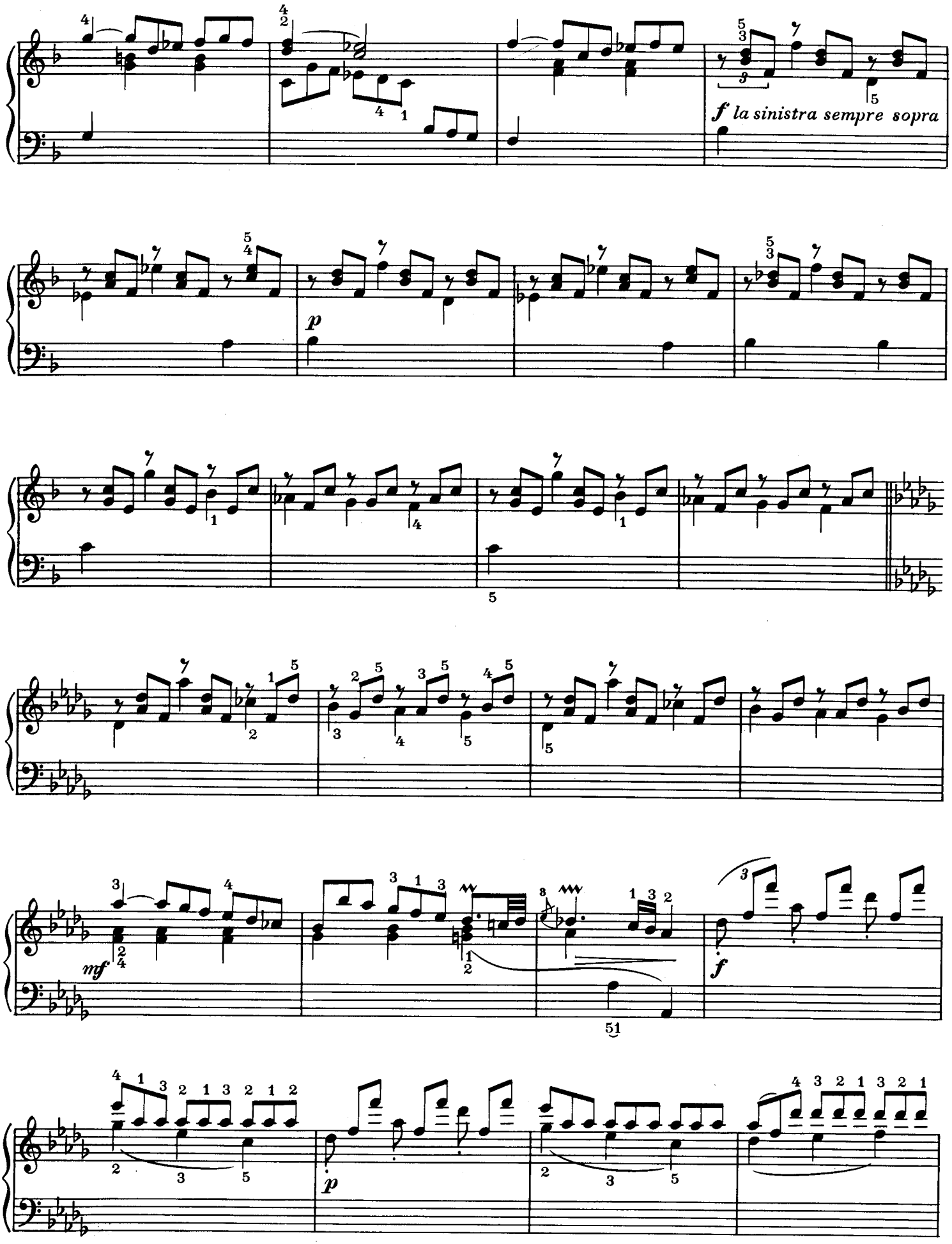
Allegro (moderato)

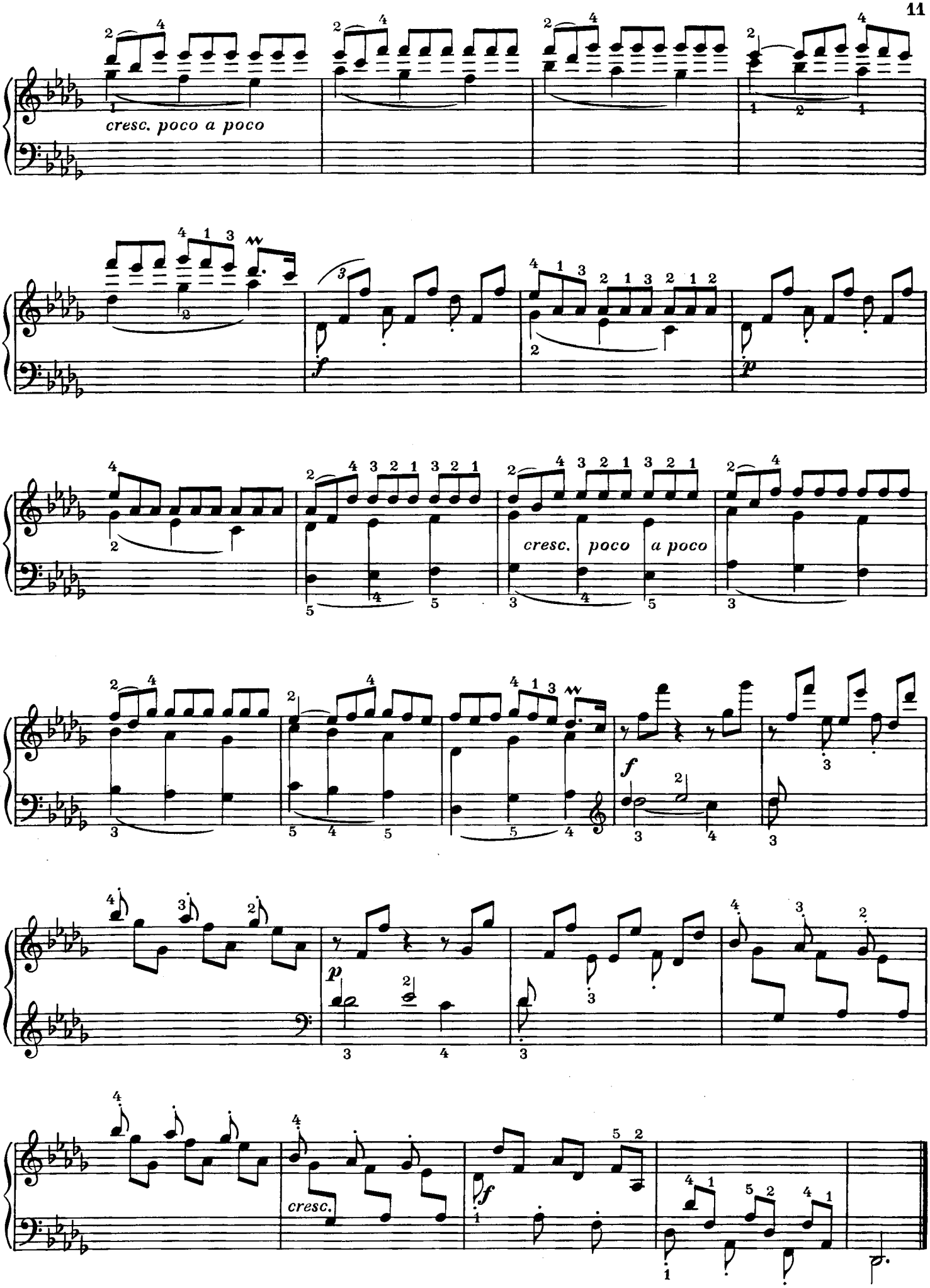
PADRE ANTONIO SOLER
(1729—1783)




cresc. poco a poco
cresc. poco a poco


f
f
p
cresc.
mf
mf

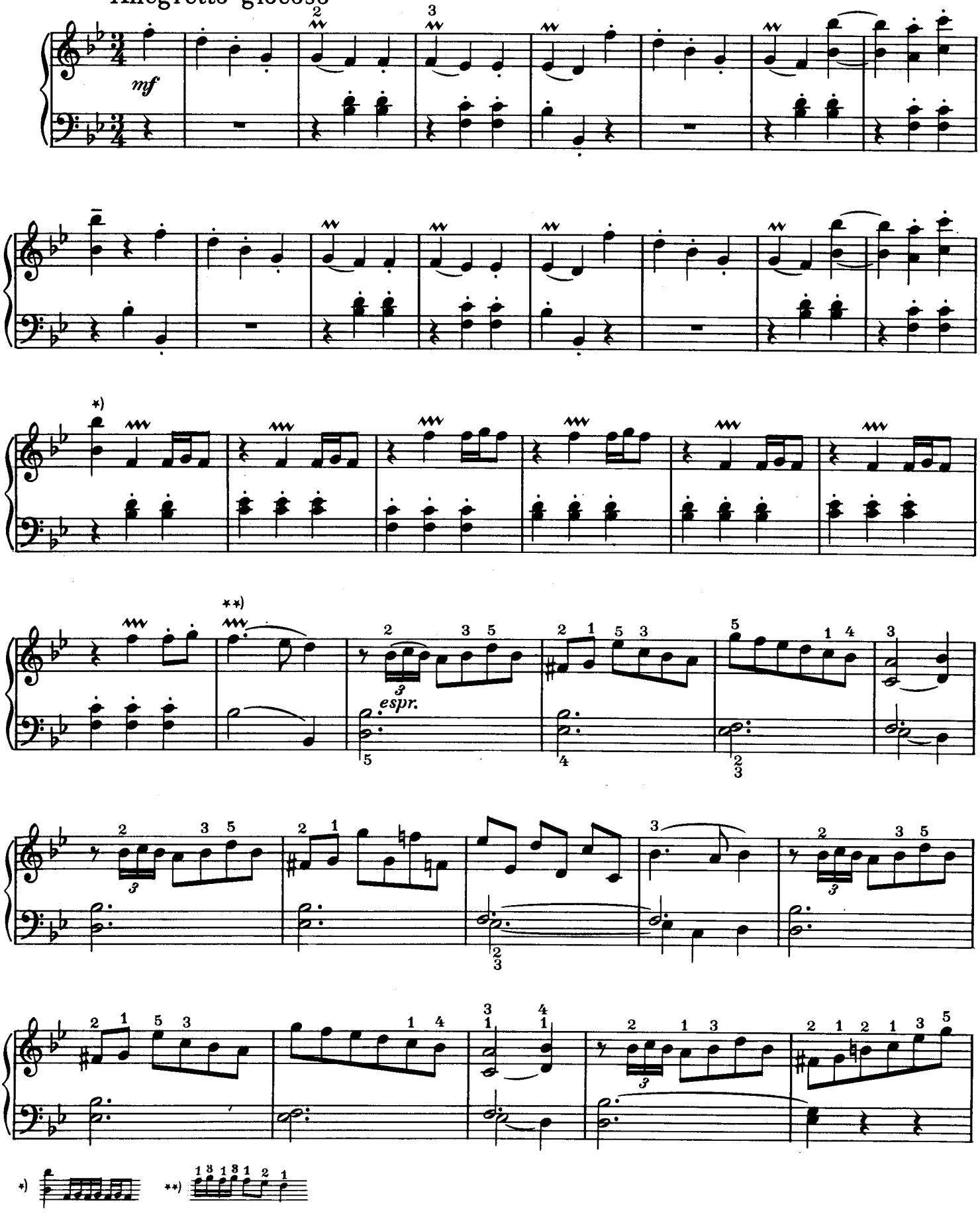

f la sinistra sempre sopra
p
5
mf
51
f
p

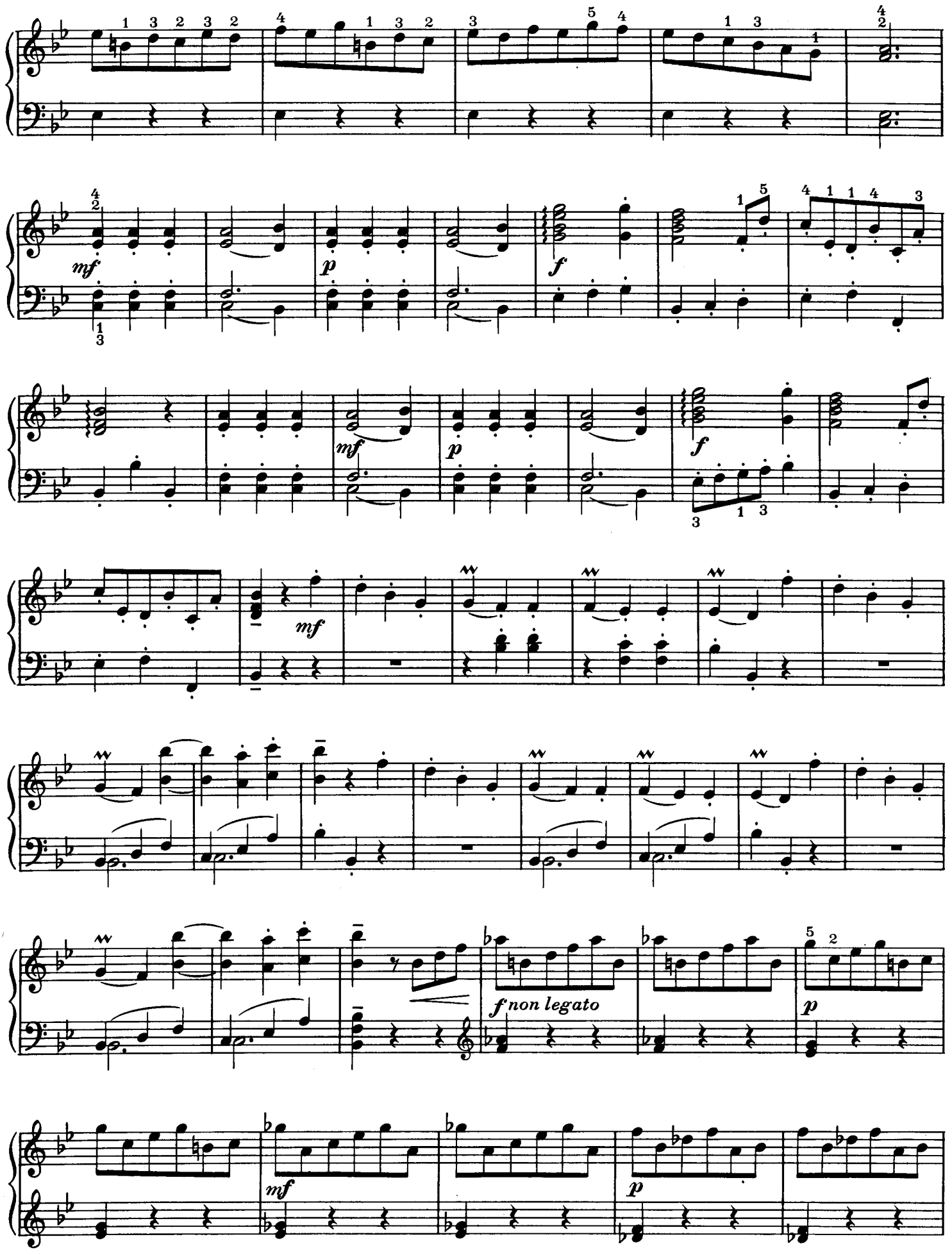

cresc. poco a poco
cresc. poco a poco
cresc.

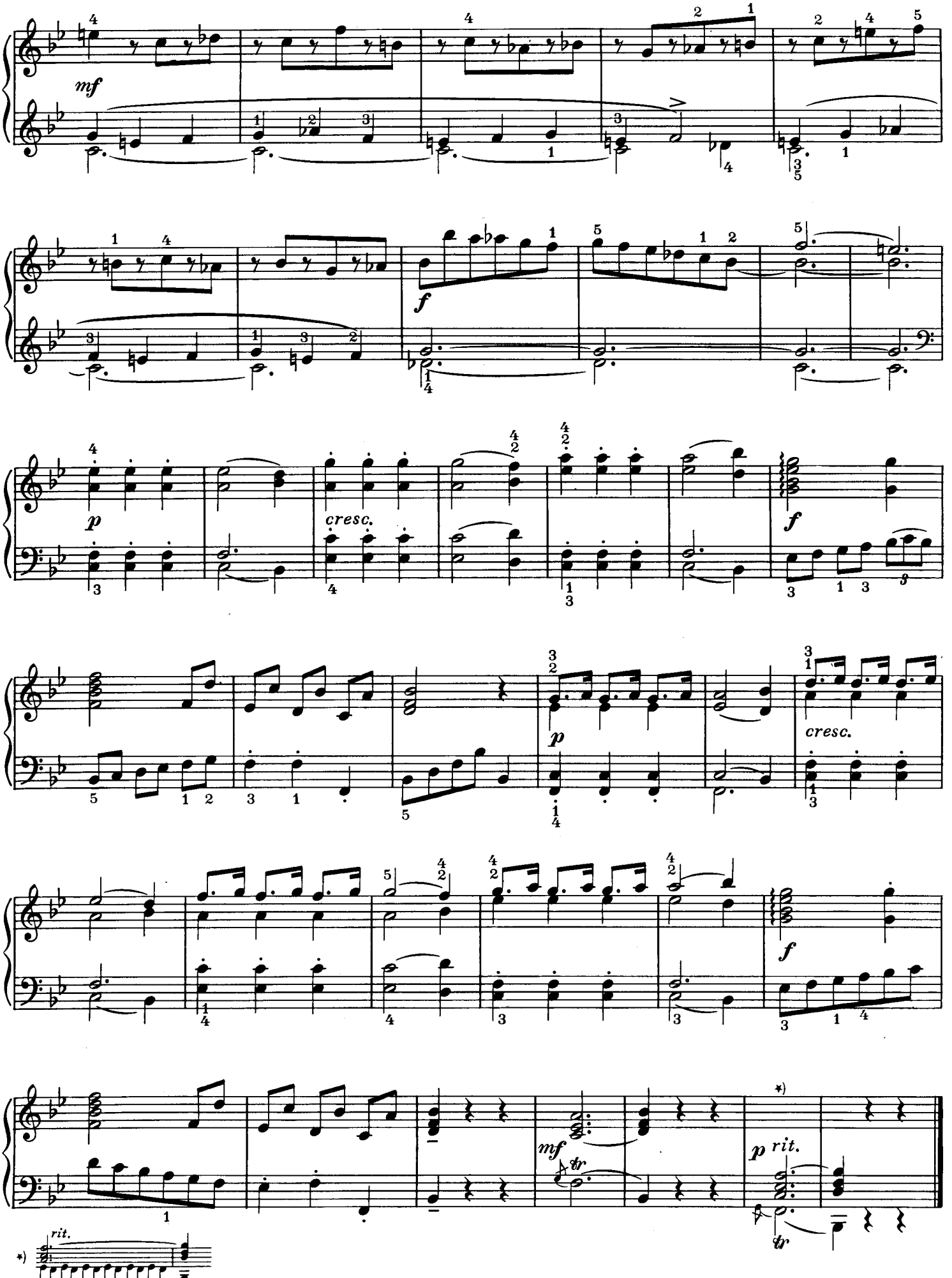
RONDO

PADRE FELIPE RODRIGUEZ
(1759—1814)

Allegretto giocoso



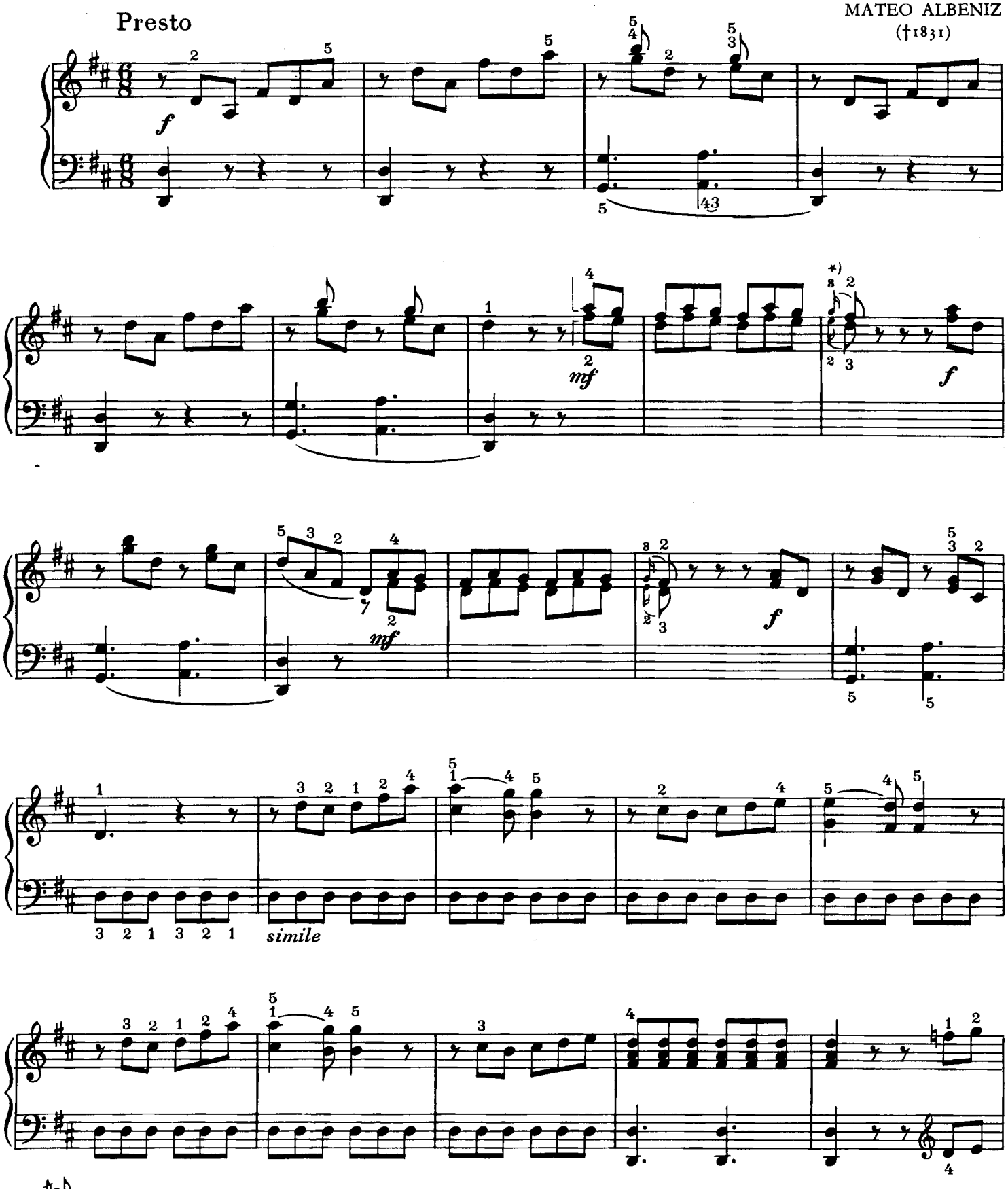

mf
p
f
mf
p
f
mf
f non legato
p
mf
p

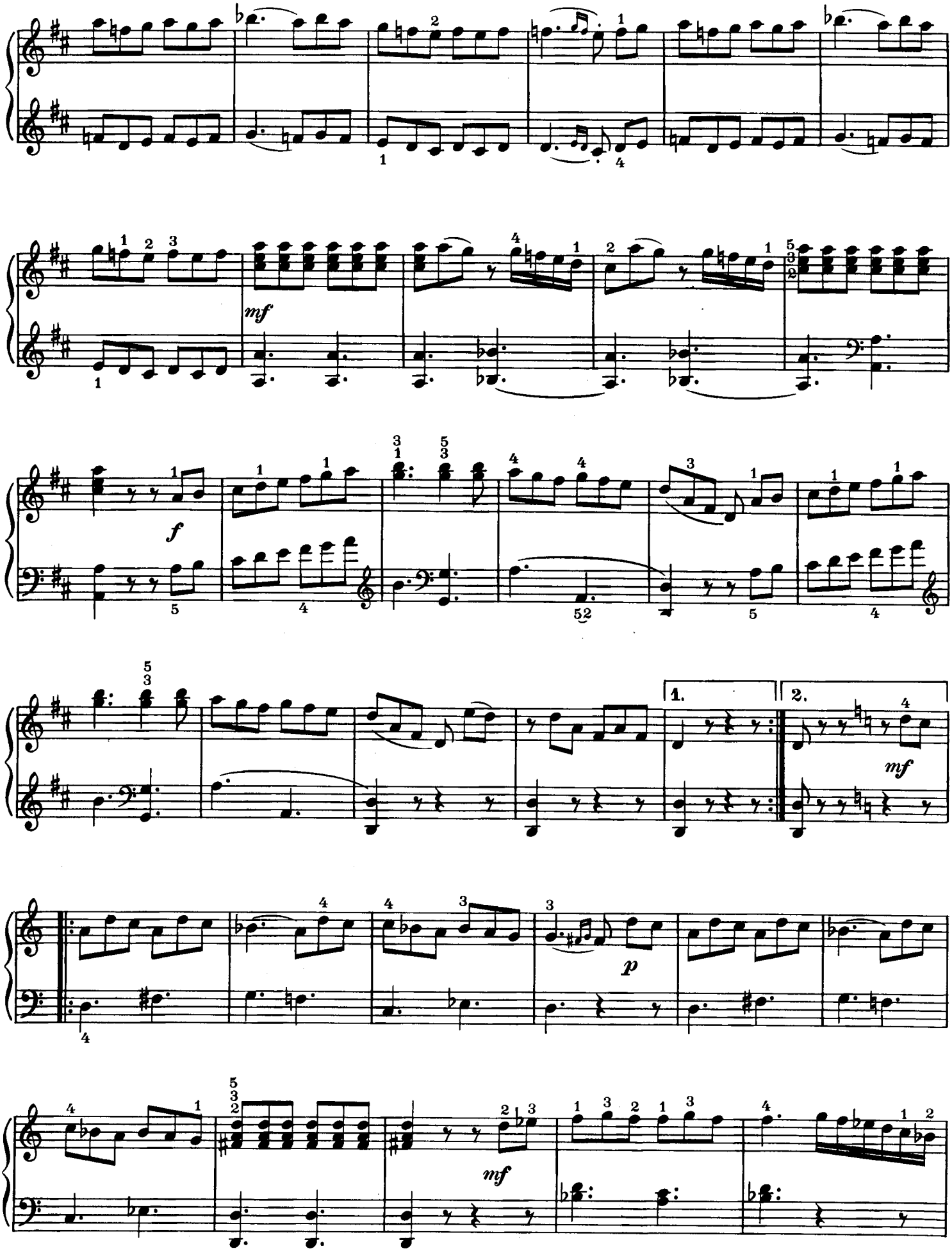

mf
f
p
cresc.
f
p
cresc.
f
mf
tr
*)
p rit.
tr
*)
rit.

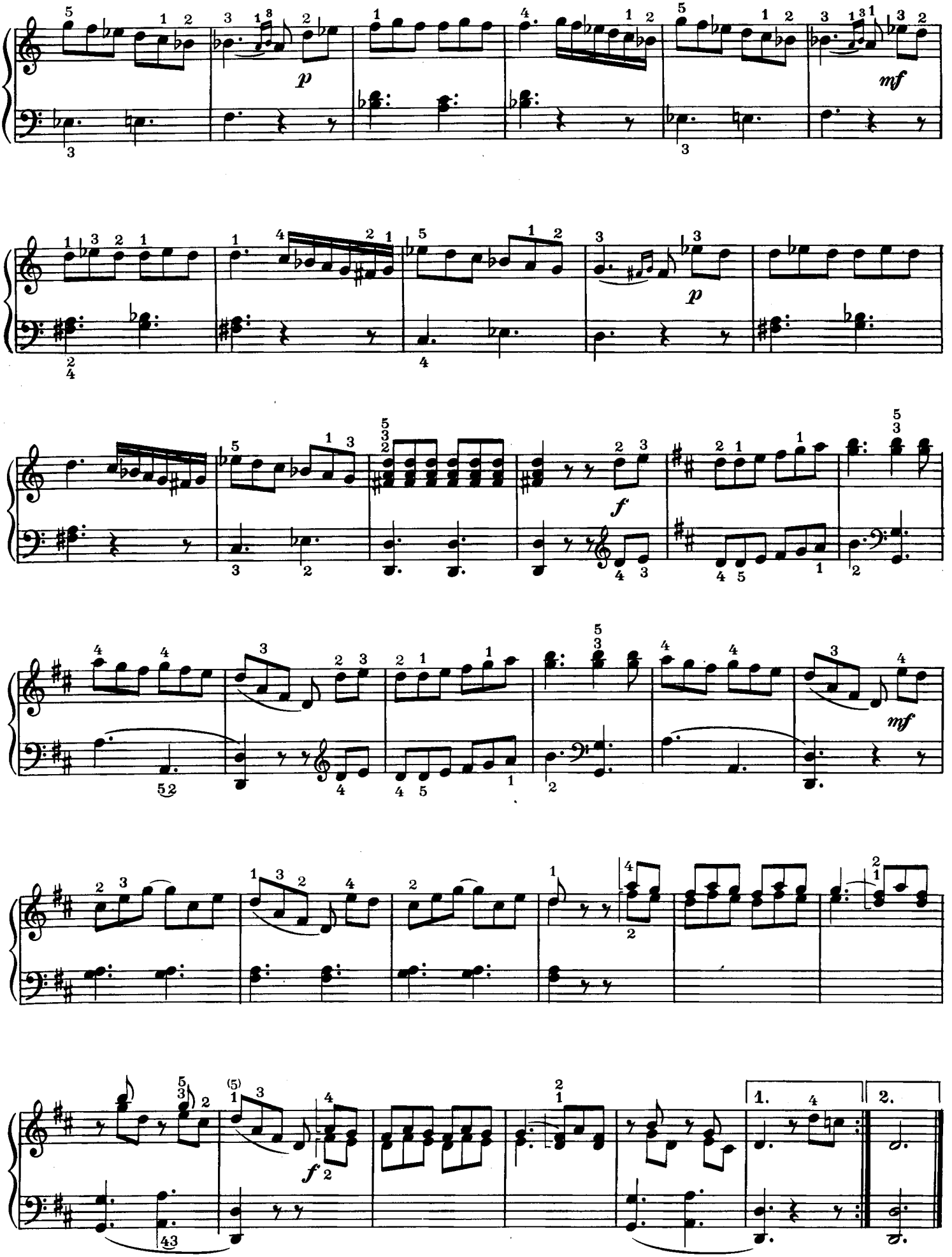
SONATA

Presto

MATEO ALBENIZ
(†1831)




mf
f
1.
2.
mf
p
mf


p
mf
p
f
mf
f
1.
2.

SONATA

CANTALLOS
(cca 1760)

Allegro scherzando

p

staccato

staccato

mf legato

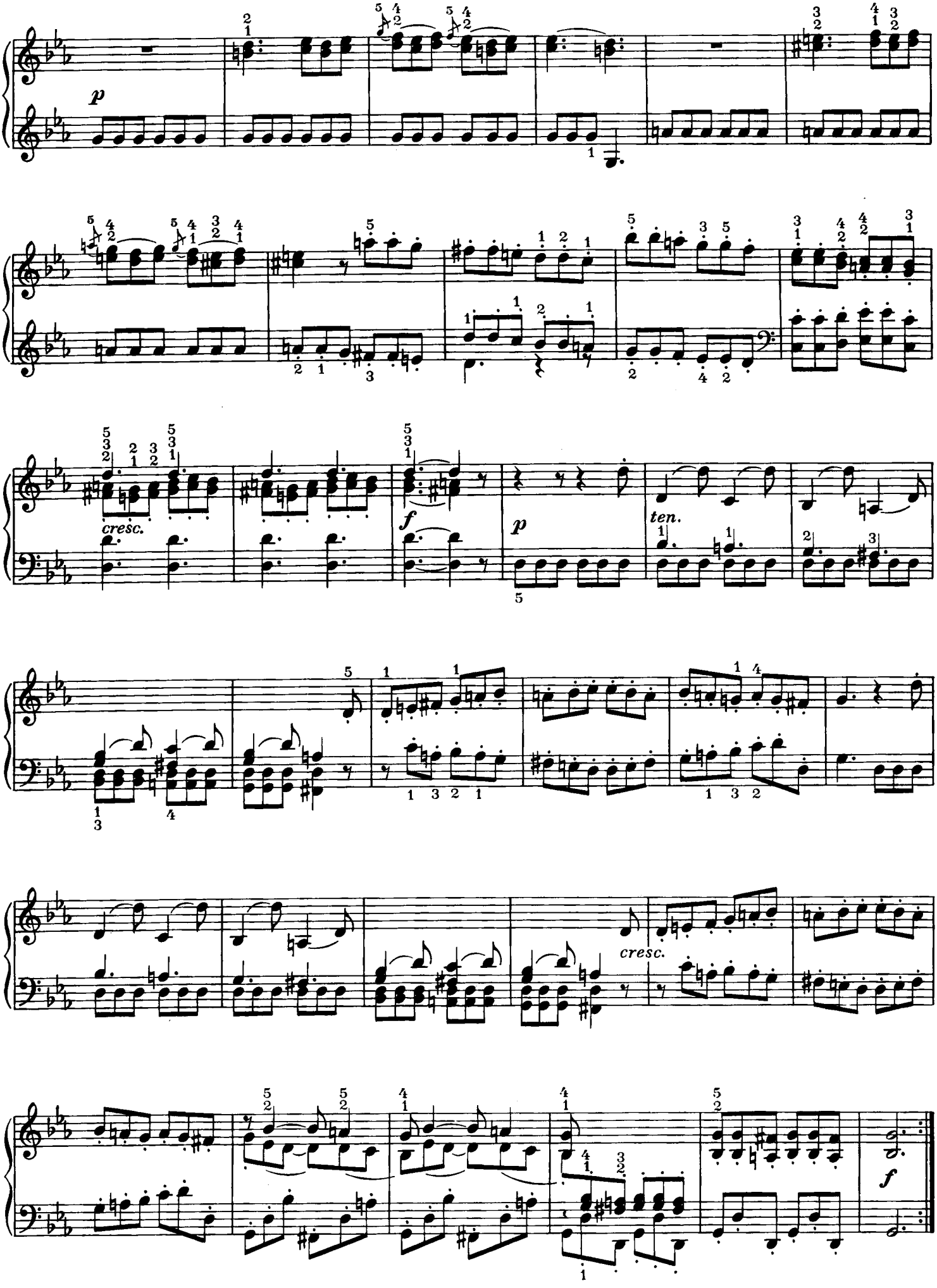
tr

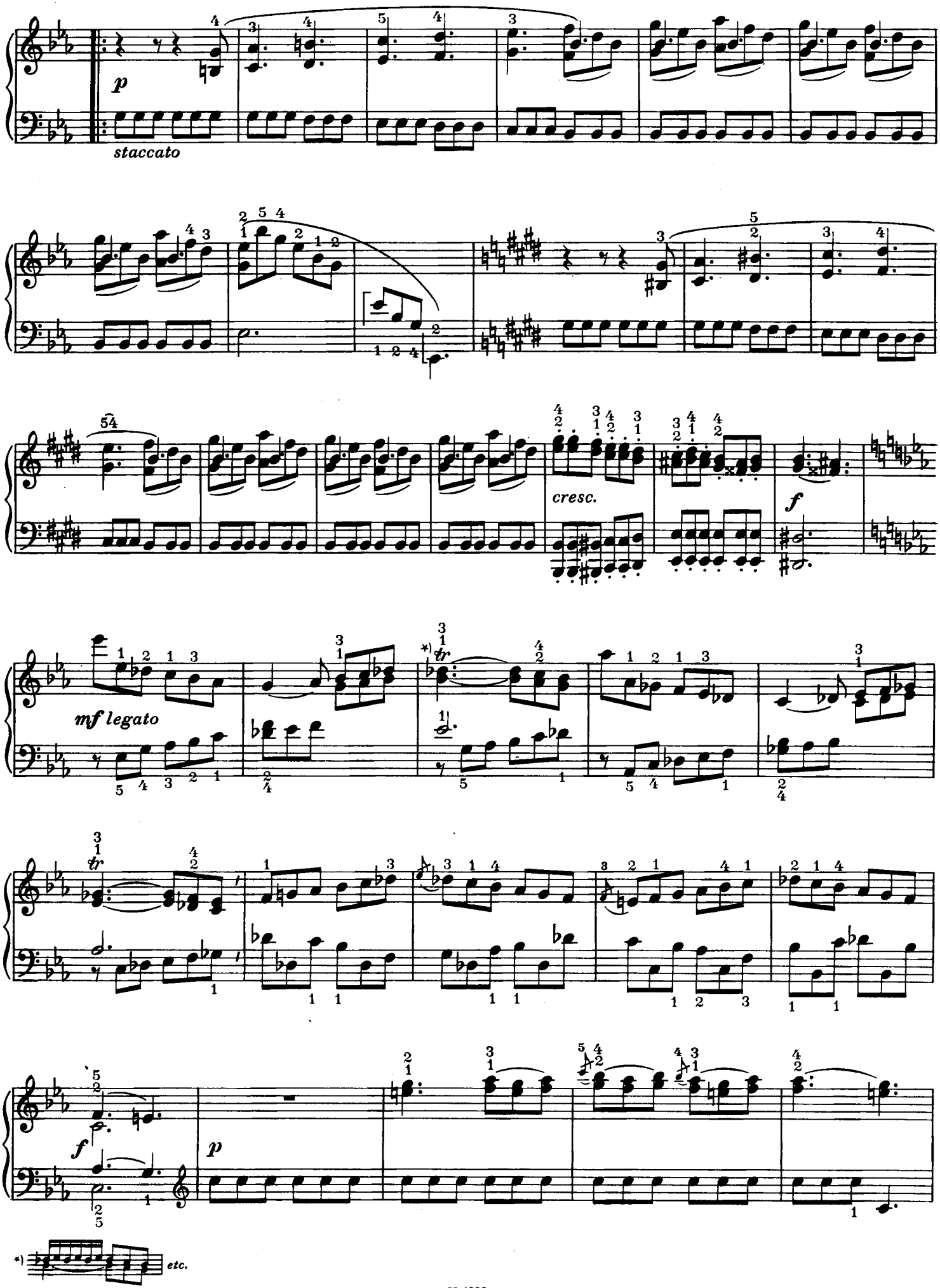
tr

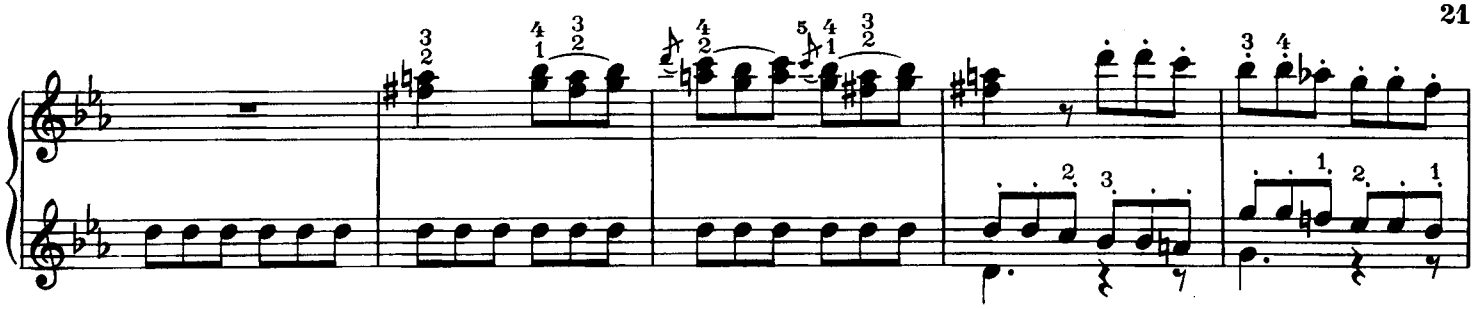
f

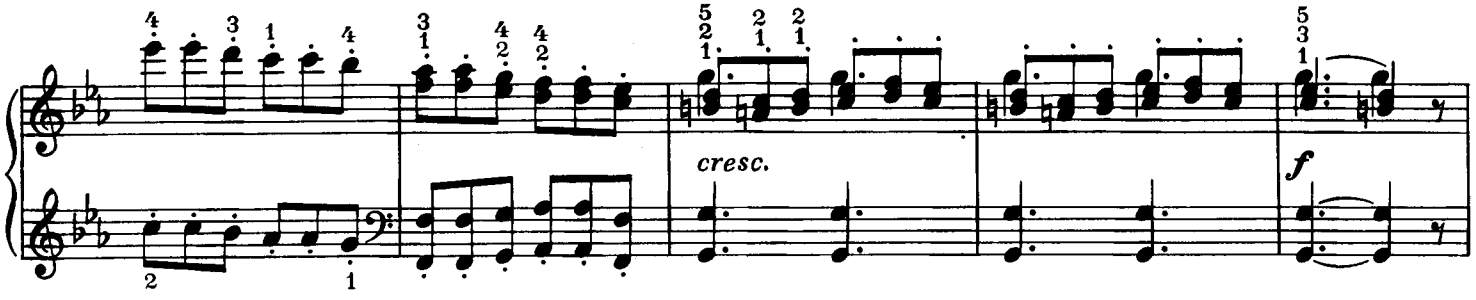
ossia:

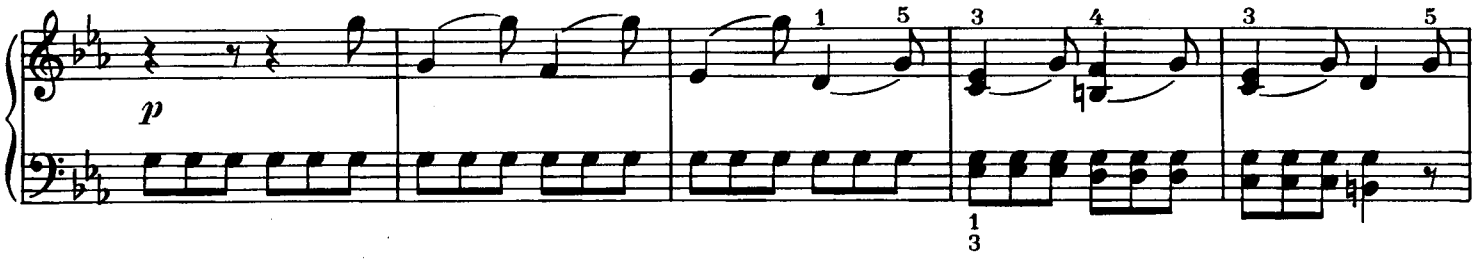
etc.

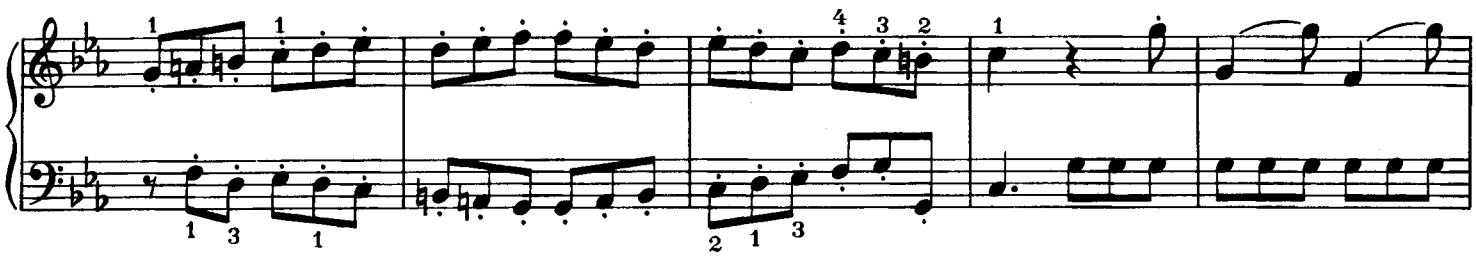

p
cresc.
f
p
ten.
cresc.
f

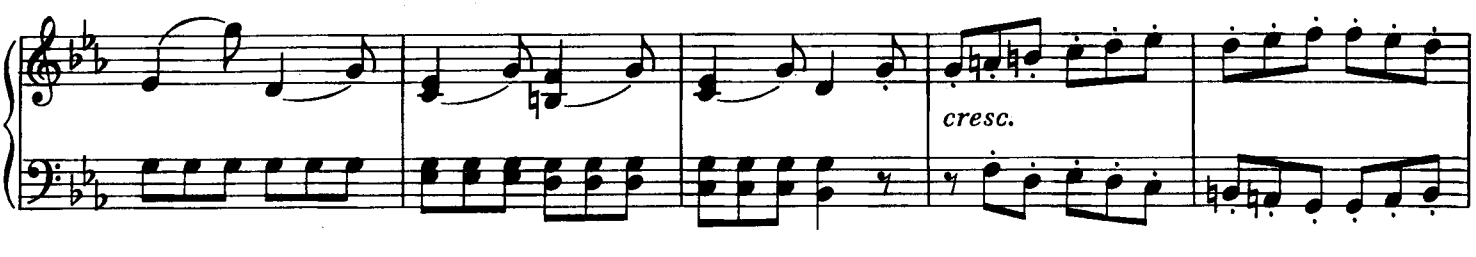

p
staccato
cresc.
f
mf legato
tr
f
p
*) etc.

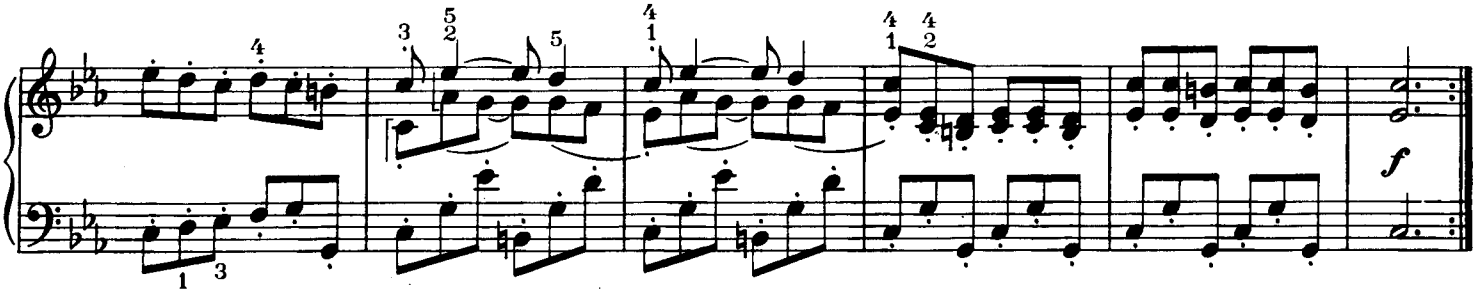



cresc.
f


p



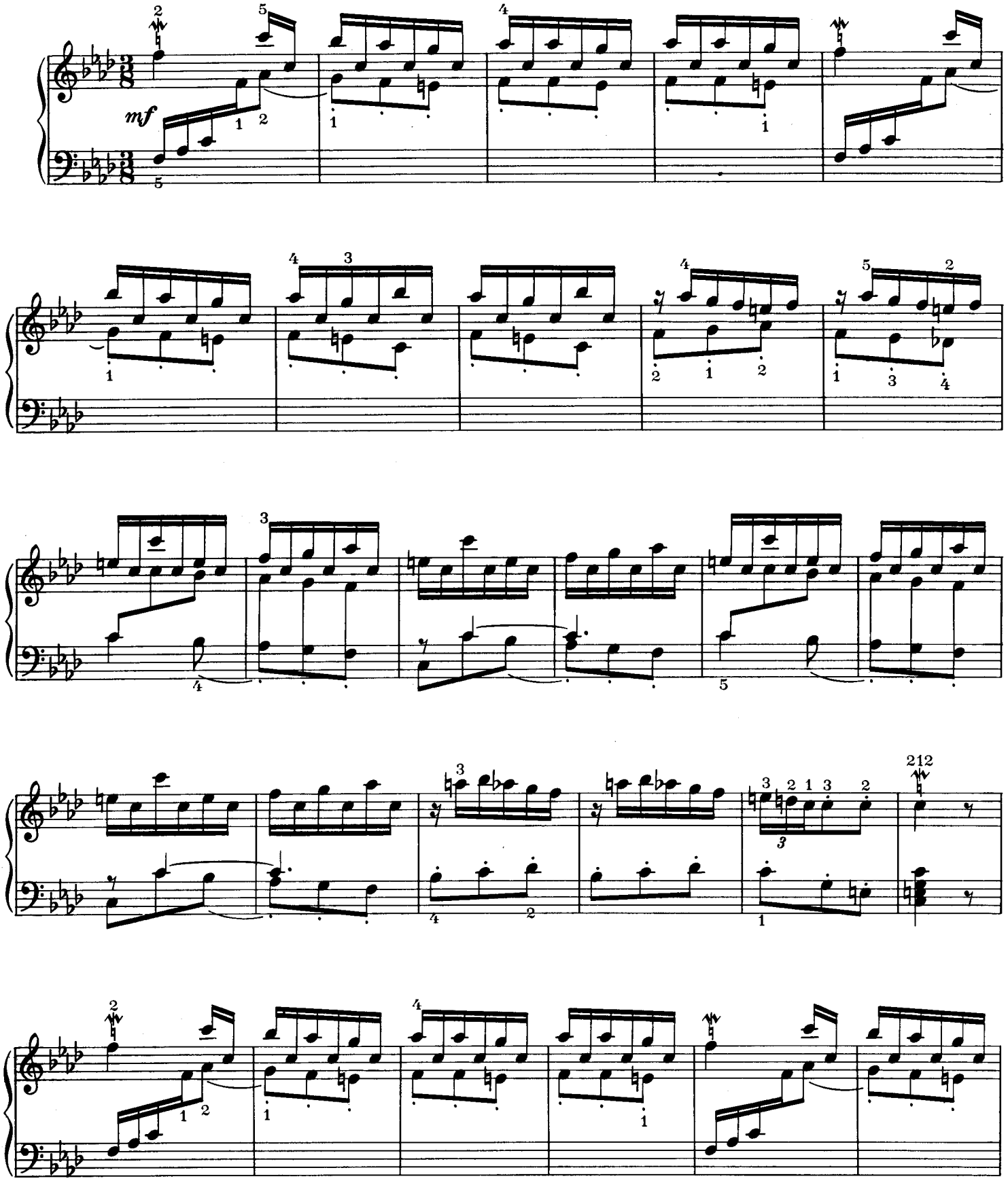

cresc.

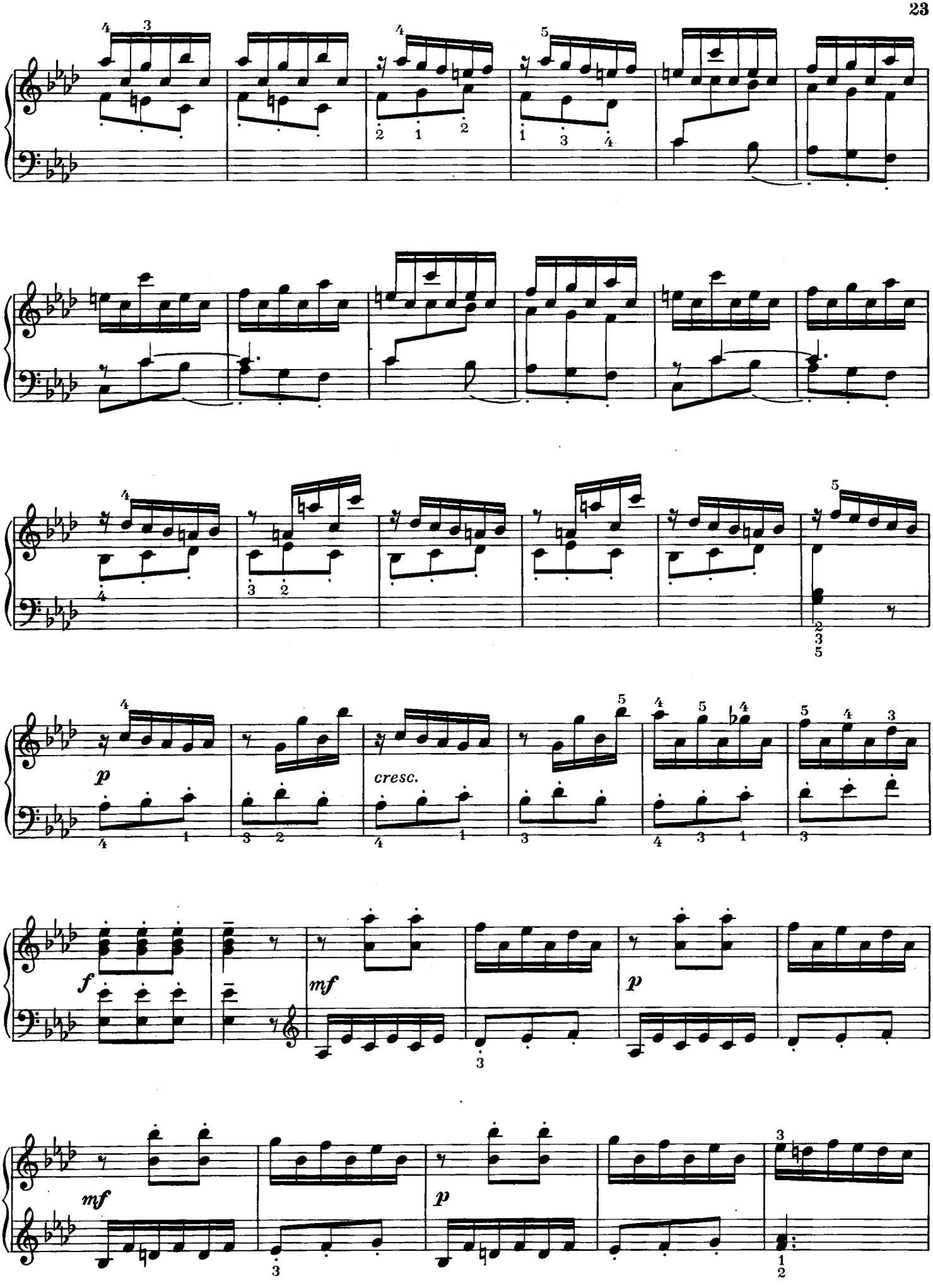

f

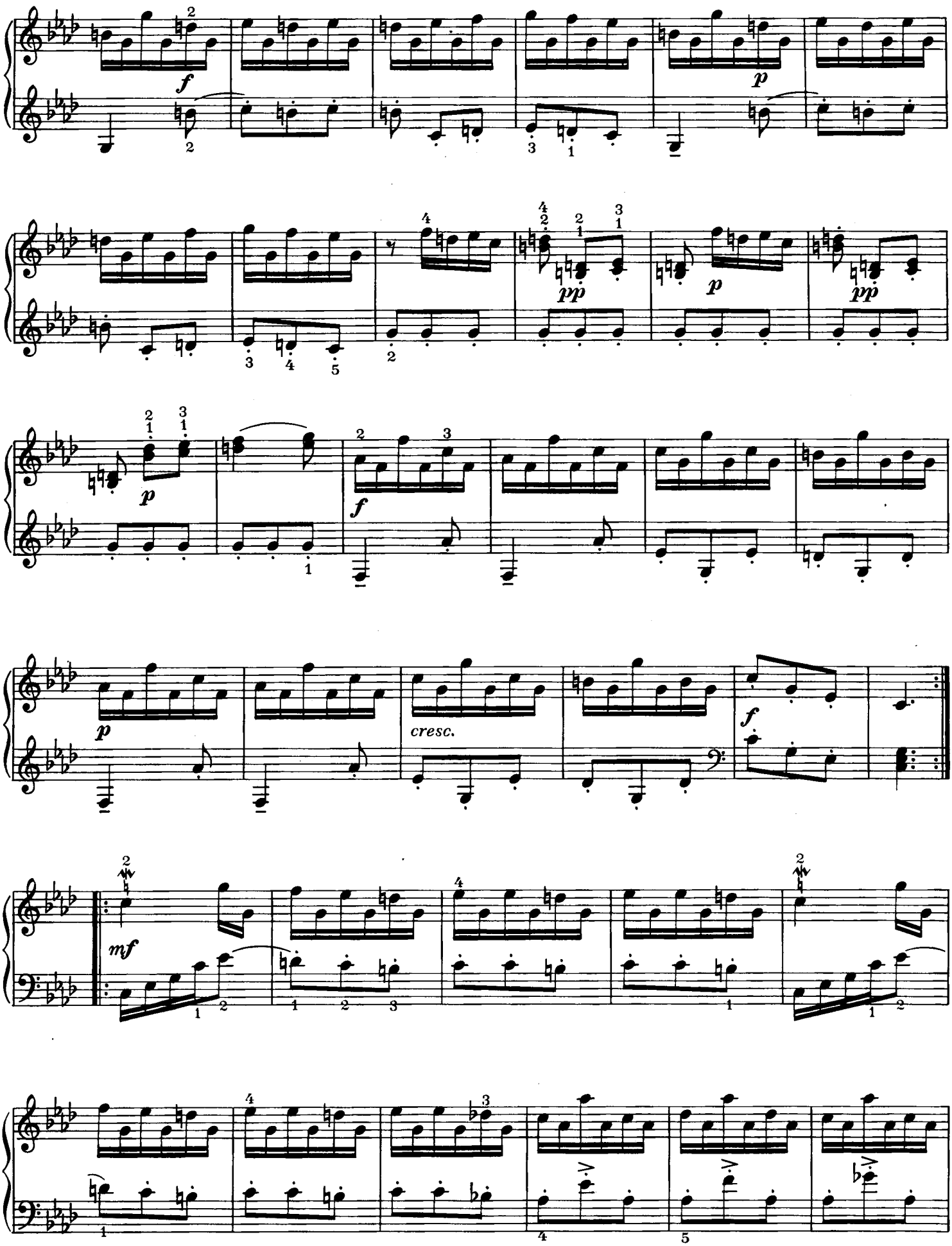
SONATA

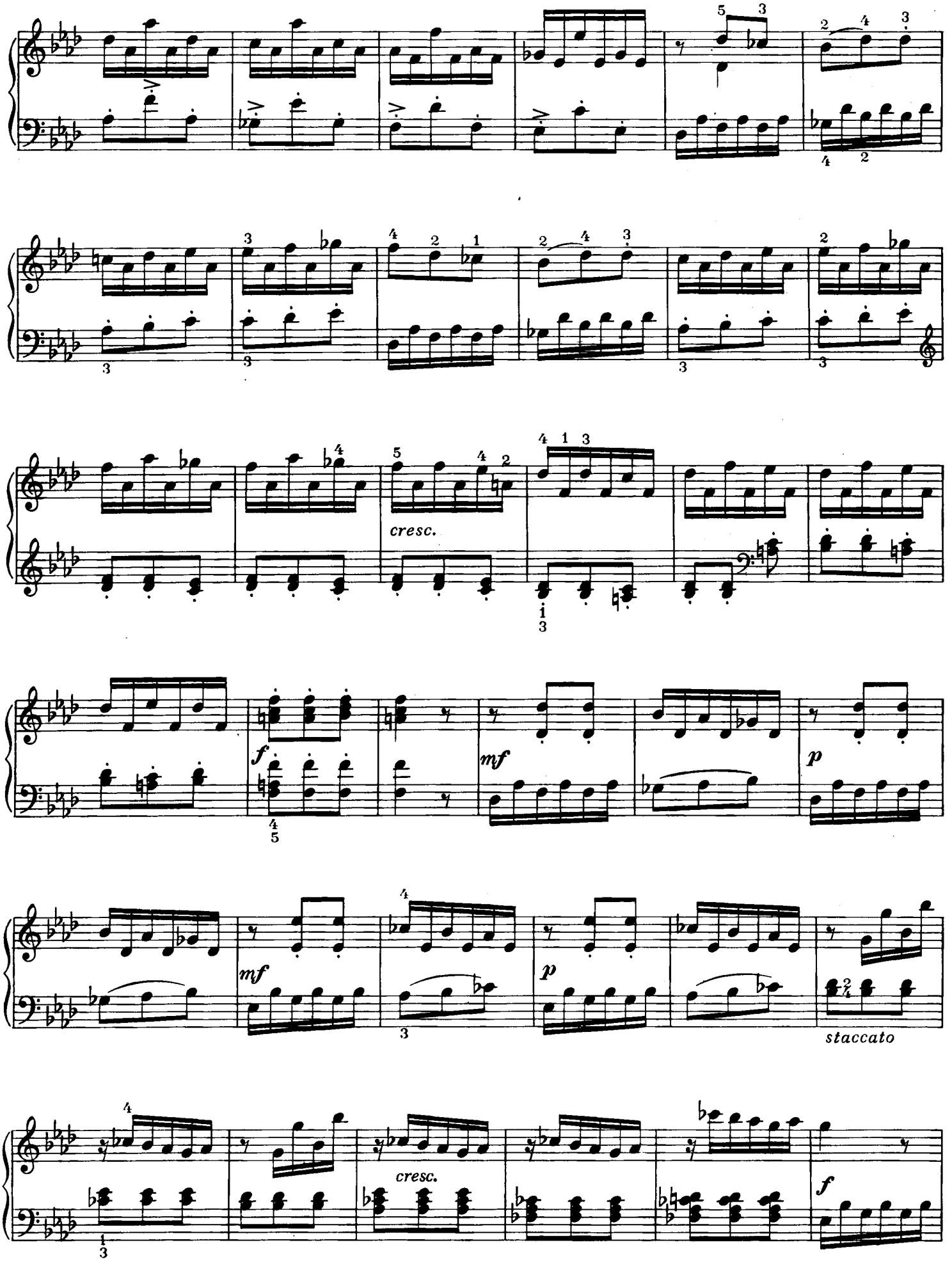
PADRE JOSÉ GALLES
(1761—1836)

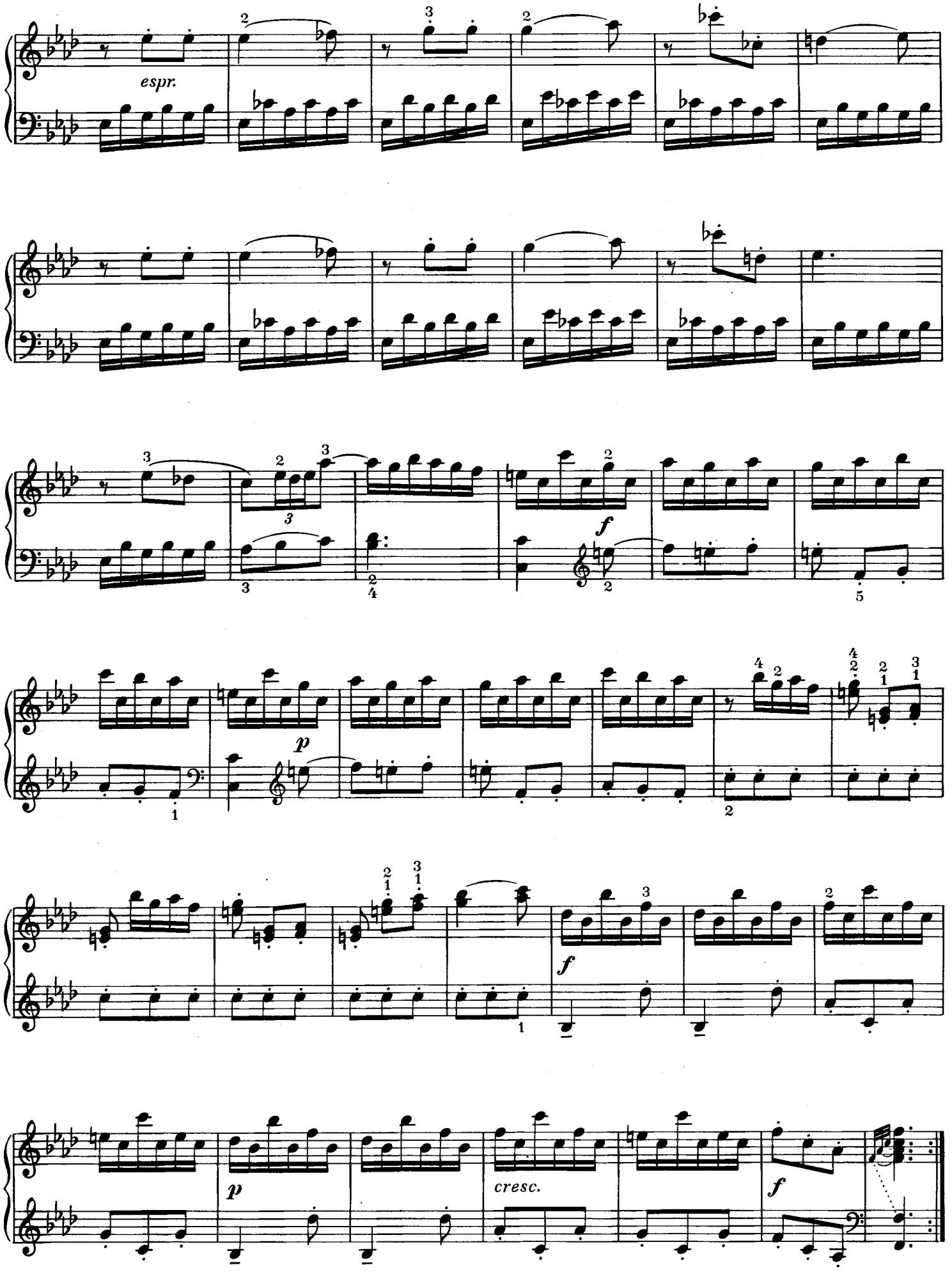
Allegro




p
cresc.
f
mf
p
mf
p


f
p
pp
p
pp
p
f
p
cresc.
f
mf

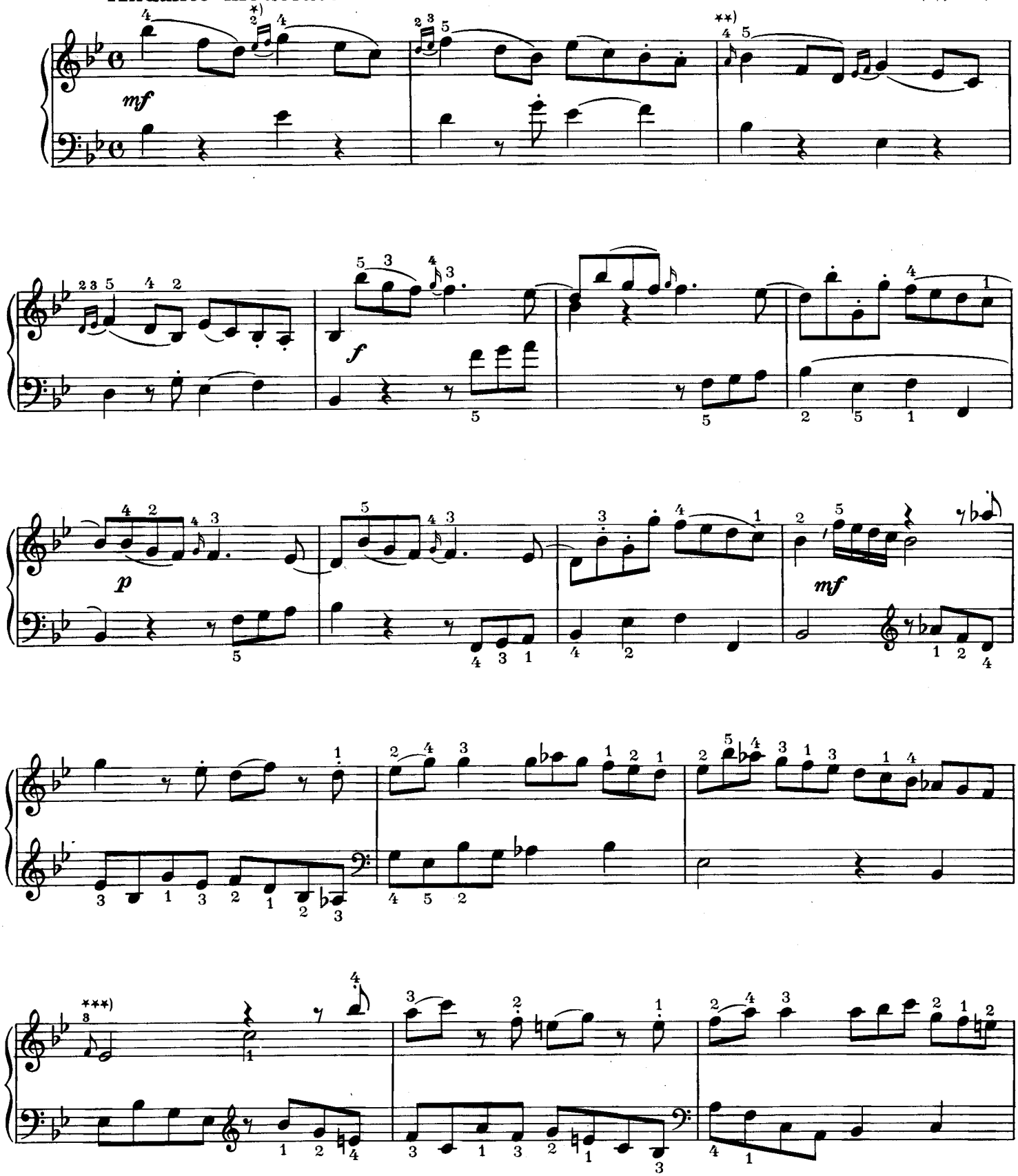

cresc.
f
mf
p
mf
p
staccato
cresc.
f


espr.
f
p
f
p
cresc.
f

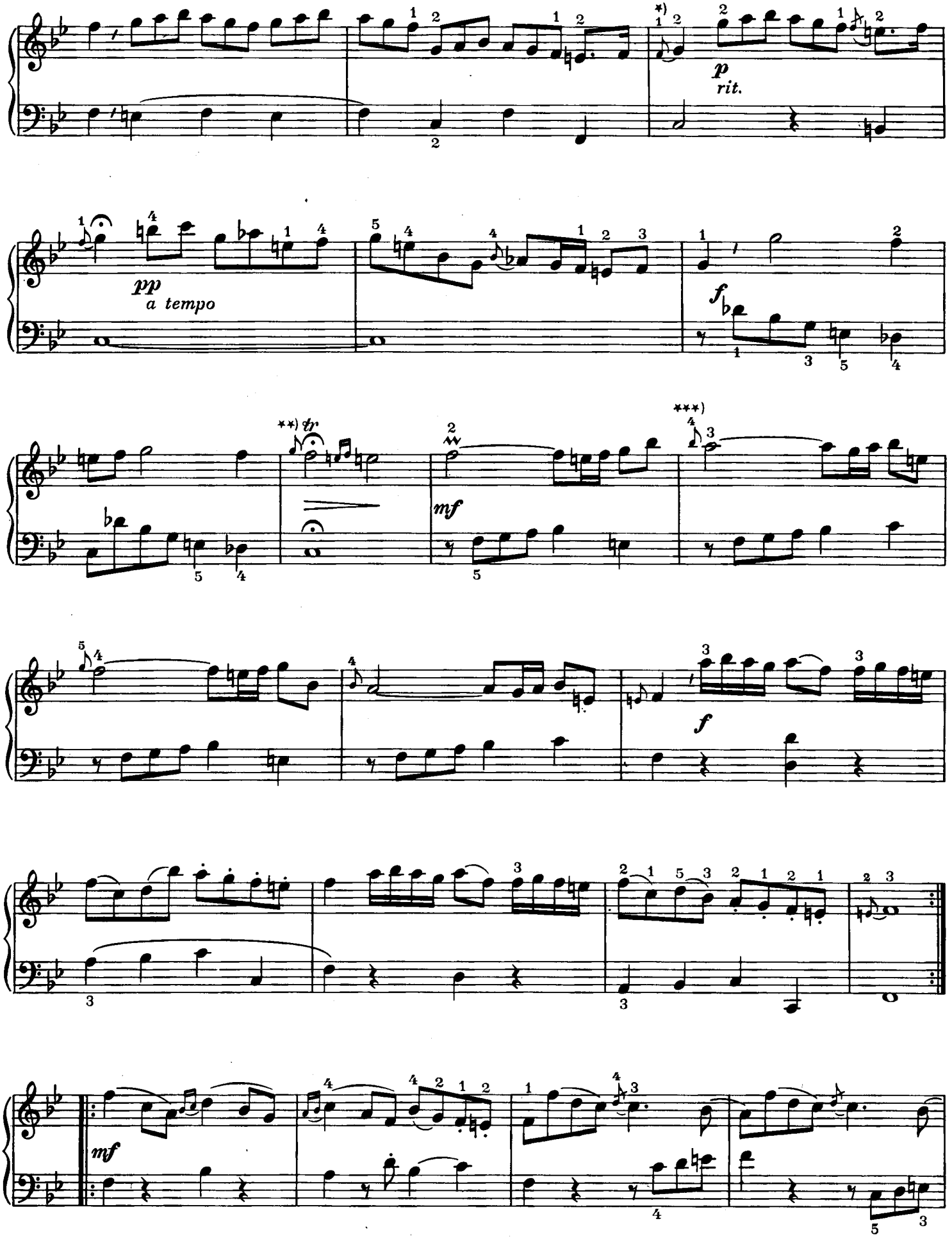
SONATA

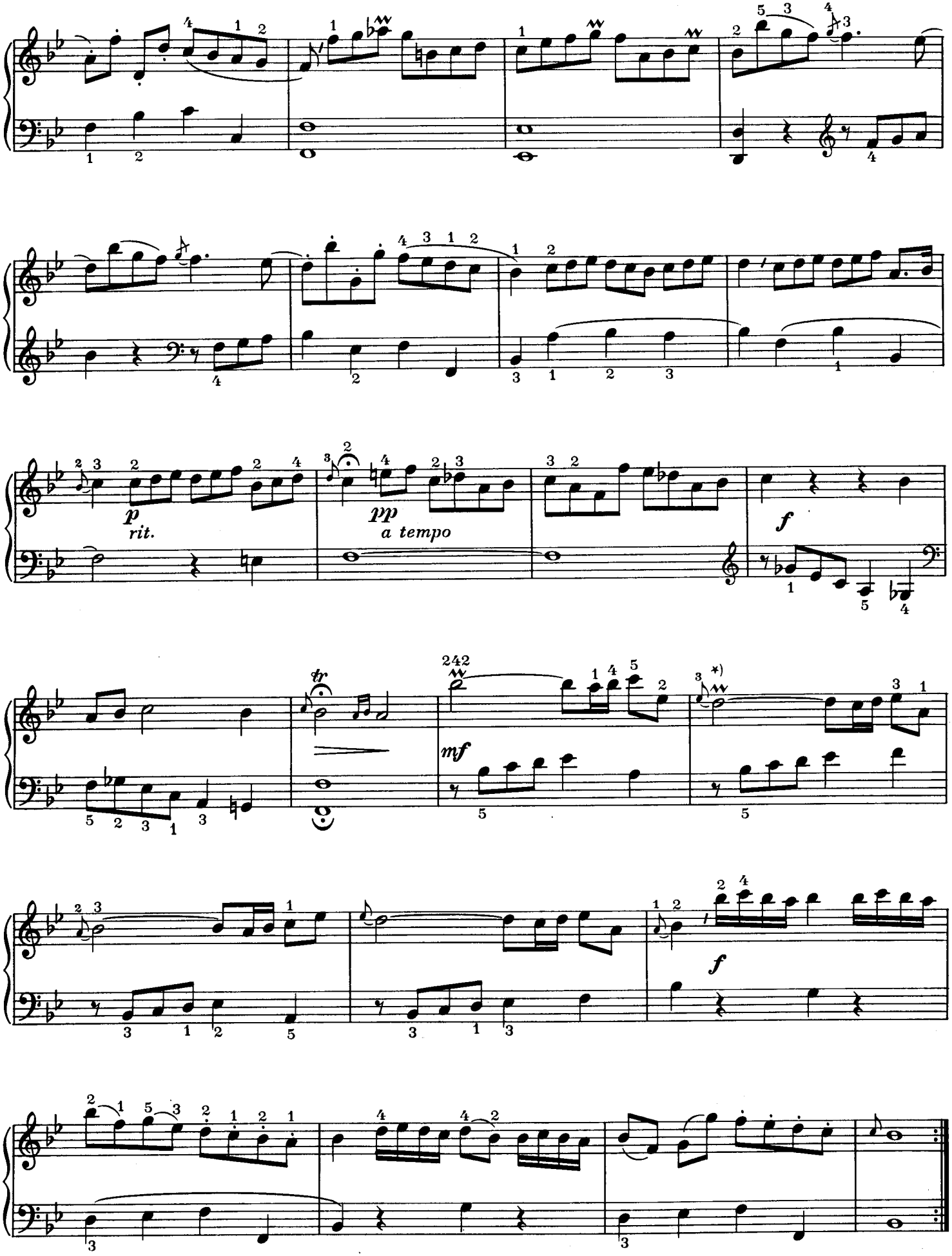
FREIXANET
(1730—?)

Andante moderato



*) etc. **) etc. sempre simile ***)


*)
p
rit.
pp
a tempo
f
**) tr
mf
***)
f
mf
*)
**)
***)

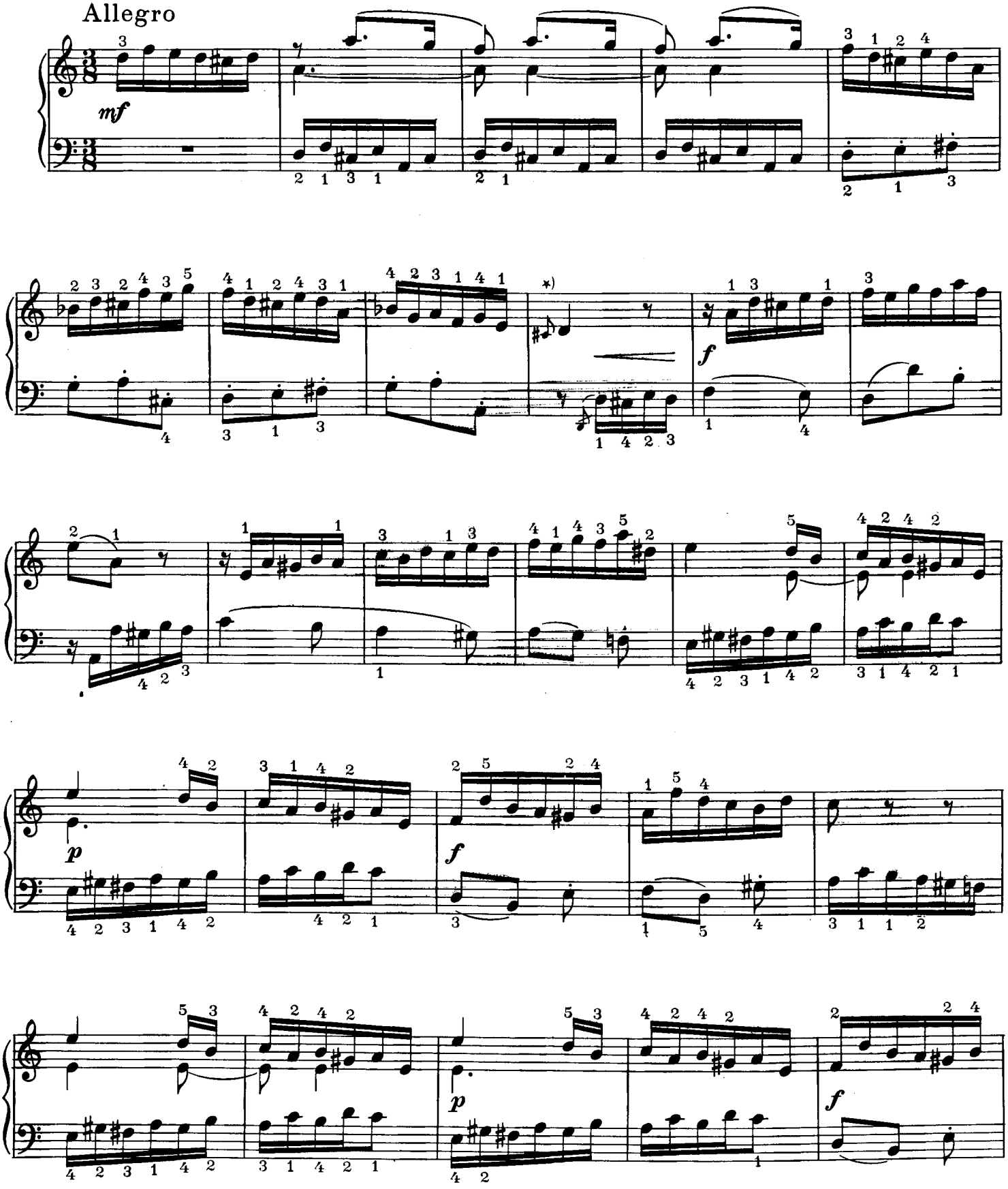

p
rit.
pp
a tempo
f
mf
f

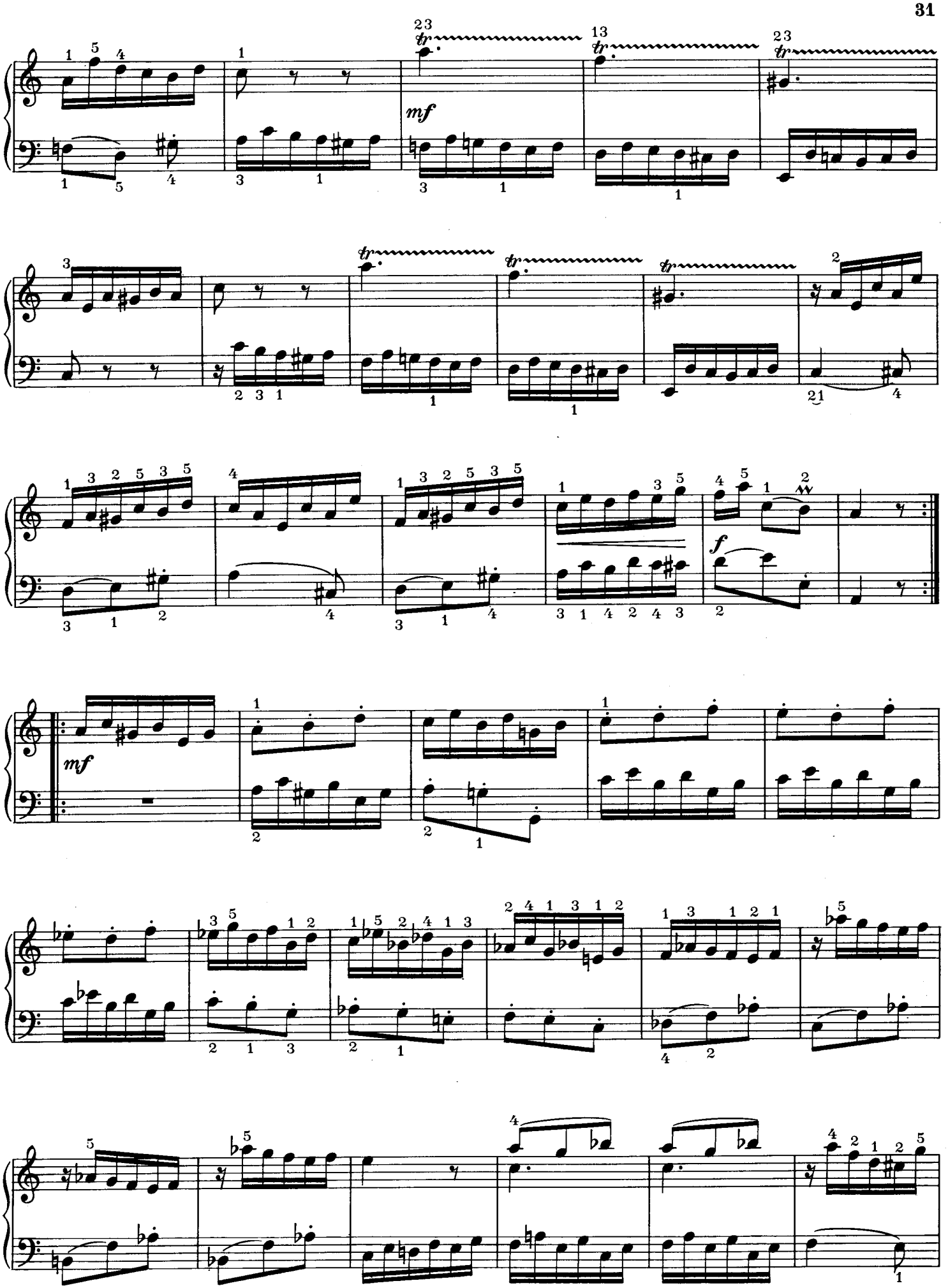
*) 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯.

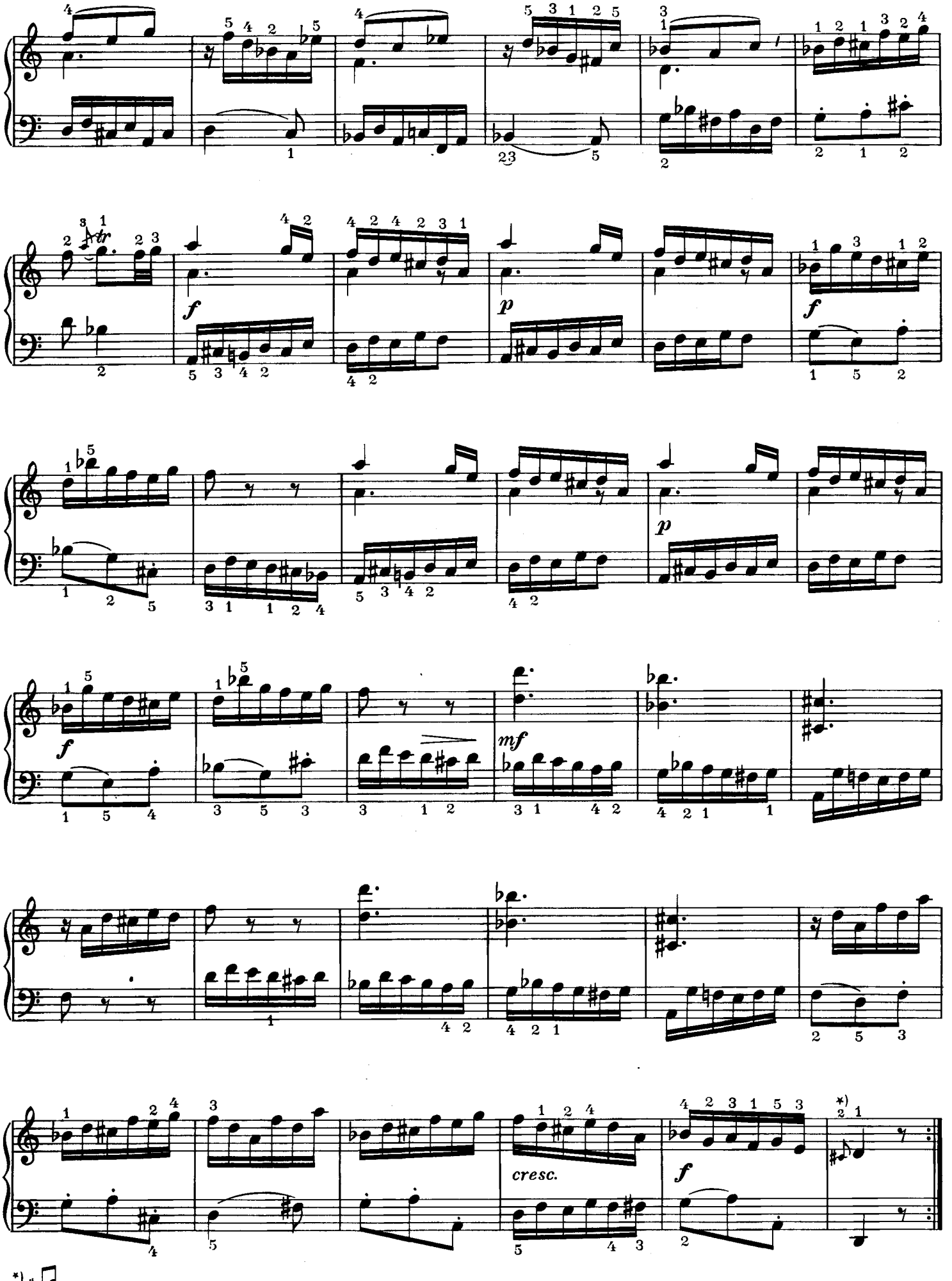
SONATA

JOSÉ LIDON
(1752—1827)

Allegro




mf
f
mf


tr
f
p
f
p
f
mf
cresc.
f
*)
*)

TOCCATA

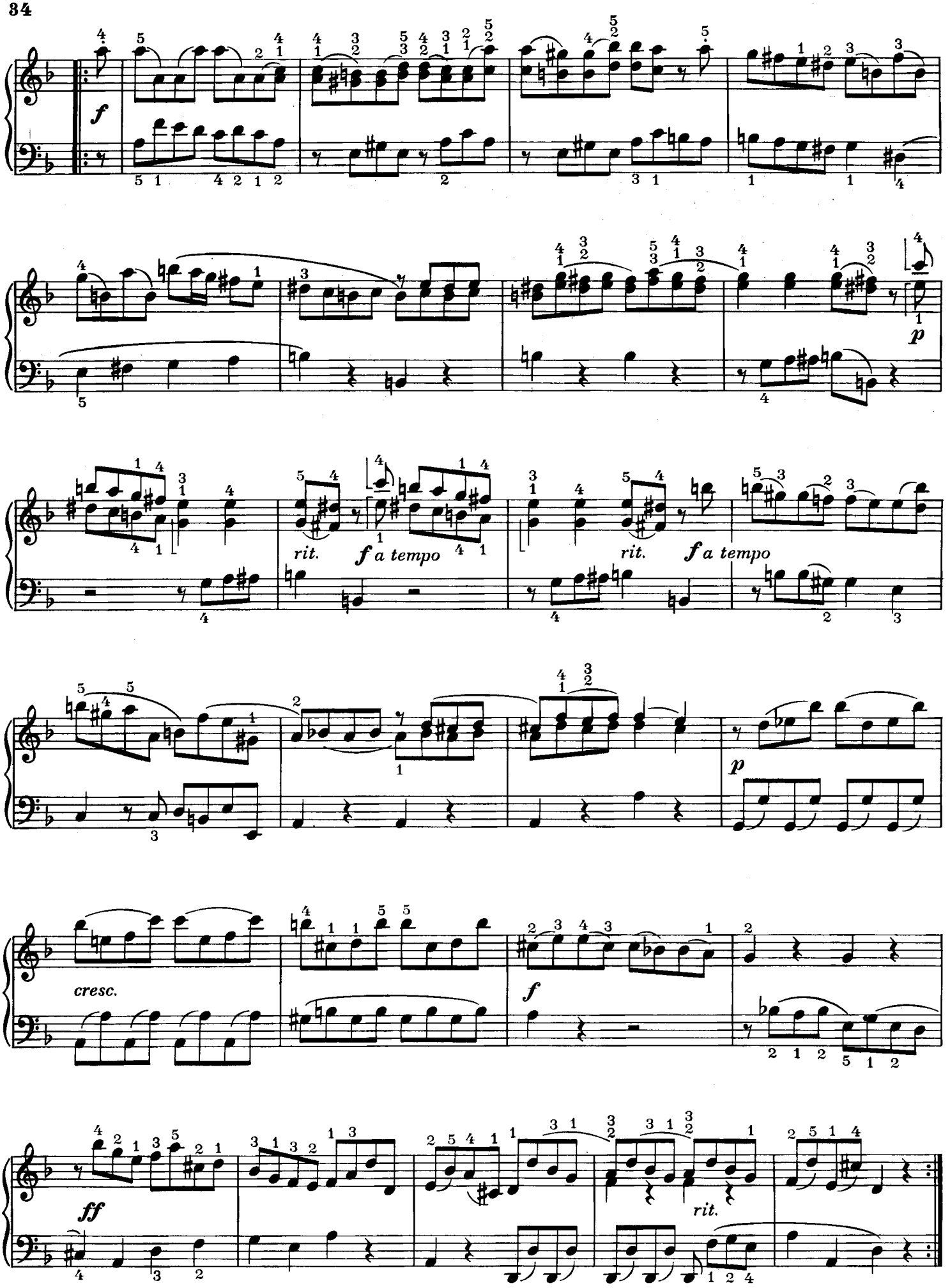
FREI JACINTO
(18. st. — 18. Jhdt.)

Allegro

f

legato

ff

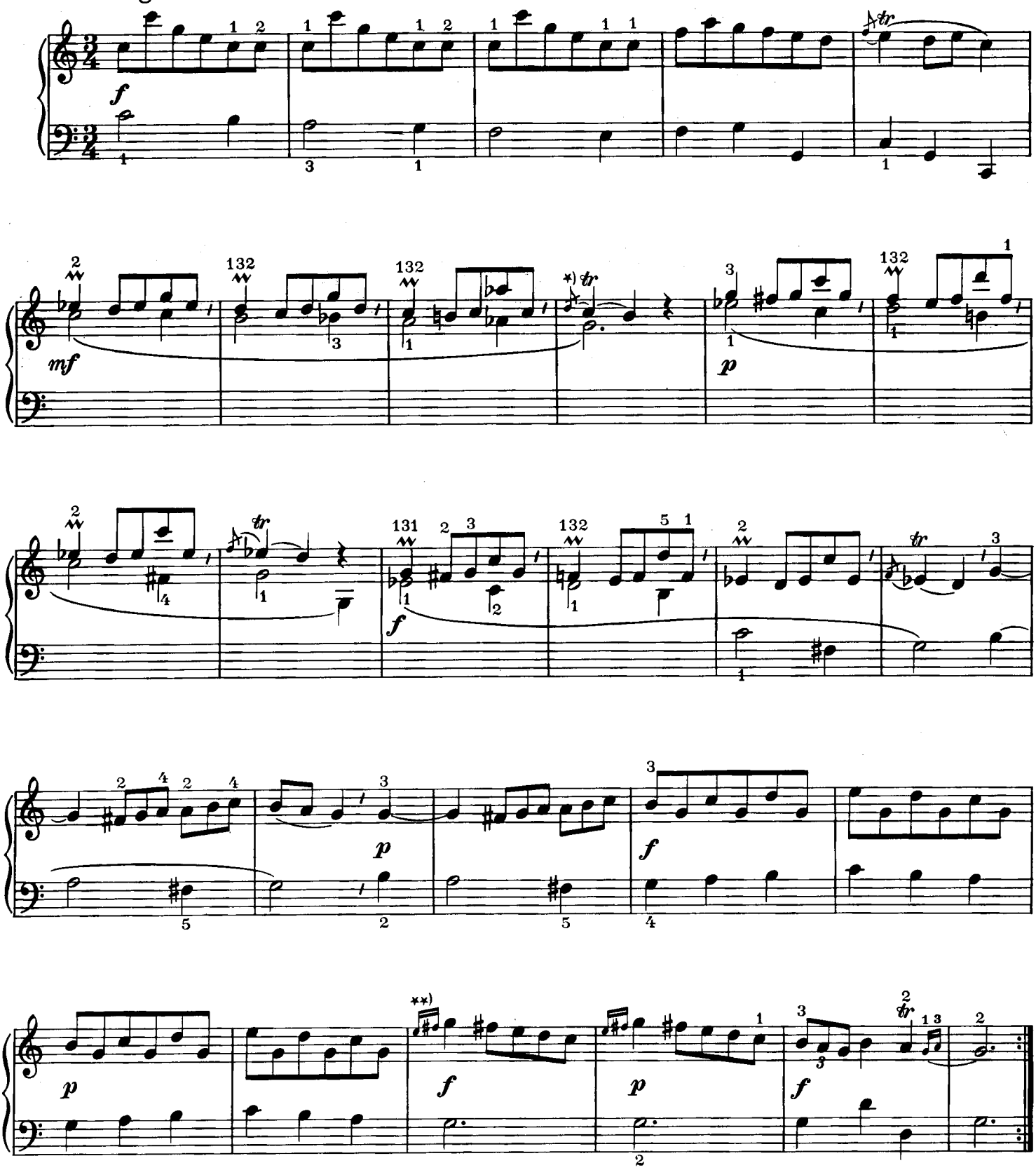

f
p
rit.
f a tempo
rit.
f a tempo
p
cresc.
f
ff
rit.

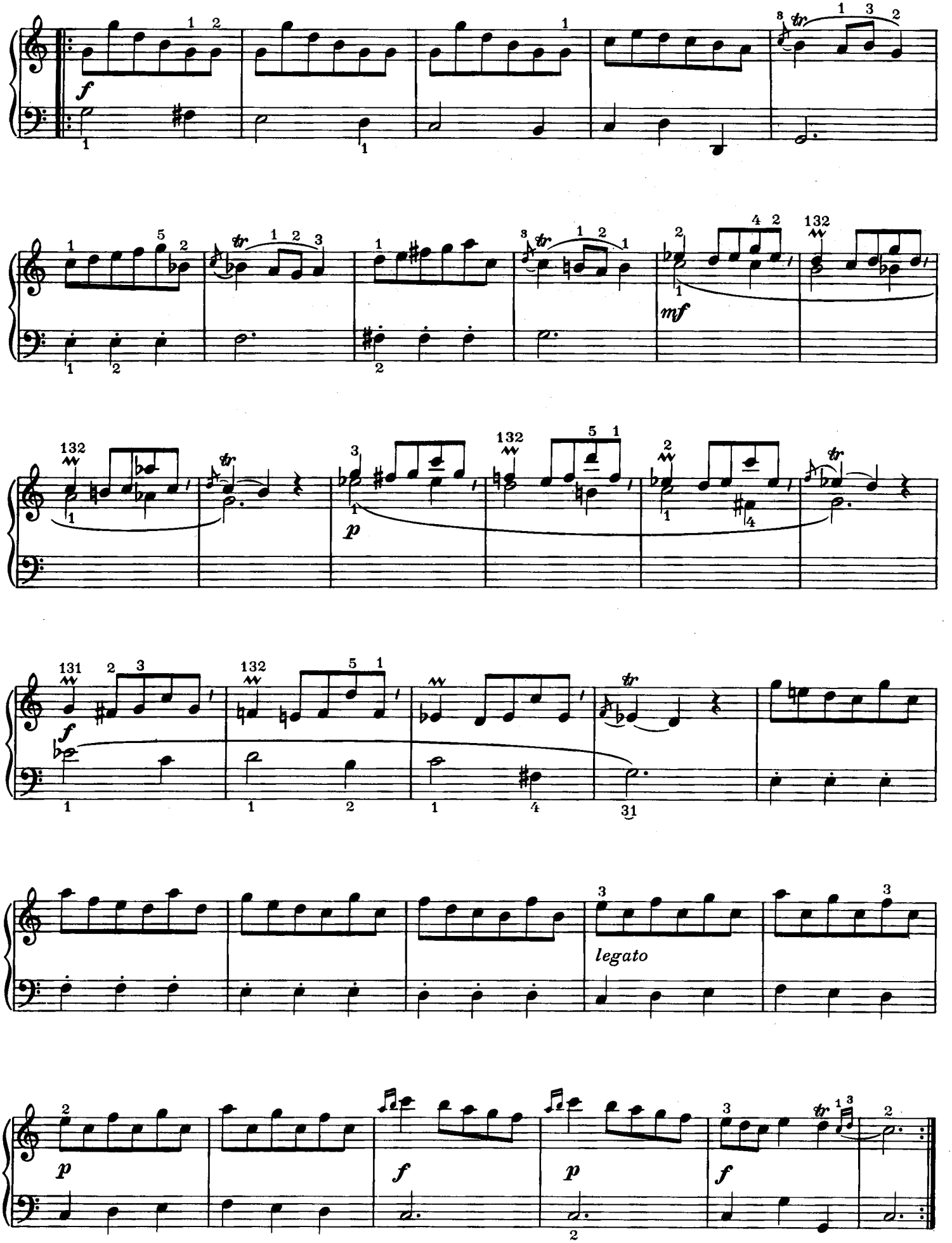
TOCCATA

Do maior

CARLOS SEIXAS
(1704—1742)

Allegro



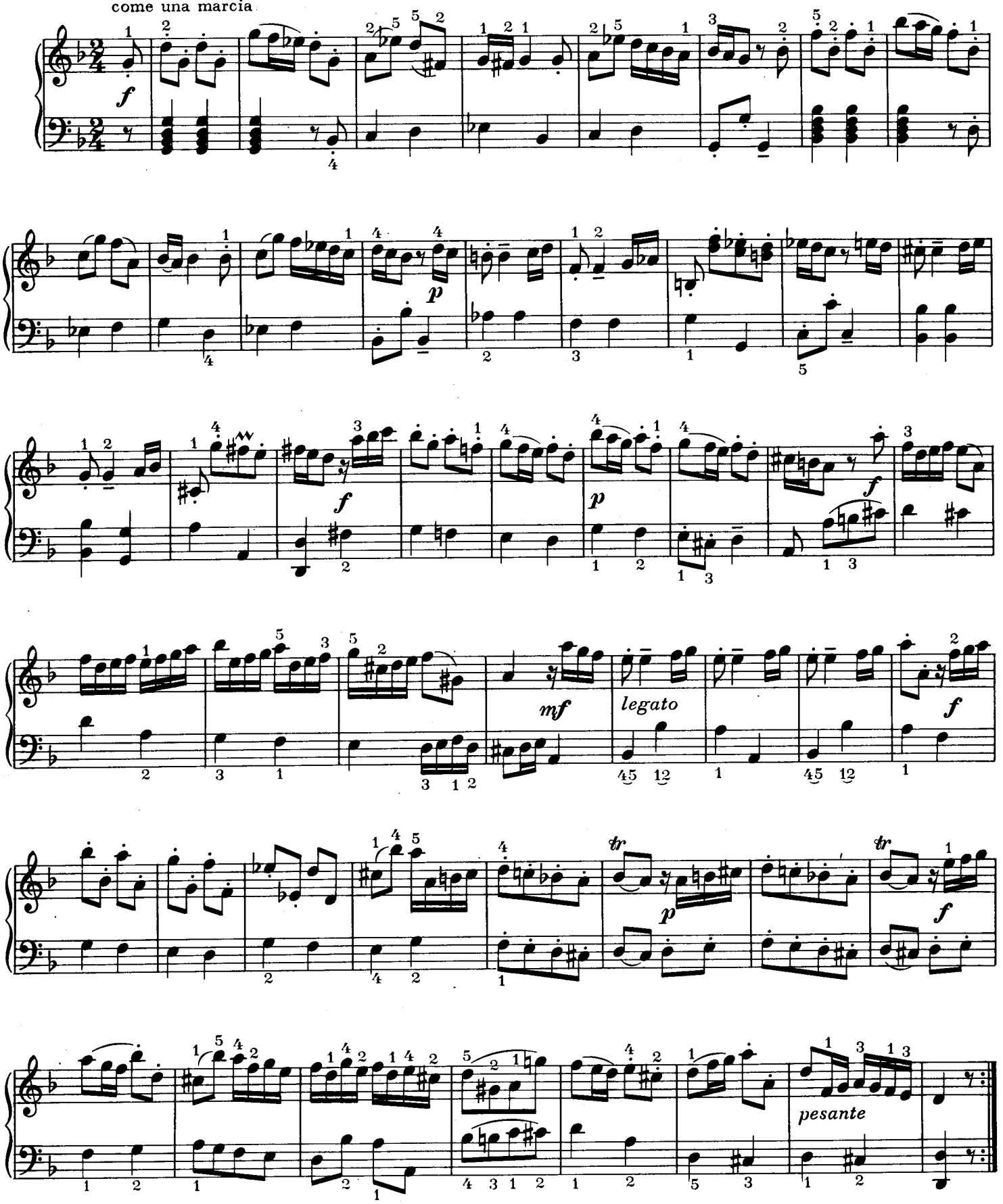

f
mf
p
legato
p
f
p
f

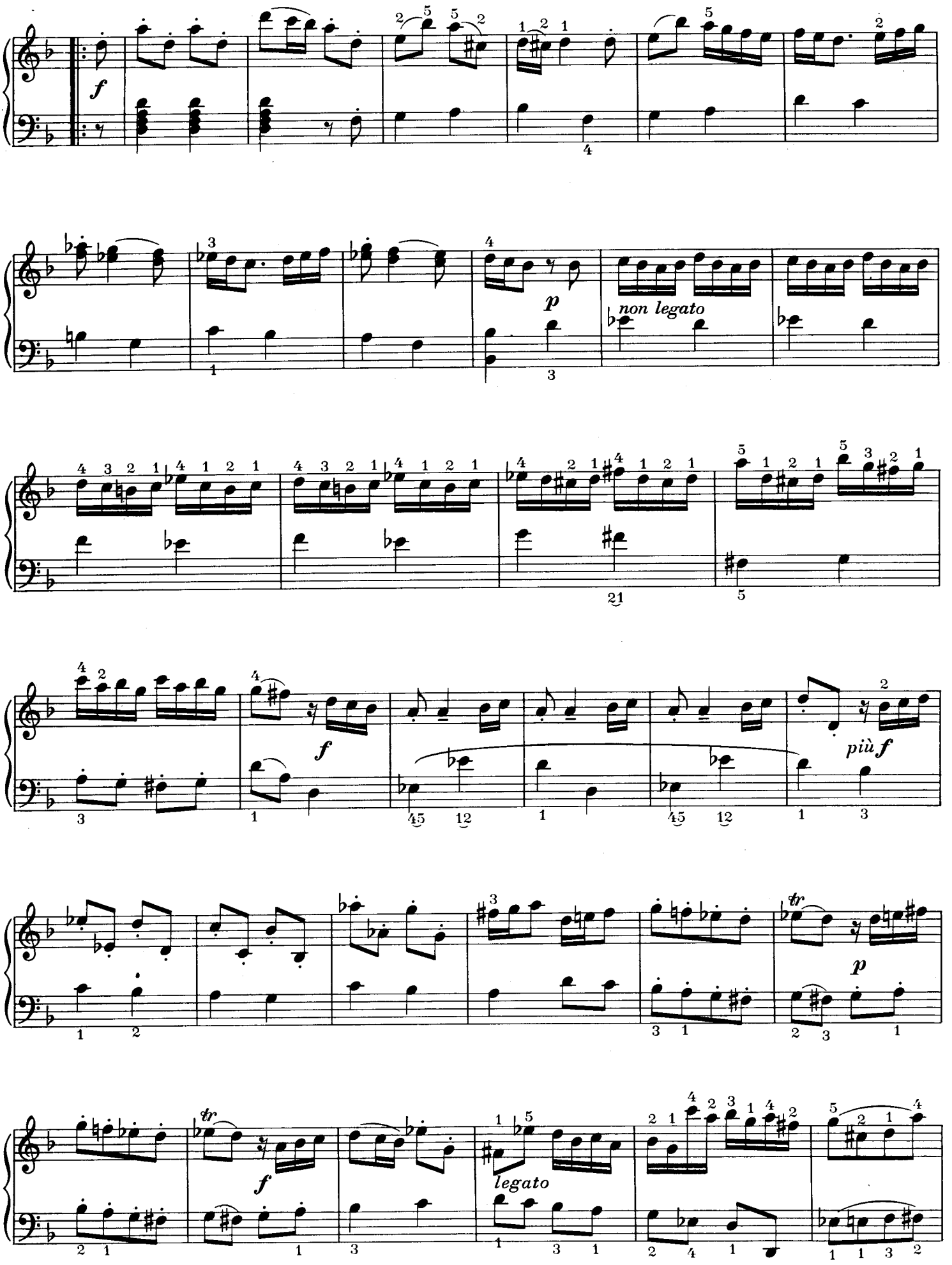
TOCCATA

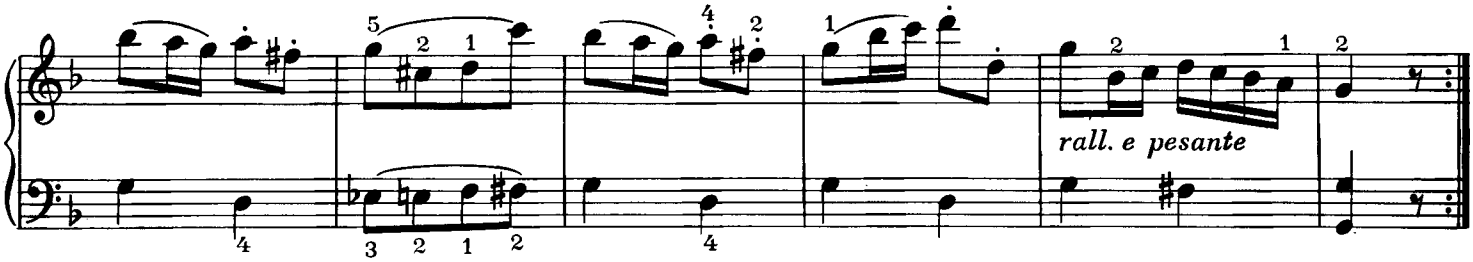
sol menor

CARLOS SEIXAS
(1704—1742)

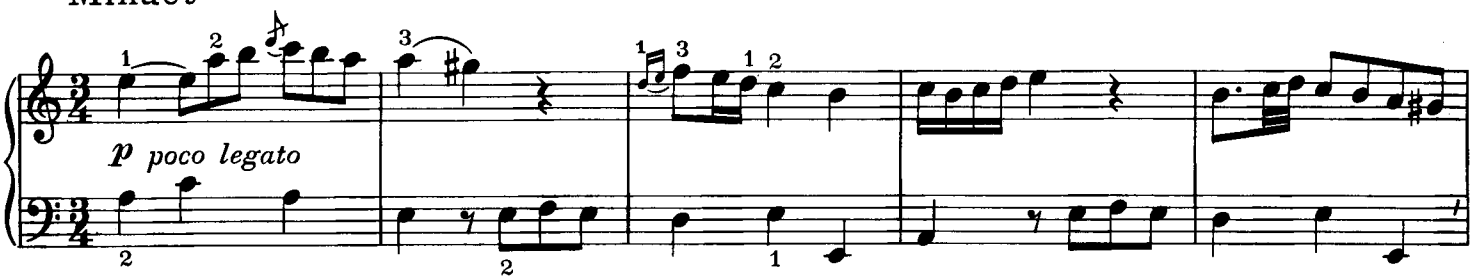
Allegro (moderato)
come una marcia

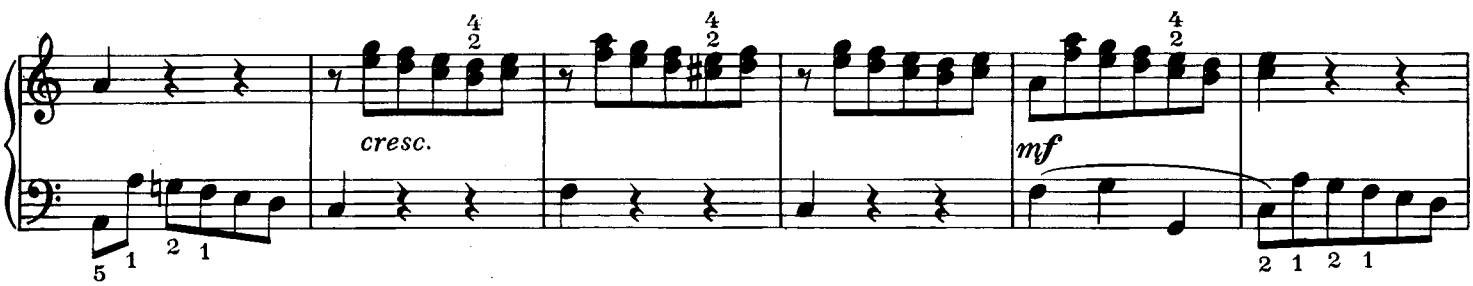


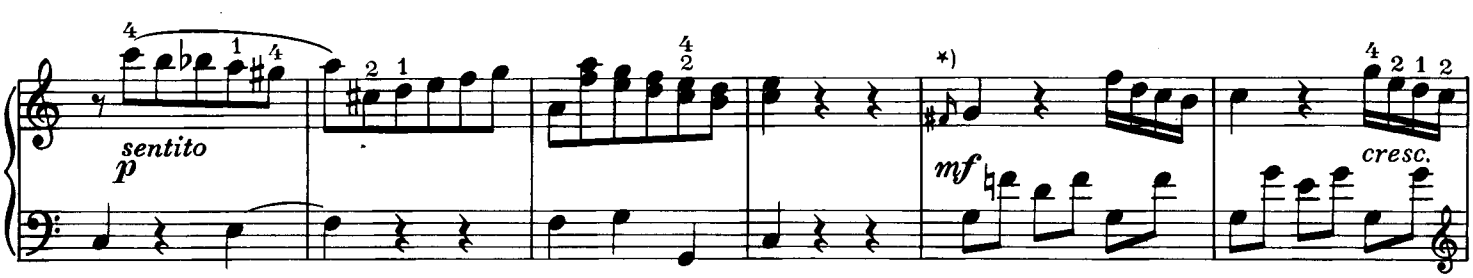

f
p
non legato
f
più f
p
tr
f
legato

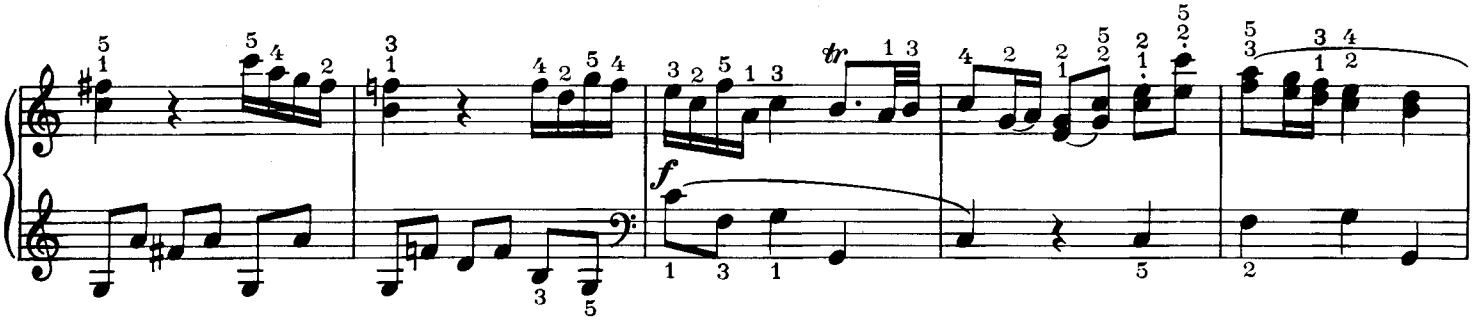


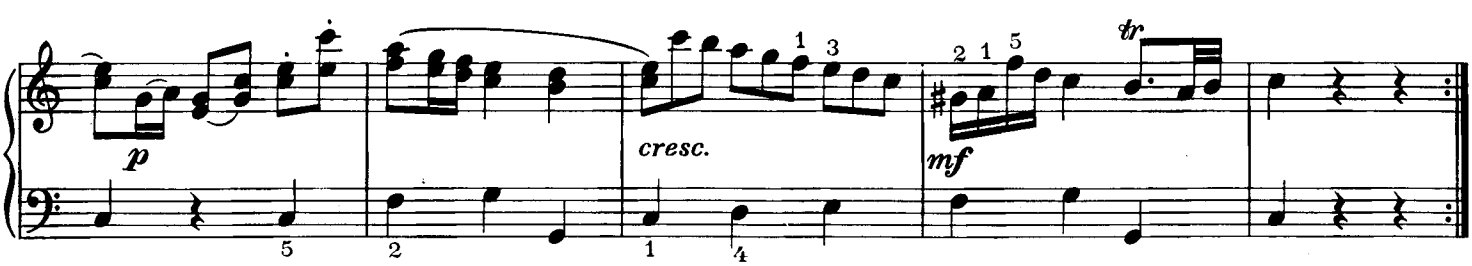
Minuet



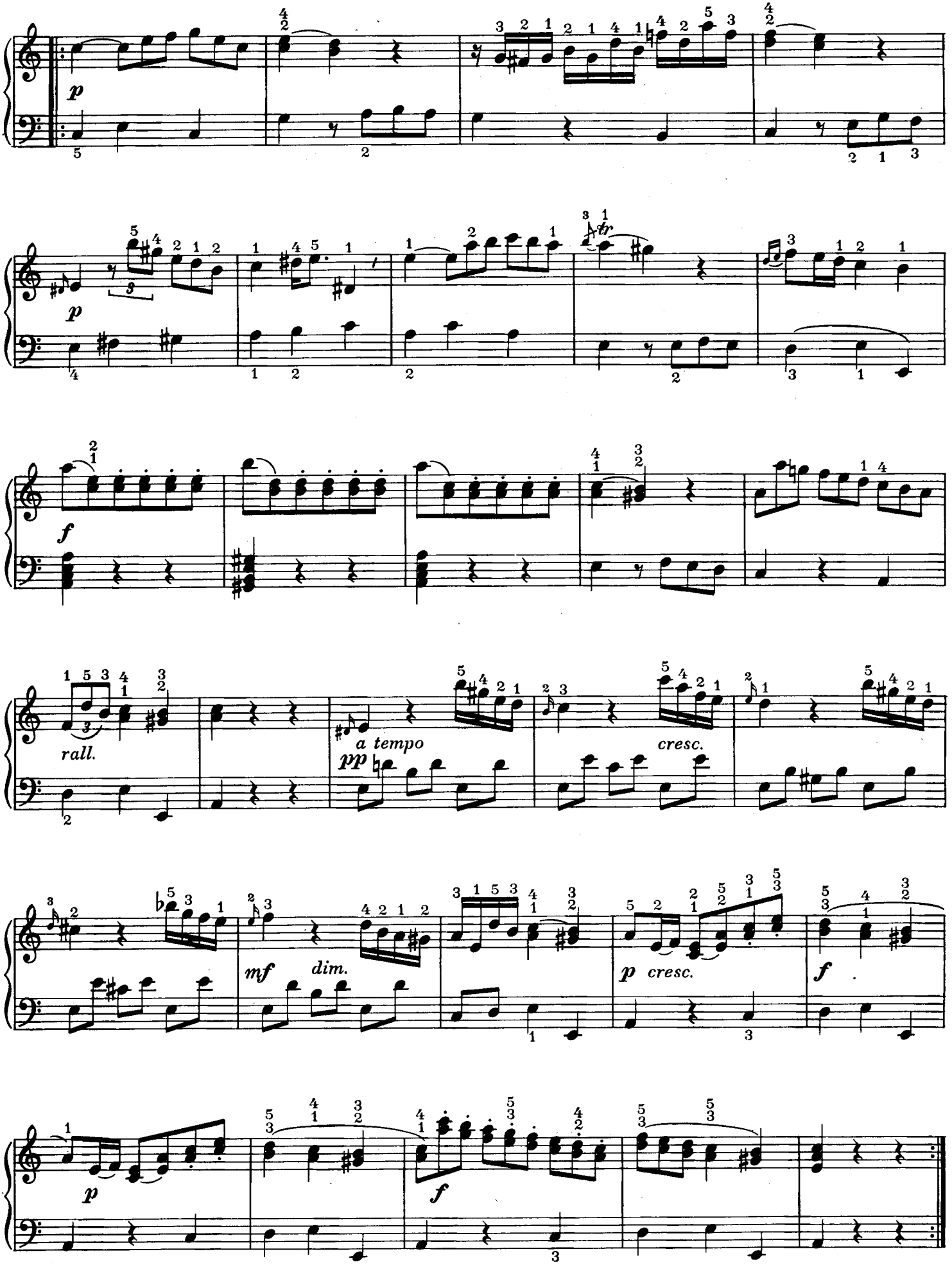








*) ♯♪♪. *etc. sempre simile*

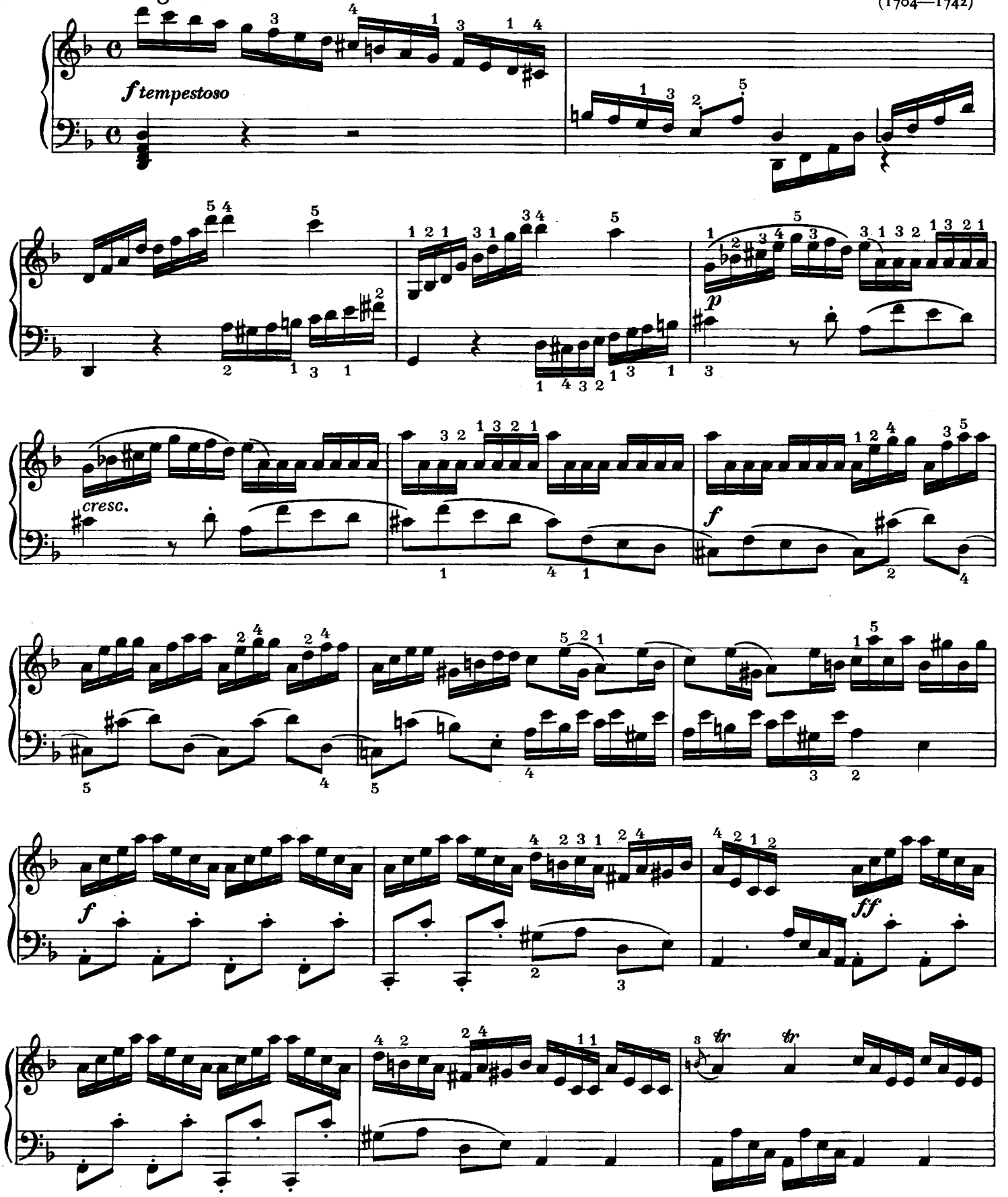

p
p
f
rall.
a tempo
pp
cresc.
mf
dim.
p cresc.
f
p
f

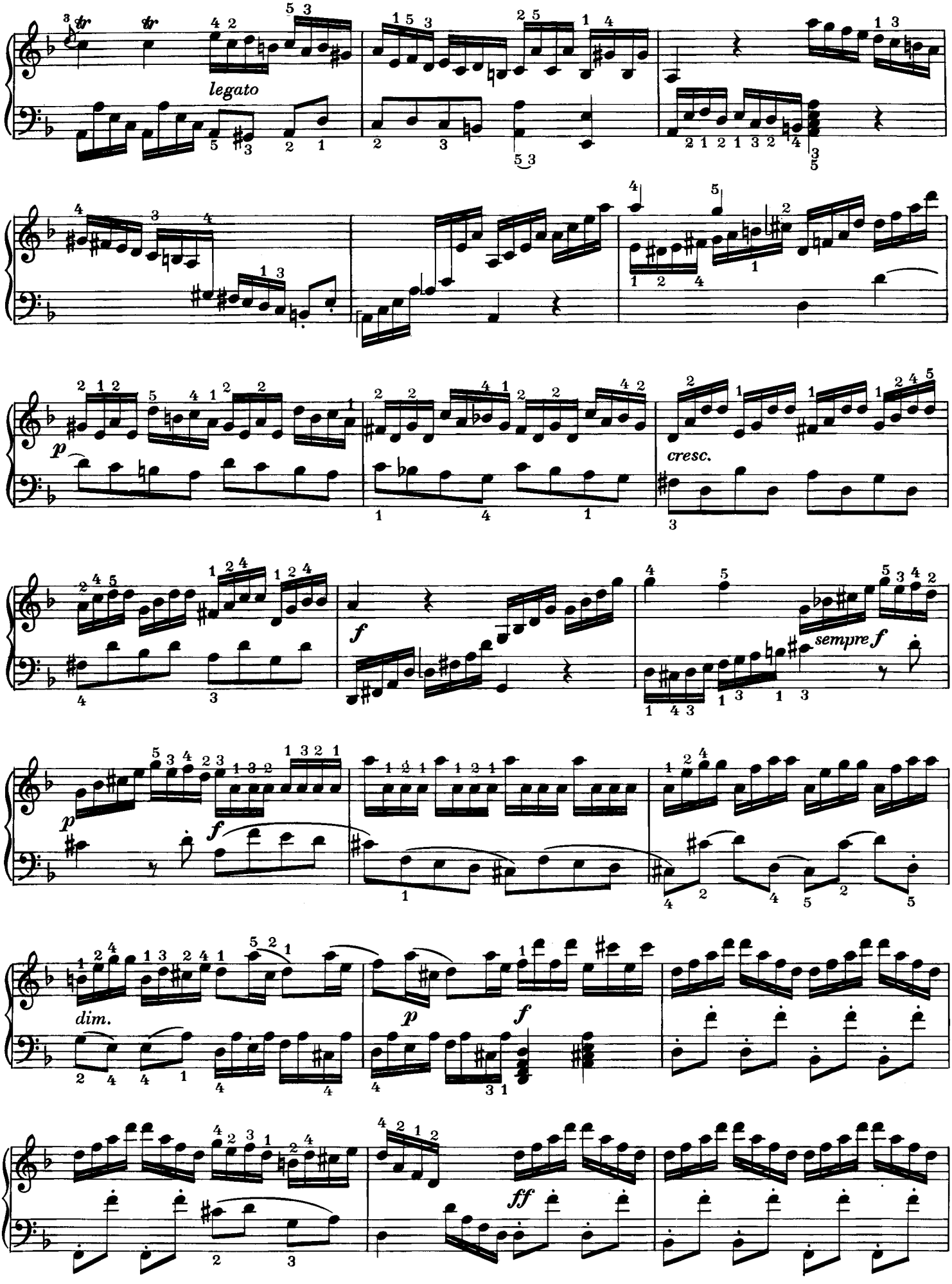
TOCCATA

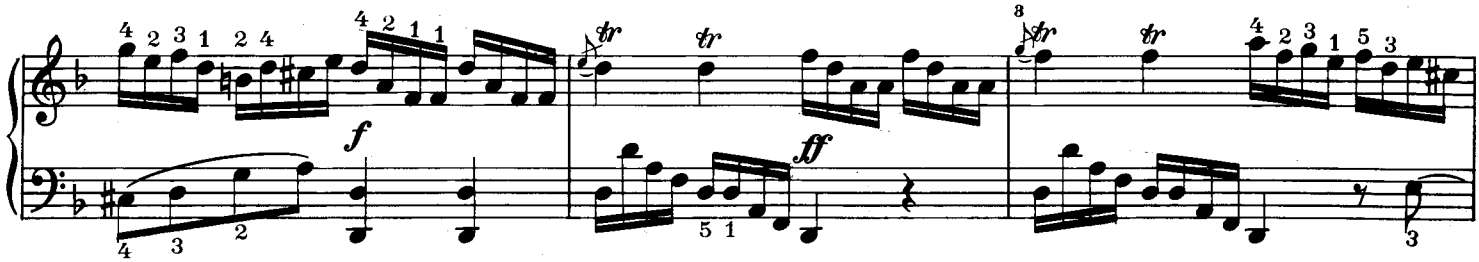
re menor

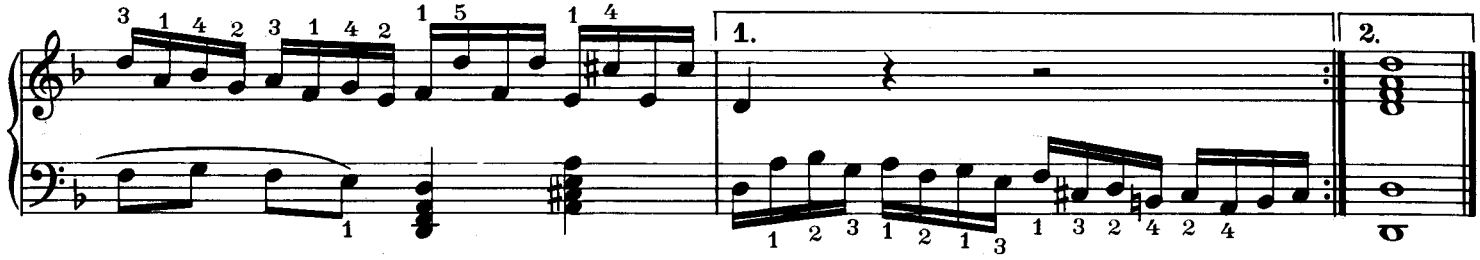
CARLOS SEIXAS
(1704—1742)

Allegro

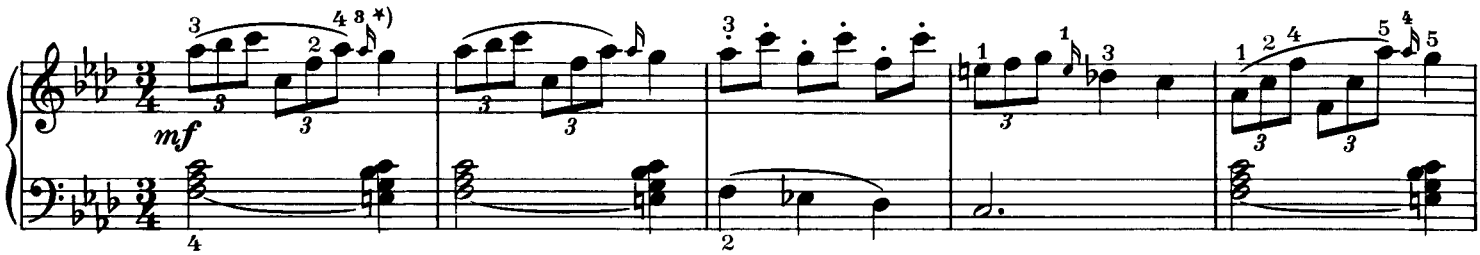


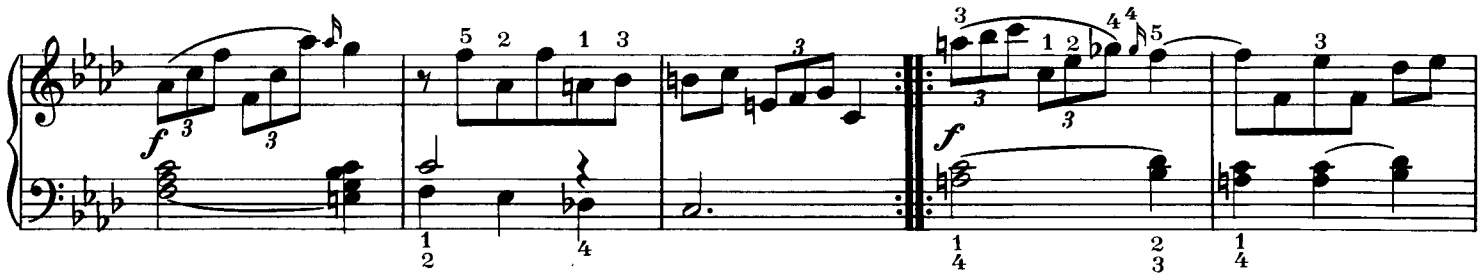

legato
p
cresc.
f
sempre f
p
f
dim.
p
f
ff

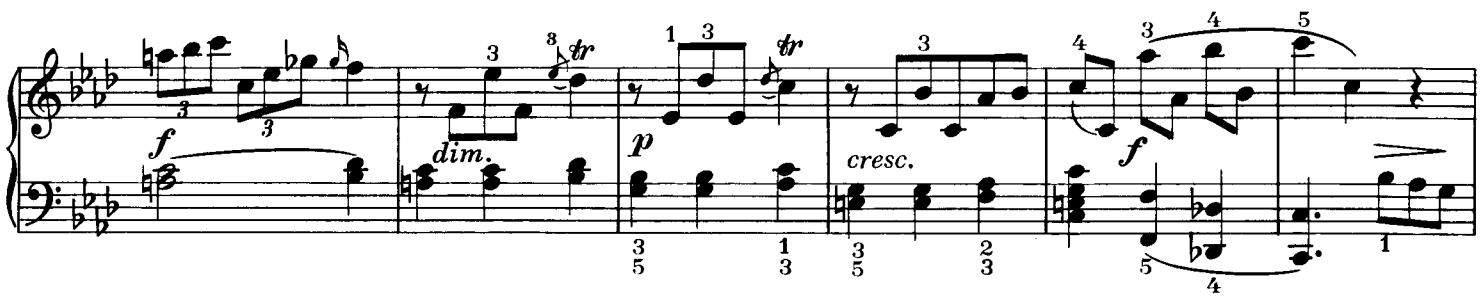


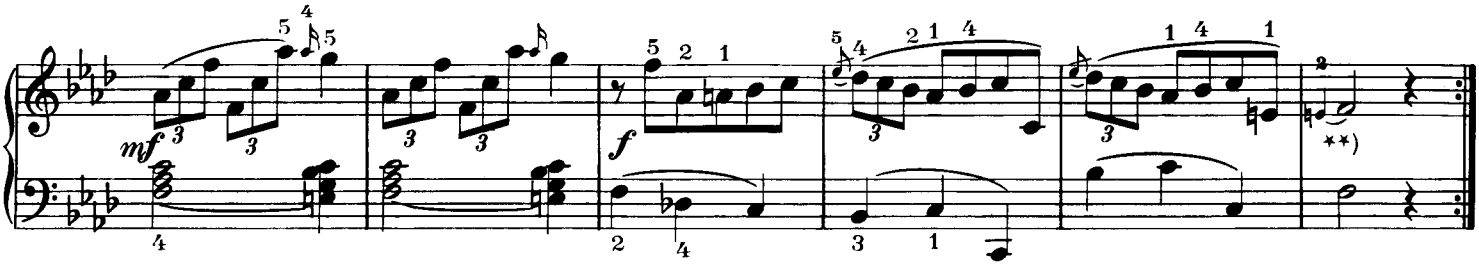


Minuetto





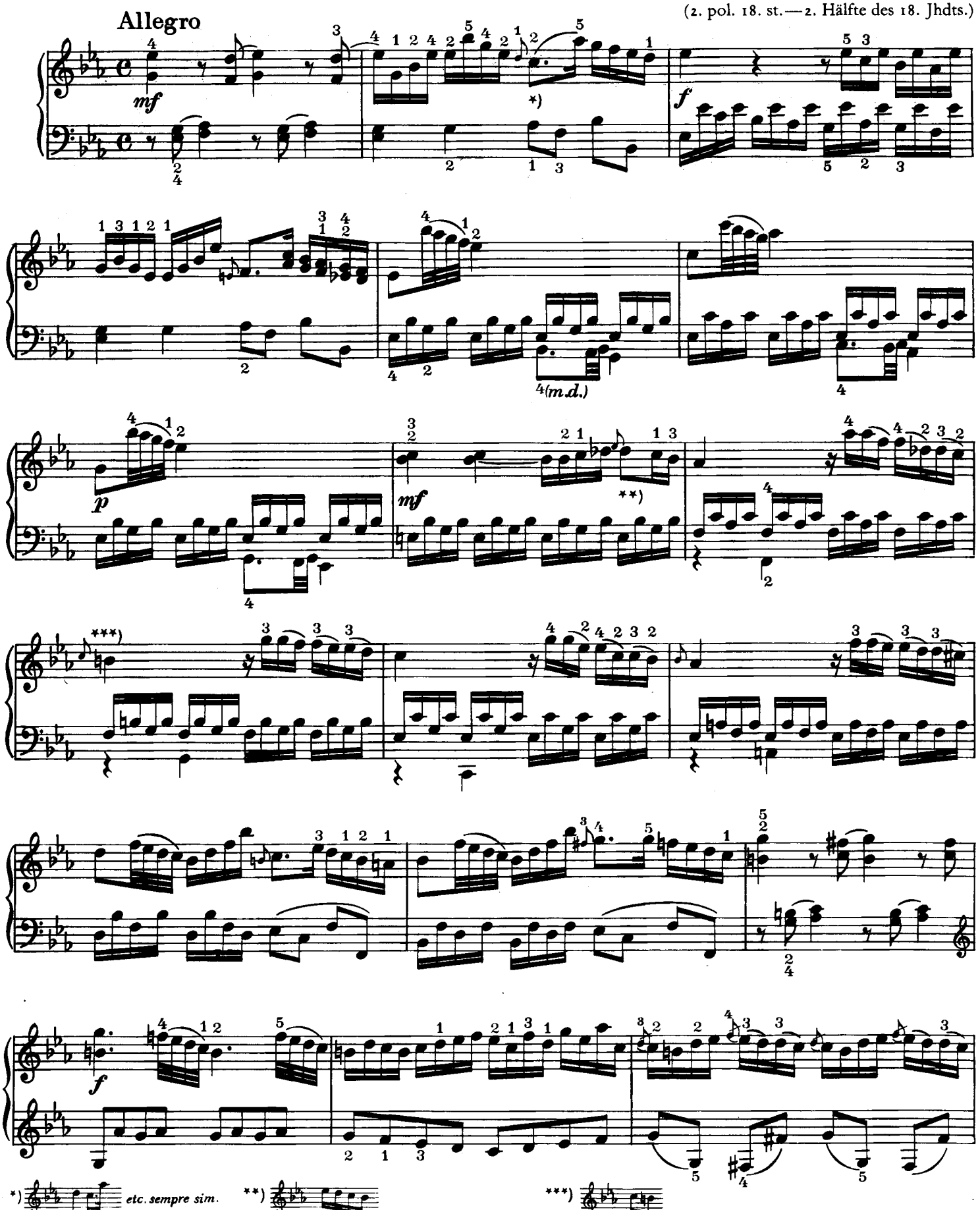


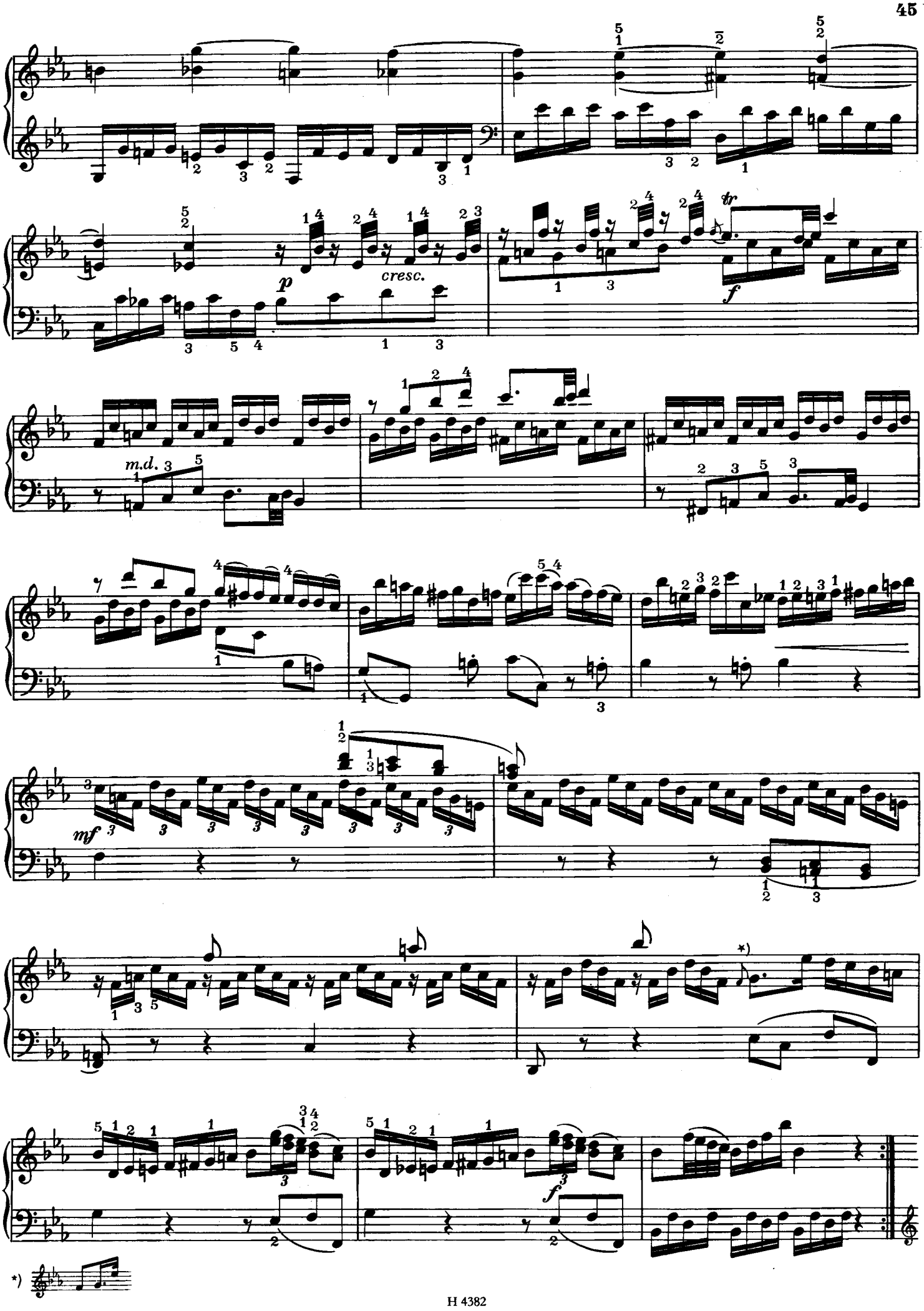


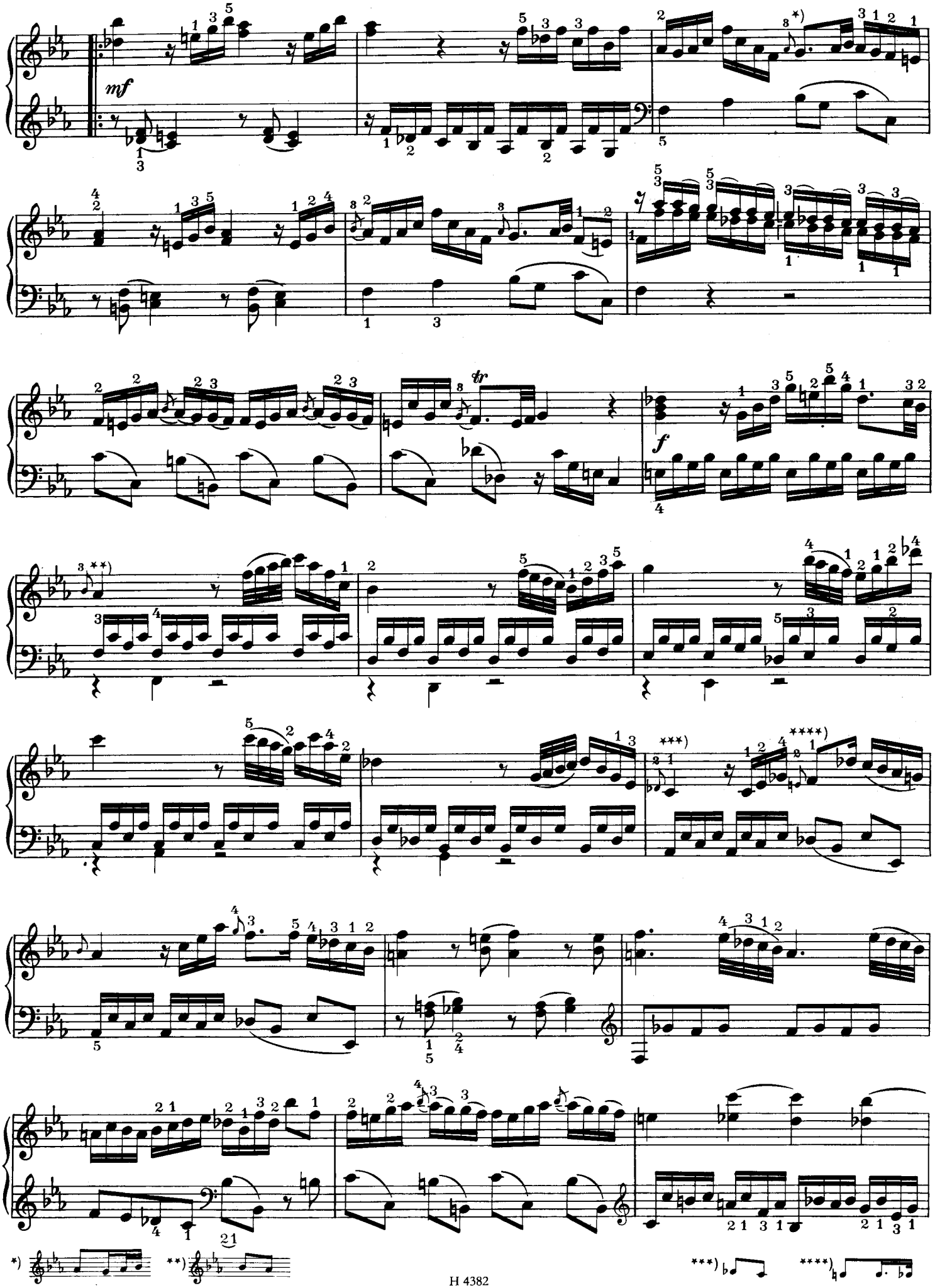
*) etc. sempre sim. **)

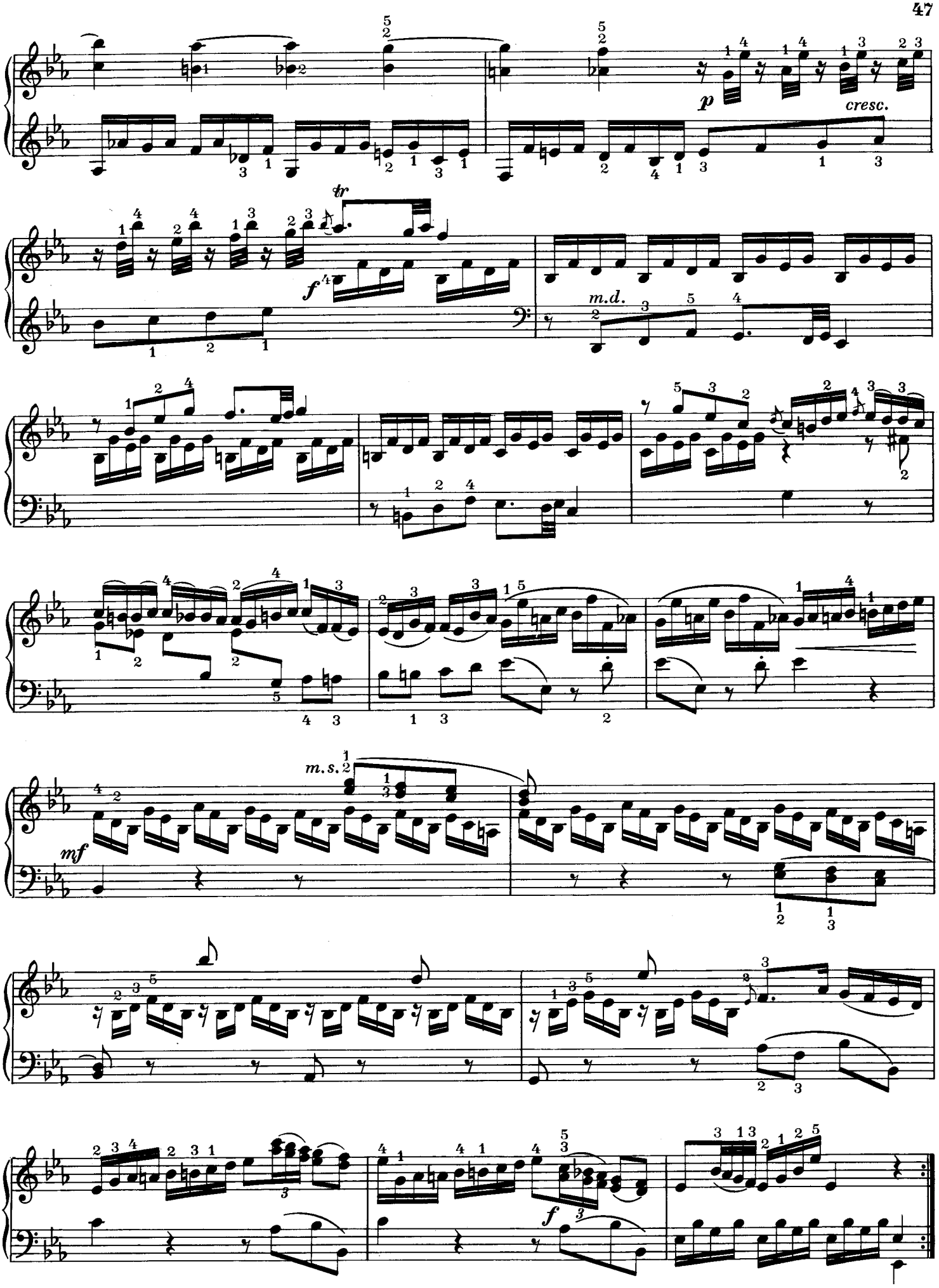
SONATA

FR. MANUEL DE SANTO ELIAS
(2. pol. 18. st. — 2. Hälfte des 18. Jhdts.)




p
cresc.
tr
f
m.d.
mf
f
*)

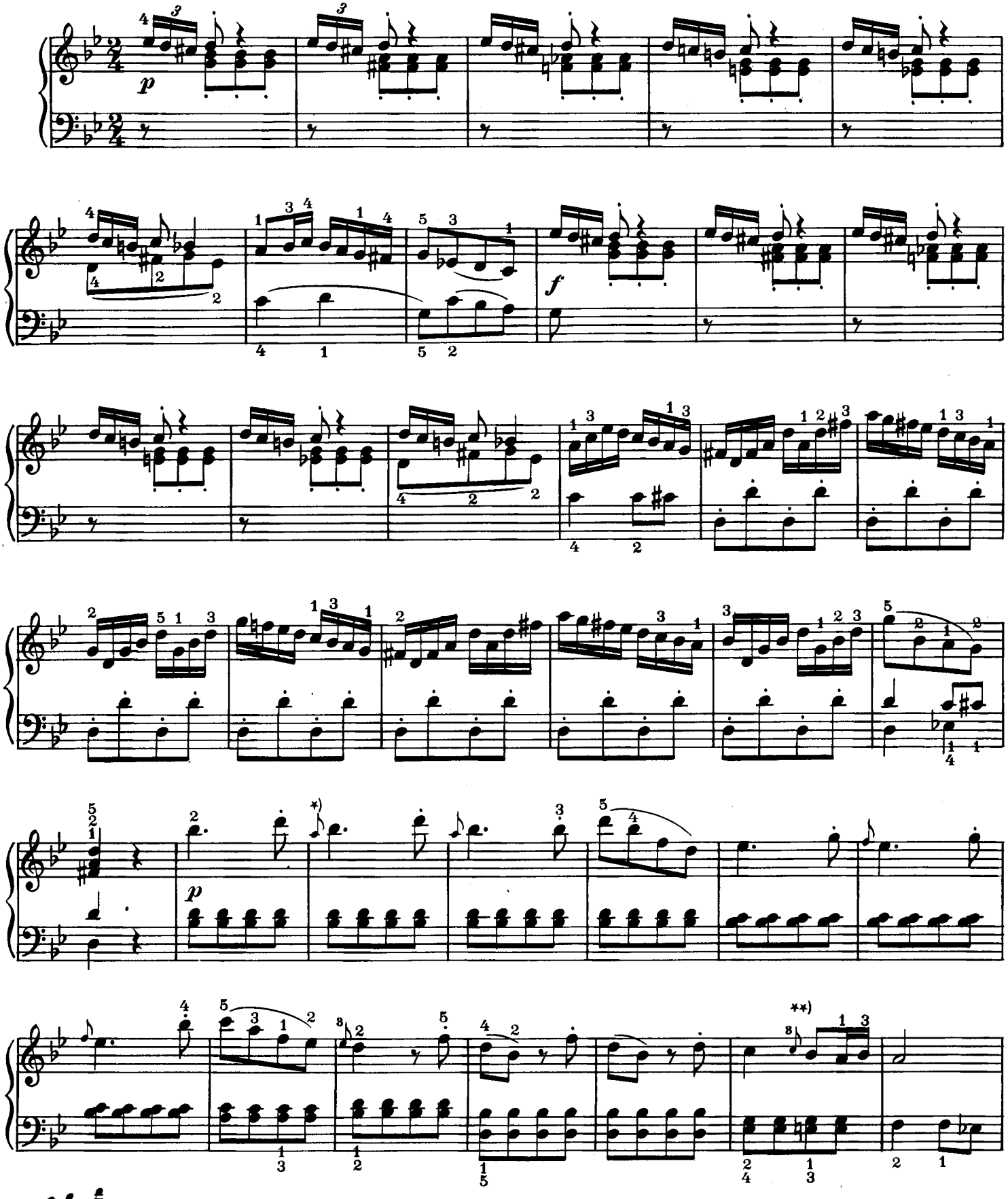

mf
tr
f
*)
**)
***)
****)

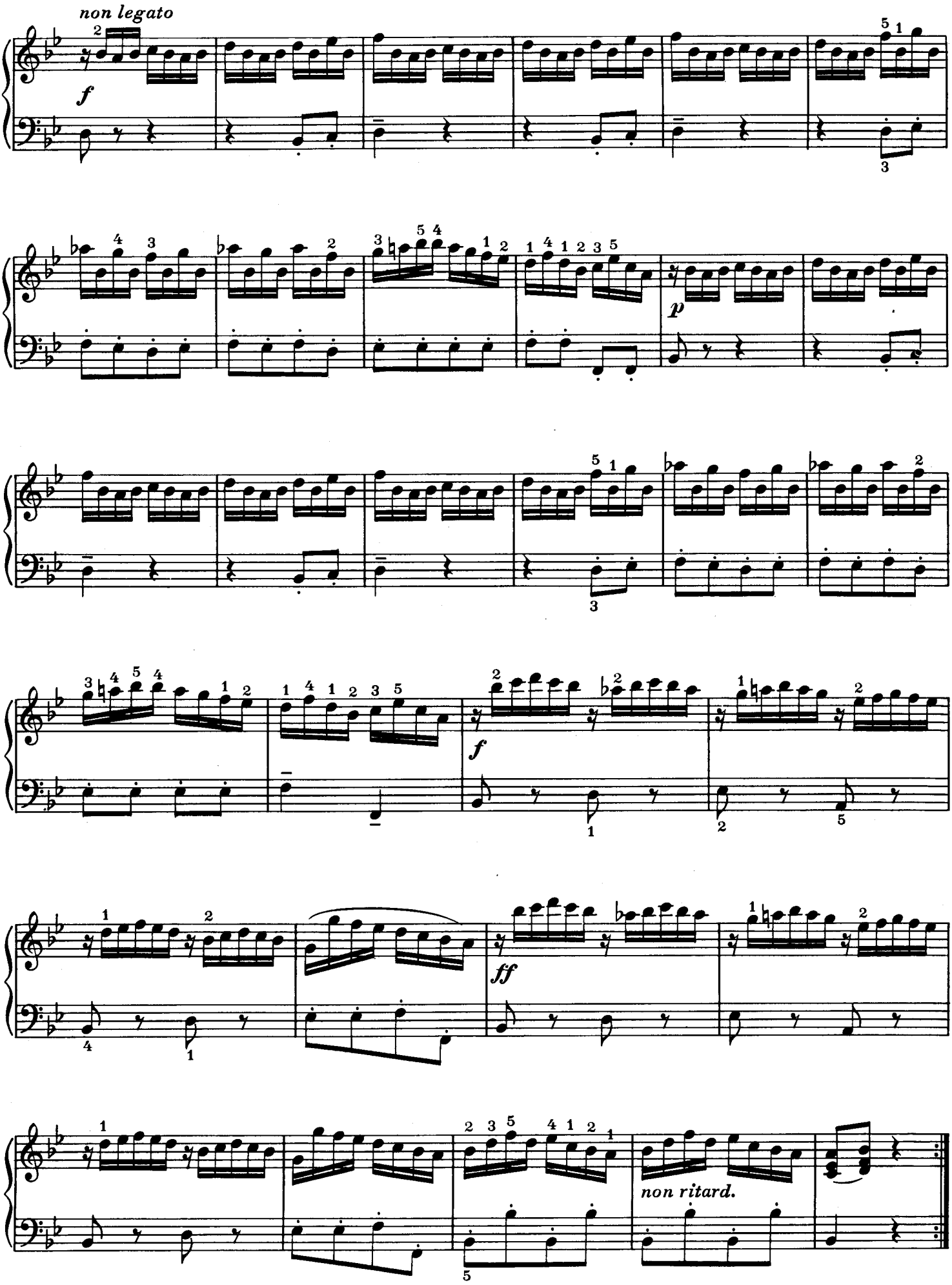

p
cresc.
tr
f
m.d.
m.s.
mf
f

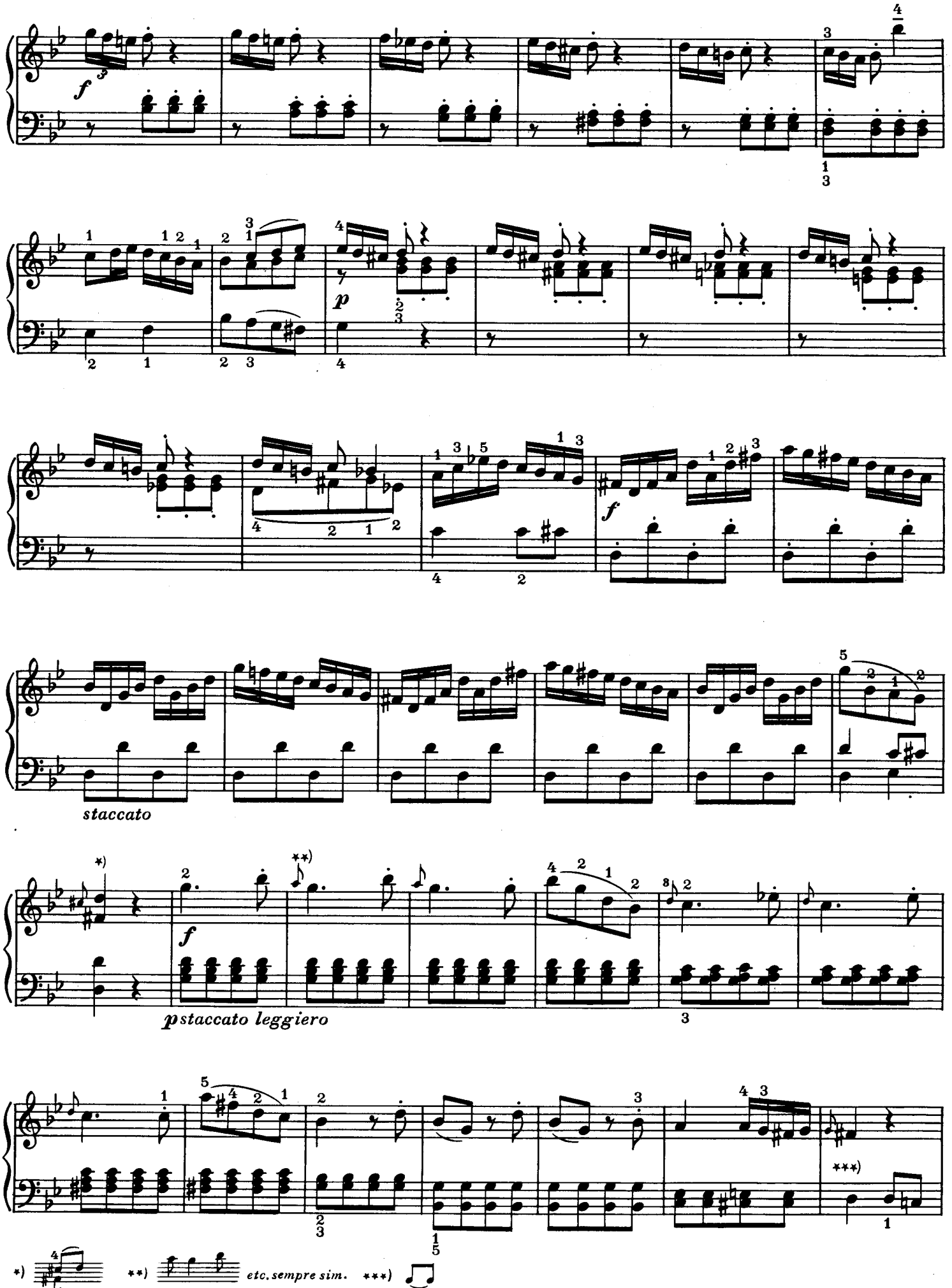
TOCCATA

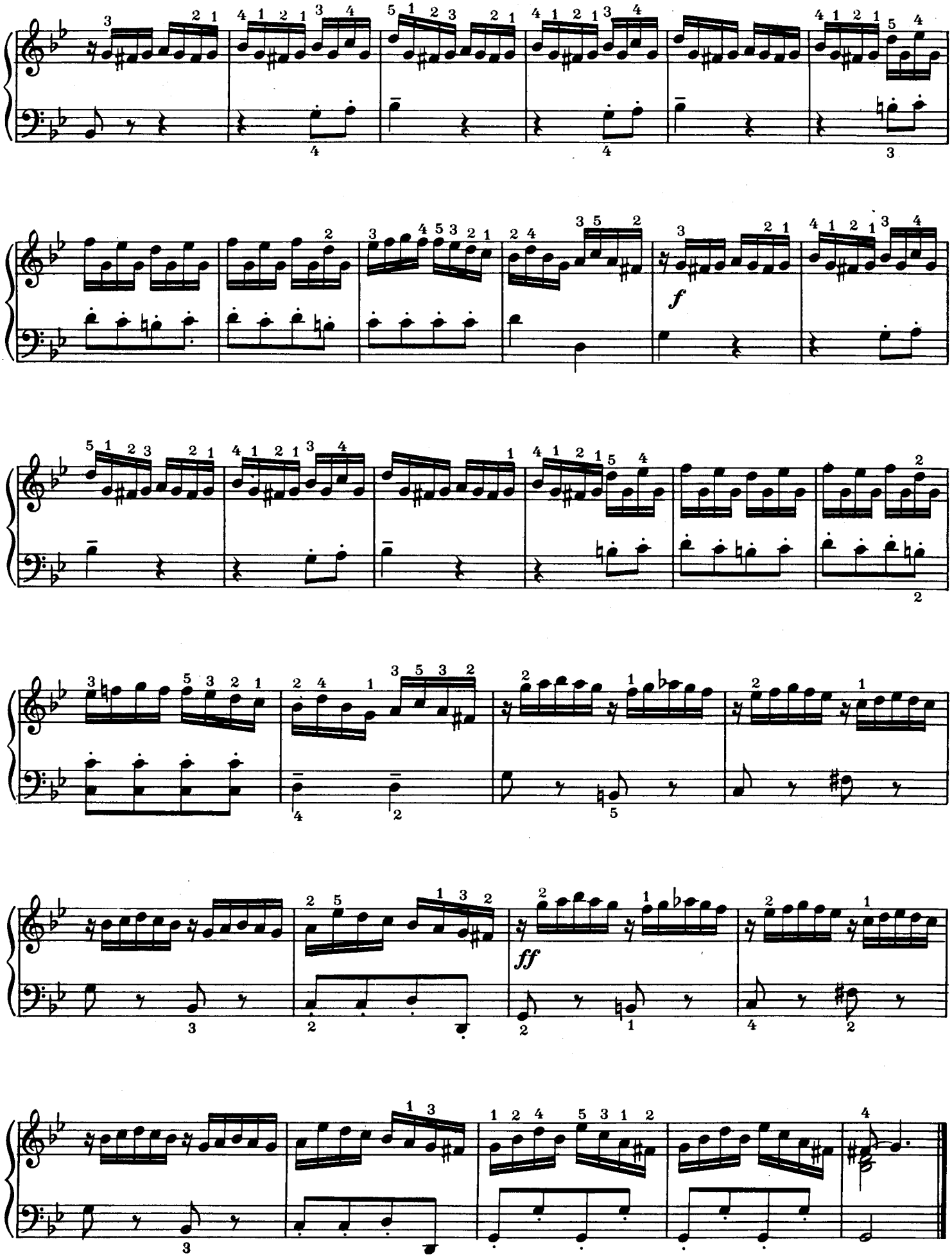
SOUSA CARVALHO
(1745—1798)

Allegro




non legato
f
p
f
ff
non ritard.


staccato
p staccato leggiero
*) **) etc. sempre sim. ***)


f
ff

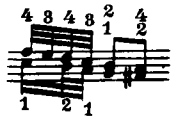
Andante con gran espressione

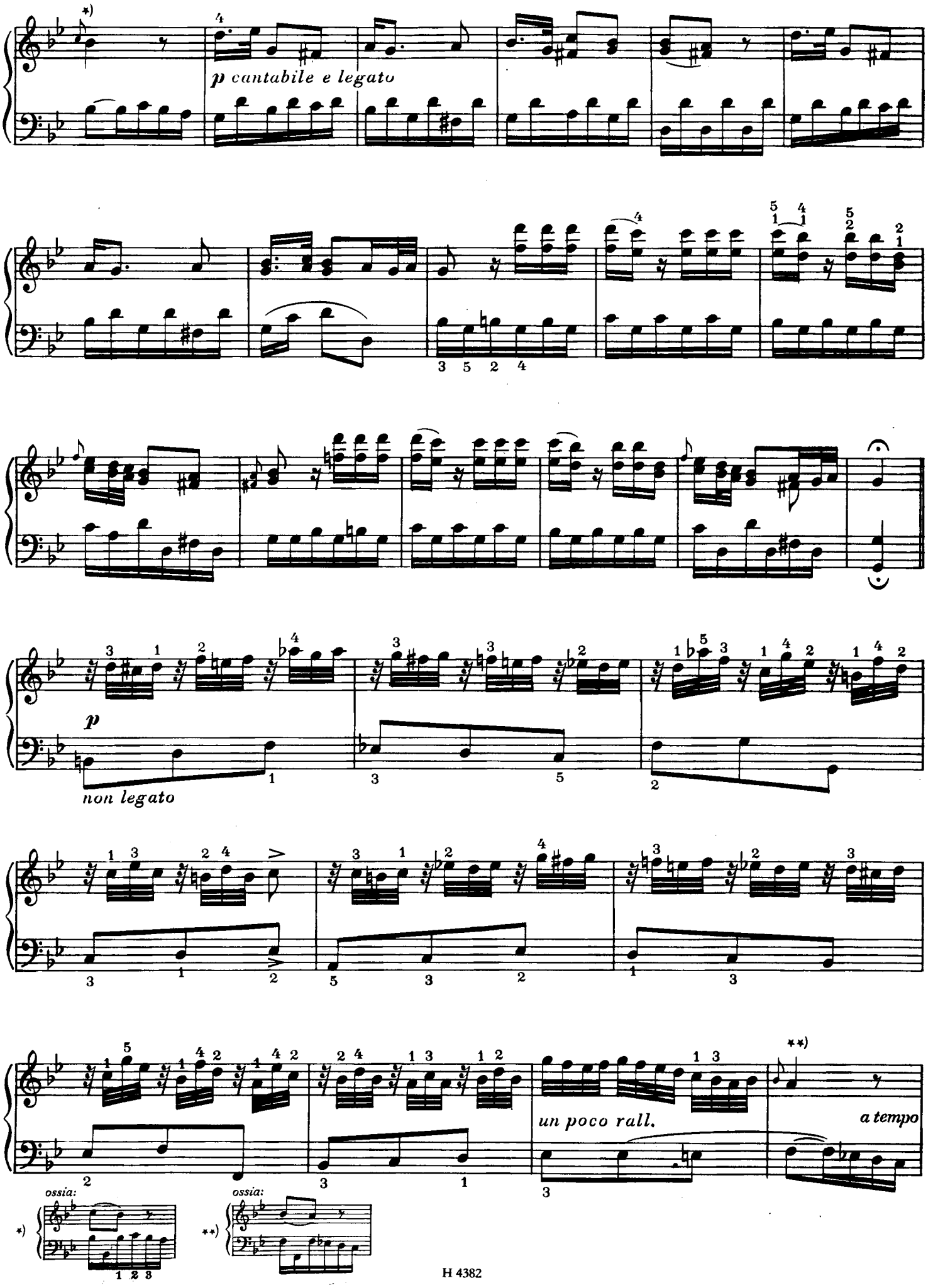
p cantabile e legato

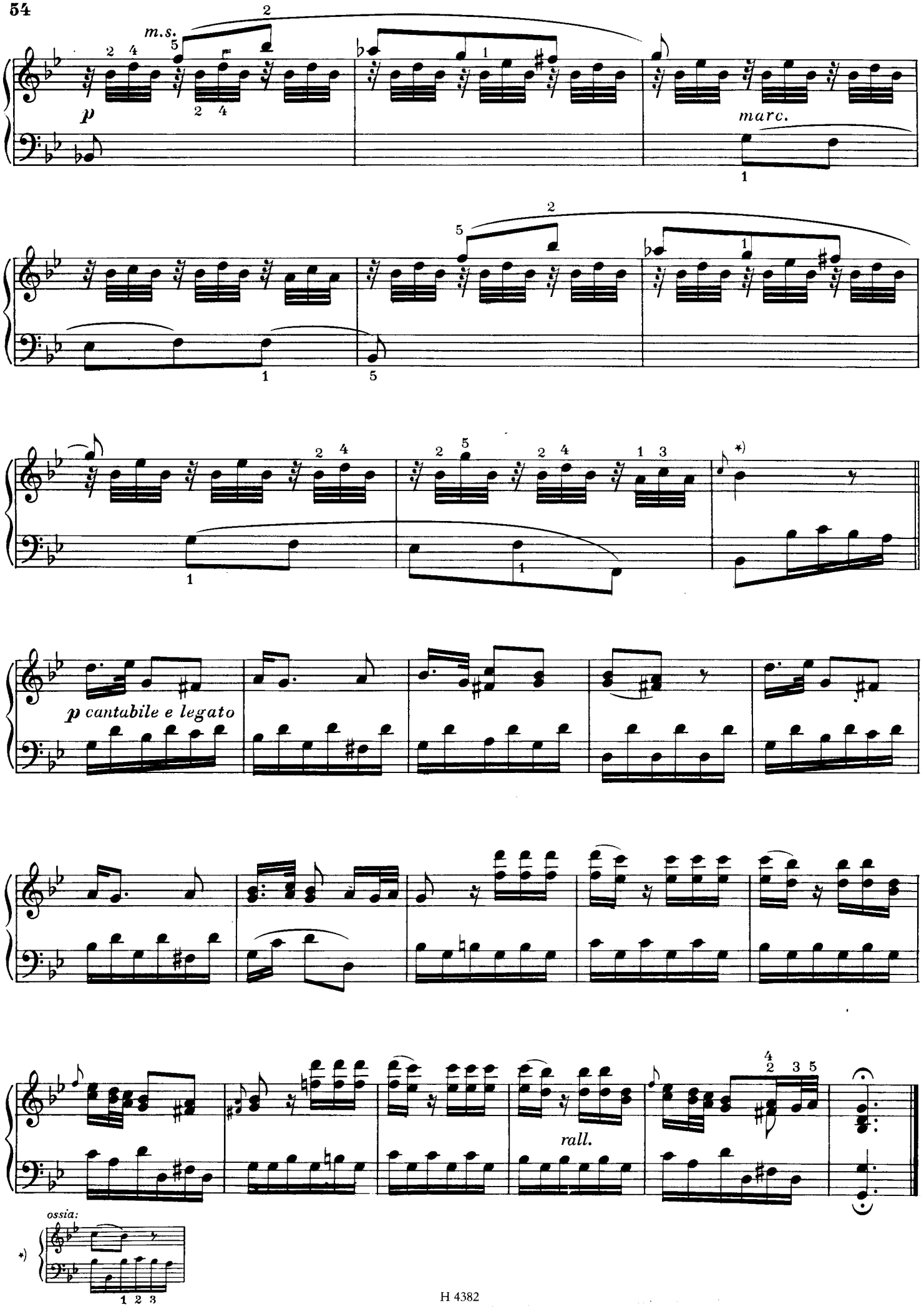
mf

non legato

p

*) 


*)
p cantabile e legato
p
non legato
un poco rall.
**)
a tempo
ossia:
ossia:


m.s.
p
marc.
p cantabile e legato
rall.
ossia: