



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

Bakalářská práce

Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) a jeho Stabat mater

Vypracovala: Eva Hejdová
Vedoucí práce: doc. PhDr. Martin Horyna, Ph.D.

České Budějovice 2015

Prohlašuji, že jsem svoji bakalářskou práci vypracovala samostatně pouze s použitím uvedených pramenů a literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

29. dubna 2015

.....

ABSTRAKT

Cílem této práce je přiblížit osobnost Giovanniho Battisty Pergolesiho a jeho dílo *Stabat mater*. Bakalářská práce je zaměřena na rozbor a interpretaci textové předlohy díla, jeho historický kontext, strukturu a funkci. Přibližuje také zhudebnění této předlohy vybranými skladateli. Součástí práce je stručná hudební analýza celého díla. Práce se též soustředí na porovnání různých interpretačních přístupů k dílu na základě vybraných nahrávek.

ABSTRACT

The aim of this thesis is to present a personality of Giovanni Battista Pergolesi and his work *Stabat mater*. The bachelor thesis is focused on the analysis and interpretation of the text, its historical context, structure and function. This thesis approaches the musical setting of the text by chosen composers. The work includes the short musical analysis of the whole work. It also compares different attitudes to the production based on chosen records.

Děkuji vedoucímu práce, doc. PhDr. Martinu Horynovi, Ph.D., za cenné rady a připomínky, podporu a metodické vedení, kterého si velmi vážím.

OBSAH

ABSTRAKT.....	4
ABSTRACT.....	4
OBSAH	5
1. ÚVOD.....	6
2. GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI	7
2.1 ŽIVOT.....	7
2.2 VRCHOL TVORBY	12
2.2.1 LIVIETTA E TRACOLLO.....	12
2.2.2 LA SERVA PADRONA	13
3. STABAT MATER V ROVINĚ TEXTU	15
3.1 TEXTOVÁ PŘEDLOHA.....	15
3.2 VÝZNAM A INTERPRETACE TEXTU	22
4. STABAT MATER V HUDEBNÍ ROVINĚ	27
4.1 PERGOLESIHO PŘÍSTUP KE ZHUDEBNĚNÍ TEXTU.....	27
5. RŮZNÉ PŘÍSTUPY K HUDEBNÍ INTERPRETACI STABAT MATER	30
5.1 STRUČNÁ CHARAKTERISTIKA VYBRANÝCH NAHRÁVEK.....	30
5.2 STABAT MATER DOLOROSA	31
5.3 CUJUS ANIMAM GEMENTEM	32
5.4 O QUAM TRISTIS ET AFFLICTA	33
5.5 QUAE MOEREBAT ET DOLEBAT.....	33
5.6 QUIS EST HOMO.....	34
5.7 VIDIT SUUM DULCEM NATUM.....	35
5.8 EJA MATER FONDS AMORIS	35
5.9 FAC UT ARDEAT COR MEUM.....	36
5.10 SANCTA MATER ISTUD AGAS	36
5.11 FAC UT PORTEM CHRISTI MORTEM.....	37
5.12 INFLAMMATUS ET ACCENSUS	38
5.13 QUANDO CORPUS MORIETUR	38
5.14 SHRNUŤÍ.....	39
5.15 SUBJEKTIVNÍ ZHODNOCENÍ NAHRÁVEK.....	40
ZÁVĚR	41
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	42
LITERATURA, NOTOVÉ EDICE A INTERNETOVÉ ZDROJE	42
NAHRÁVKY	43

1. ÚVOD

Hudební skladatel Giovanni Battista Pergolesi je nepochybně umělec, jenž si zaslouží pozornost. Už během svého života byl považován za mimořádně talentovaného hudebníka. Jeho tvůrčí činnost byla ale ztěžována neustálými zdravotními komplikacemi, kterým nakonec podlehl. Zemřel mladý, ve dvaceti šesti letech, stejně jako mnoho jiných umělců osmnáctého století. Přesto se mu podařilo nesmazatelně se zapsat do dějin hudby. Tato bakalářská práce se soustředí na jeho dílo *Stabat mater*.

Práce se nejprve zaměřuje na Pergolesiho jako skladatele, sleduje jeho tvorbu od nejranějších kompozic, až po vrcholná díla *Livietta e Tracollo*, *La serva padrona* a *Stabat mater*.

Podrobněji se věnujeme dílu *Stabat mater* a zkoumáme jeho textovou předlohu. Mapujeme historický kontext díla, jeho strukturu a funkci, dále přesah a využití v dnešní liturgii a také jeho zhudebnění vybranými skladateli. Porovnáváme Pergolesiho a Scarlattiho přístup ke zhudebnění sekvence *Stabat mater*. Nastíníme vliv Pergolesiho díla na jeho současníky, hudebníky i teoretiky. Dále analyzujeme význam textové předlohy díla a detailně jej interpretujeme.

Následně se zabýváme dílem *Stabat mater* v hudební rovině. Zkoumáme Pergolesiho přístup ke zhudebnění textu a provádíme hudební analýzu celého díla.

V další části rozebíráme různé přístupy k hudební interpretaci zkoumaného díla. Stručně charakterizujeme vybrané nahrávky, zaměřujeme se na rozdílné přístupy uvedených interpretů k jednotlivým částem díla. V závěru práce nabízíme subjektivní zhodnocení posuzovaných nahrávek.

2. GIOVANNI BATTISTA PERGOLESÌ

2.1 ŽIVOT

Giovanni Battista Pergolesi se narodil se 4. ledna 1710 v Jesi (u Ancony). Pohřben byl 17. března 1736 v Pozzuoli (v Neapoli). Jeho rodina v polovině 17. století opustila rodnou Pergolu v kraji Marche a usadila se poblíž Jesi. Pergolesiho otec byl sice zaměstnán u místní šlechty, avšak Giovanni i jeho sourozenci trpěli už od narození nejrůznějšími nemocemi. Pergolesi nakonec všechny své bratry přežil, přestože byl od dětství postižen ztuhlostí kloubů levé nohy, kvůli níž kulhal (toto znázornil Pier Leone Ghezzi ve své kresbě). Kromě toho trpěl tuberkulózou, chorobou, která je spojována s chudobou a nedostatečnou výživou.¹

Pergolesi se nejprve začal věnovat houslím a hudební skladbě. Jeho studium s největší pravděpodobností financovala některá šlechtická rodina v Jesi. Studoval u Francesca Mondiniho a u kapelníka Francesca Santiho. Kolem roku 1723 nastoupil na církevní konzervatoř v Neapoli. Neví se, kdo ho během studií finančně podporoval, upustilo se od domněnek, že to byl markýz Cardolo Maria Pianetti z Jesi. Konzervatoř dokončil v roce 1731, tedy po osmi letech. Během nich školu reprezentoval jako houslista a zpěvák. Na konzervatoři ho skladbu vyučoval G. Greco, L. Vinci a Fr. Durante, housle studoval u Domenica De Matteise.²

Poté, co Pergolesi absolvoval konzervatoř, začal spolupracovat s Kongregací svatého Josefa. Už v roce 1731, tedy ve svých jednadvaceti letech, vytvořil melodramata *La fenice sul rogo* (Fénix na hranici) nebo *La morte di San Giuseppe* (Smrt svatého Josefa). V tomtéž roce představil v kostele S. Agnello Maggiore (v sídle řeholních kanovníků) duchovní drama *Li prodigi della divina grazia nella conversione e morte di San Guglielmo duca d'Aquitania* (volně přeloženo jako Zázračná milost obrácení a smrti svatého Viléma, vévody akvitánského).³

Toto představení umožnila neapolská konzervatoř, která dávala šanci nejlepším studentům, aby mohli představit svá díla (bylo určeno, že to mají být duchovní dramata o třech jednáních, doplněná o zábavné scény „buffo“, z nichž později vznikl samostatný

¹ Srov. BLUME, Friedrich; FINSCHER, Ludwig (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. vydání. Personenteil, Bd. 13, Sp. 309; celé heslo Pergolesi, Giovanni Battista se v encyklopedii nachází ve sloupcích 309-319, jeho autorem je Francesco Degrada, dále jen MGG 1.

² Srov. MGG 1, Sp. 310.

³ Srov. tamtéž.

žánr, komická opera, opera buffa). Po Pergolesiho smrti byl „Svatý Vilém“ dále hrán a upravován, z toho jednou byl pozměněn do podoby dvouaktové opery.⁴

V prosinci 1731 zkomponoval Pergolesi svou první operu, jež měla předlohu v libretu z pera italského básníka Apostola Zena (vytvořil ho pro Benátky roku 1716). Původní název *Alessandro Severo* byl změněn na *La Salustia*.⁵ Opera byla napsána pro divadlo Sv. Bartoloměje, což bylo hlavní městské divadlo v Neapoli. Na scéně se objevila až ve druhé polovině ledna 1732. Provedení opery bylo velice náročné. Jednou z neočekávaných překážek byla náhlá a překvapivá smrt hlavního herce, slavného N. Grimaldiho. Naštěstí ho nahradil mladý G. Conti.⁶

Nevídaného úspěchu dosáhla Pergolesiho hudební komedie *Lo frate ´nnamorato* (Zamilovaný mnich). Uvedlo ji oblíbené divadlo Fiorentini na podzim roku 1732. Komedie vyvolala takové nadšení, že byla sehrána i o dva roky později. Během té doby se mnohokrát proměnilo herecké obsazení.⁷ Libreto napsal G. A. Federico.⁸

V tomto období se z Pergolesiho stává uznávaný a vyhledávaný skladatel. Jeho sláva narůstá. Před říjnem 1732 začíná působit jako *maestro di cappella* ve službách prince Ferdinanda Colony Stigliana.⁹

Roku 1731 ochromilo Neapol silné zemětřesení. Jako ochránce a zvláštní patron města byl vybrán sv. Emidius. Po sérii zemětřesení si neapolští občané objednali u Pergolesiho mši a nešpory na počest tohoto světce, k němuž se obraceli se svými prosbami. Nevíme přesně, zda se slavnost konala 31. prosince 1732, ale pravděpodobně to bylo později, na začátku roku 1733.¹⁰

Při této příležitosti byla veřejnosti představena nejen Pergolesiho *Mše F dur*, ale také versikl *Deus in adjutorium*, žalmy *Dixit Dominus*, *Confitebor tibi Domine* a moteto *In coelestibus regnis* (volně přeloženo V nebeském království). Žalm *Laudate pueri*, který je řazen k této mši, ve skutečnosti vznikl až později.¹¹

⁴ Srov. TYRRELL, John; SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove, 2002. Vol. 19, s. 390; celé heslo Pergolesi, Giovanni Battista se v encyklopedii nachází na stranách 389- 397, jeho autoři jsou Helmut Hucce a Dale E. Monson, dále jen New Grove 1.

⁵ Srov. tamtéž.

⁶ Srov. MGG 1, Sp. 310.

⁷ Srov. tamtéž.

⁸ Srov. New Grove 1, s. 390.

⁹ Srov. MGG 1, Sp. 310.

¹⁰ Srov. tamtéž.

¹¹ Srov. tamtéž.

Časový odstup mezi zvolením sv. Emidia patronem města proti zemětřesení a slavnostní mši byl necelé tři týdny, což je velice krátká doba, objevují se proto domněnky, že Pergolesi mši vytvořil buď už dřív, nebo mnohem později.¹²

Velkolepé moteto na počest Panny Marie *In hac die tam decora* (volně přeloženo Tak krásná v tento den) zůstává opředené tajemstvím. Zlomky rukopisu byly nalezeny v několika různých verzích s odlišnými texty. Nápadná byla jejich podobnost s žalmem *Dixit Dominus*.¹³

V říjnu 1732 se stal Pergolesi varhaníkem v královské kapli. V této době měl již pověst špičkového, zkušeného a oblíbeného skladatele. Dostával mnoho zakázek a v divadle Fiorentini byly jeho kompozice hojně navštěvované. Navíc byl pokládán za moderního a pokrokového skladatele, a přesně takového umělce královská kaple potřebovala.¹⁴ Ačkoliv tato funkce nebyla placená, zavazovala Pergolesiho k varhannímu doprovodu v královské kapli, pokud si jej kapelník vyžádal.¹⁵

Od června 1732 byl Pergolesi členem Kongregace de Musici Eretta. Šlo o hudební spolek, který obzvláště uctíval Pannu Marii.¹⁶

V postní době (jaro 1733 po masopustu) byla všechna neapolská divadla zavřená. Pergolesi připravoval vážnou operu *Il prigioniero superbo* (Pyšný vězeň), kterou psal na zakázku k narozeninám samotné císařovny (28. srpna 1733). Opera měla předlohu v Silvanovu libretu *La fede tradita e vendicata*. Herecké obsazení bylo malé a neobvyklé, hlavní roli měla altistka. Překvapením bylo, že diváky nejvíc zaujalo intermezzo této opery, *La serva padrona* (Služka paní), které si získalo obrovskou oblibu po celé Evropě a nakonec se stalo samostatně hranou komickou operou. Pro toto intermezzo bylo opět použito libreto slavného spisovatele G. A. Federica. Opera *Il prigioniero superbo* měla premiéru až v září 1733 a hrála se do října.¹⁷

Počátkem roku (únor 1734) byl Pergolesi jmenován zástupcem sbormistra D. Sarra. V případě Sarrovy smrti měl právo nastoupit na jeho místo. Kromě toho také udržoval přátelství s vévodou Carafou, uznávaným violoncellistou, a s jeho manželkou Annou Colonnou.¹⁸

¹² Srov. New Grove 1, s. 390.

¹³ Srov. MGG 1, Sp. 310.

¹⁴ Srov. tamtéž.

¹⁵ Srov. MGG 1, Sp. 311.

¹⁶ Srov. tamtéž.

¹⁷ Srov. New Grove 1, s. 391.

¹⁸ Srov. MGG 1, Sp. 311.

V této době vrcholí válka mezi španělským králem Karlem III. Bourbonským a Habsburky. Obě strany se snaží získat neapolský trůn. V březnu 1734 zamířil Karel III. i se španělskými vojáky do Neapole. Rakušané, kteří dosud v Neapoli vládli, ustupují. 10. května Karel III. Bourbonský slavnostně vstupuje do města a obnovuje Neapolské království. Pegolesiho mecenáš, princ Stigliano, odchází do Říma.¹⁹

V Římě čeká na konec války i vévoda Maddaloni s manželkou. Povolávají sem Pergolesiho. V římském chrámě sv. Lorenza je představena Pergolesiho bravurně podaná *Messa per S. Emidio* (Mše F dur) v úpravě pro sólisty, čtyři sbory a dva orchestry. Při této příležitosti se mimo jiné slavila i mše obětovaná českému světcí Janu Nepomuckému, jenž se v habsburské monarchii těšil veliké oblibě. Tyto oslavy byly pokládány za projev úcty a věrnosti rakouskému císaři. *Messa per S. Emidio* zde zazněla spolu s žalmem *Laudate pueri* a Pergolesi v ní předvedl své propracované umění kontrapunktu.²⁰

Během pobytu v Římě zachytil Pergolesiho podobu karikaturista Pier Leone Ghezzi, jenž ztvárnil jeho tvář a později z paměti doplnil celé tělo. Je jediným malířem, který vytvořil Pergolesiho autentické podobizny, a ačkoliv se jedná o značně nelichotivé kresby, všechna ostatní zobrazení považujeme za vymyšlená, včetně slavného portrétu ze sbírky neapolské konzervatoře.²¹

Pergolesiho honorář, vyplácený za kompozice nebo úpravy vlastních děl, neustále rostl a překonal mnoho jiných skladatelů. Dokonce se dal srovnat s platem sbormistra samotného prince Stigliana. Bylo to asi dvakrát víc, než pobírali učitelé prestižních konzervatoří. Krátce před rokem 1734 se Pergolesi mohl přestěhovat do prostornějšího bytu, situovaného v blízkosti dnešní Corso Umberto v Neapoli. Jedním z možných důvodů této změny byl příjezd Pergolesiho tety Cecilie Giorgi.²²

V říjnu 1734 byla v neapolském divadle Sv. Bartoloměje představena opera *Adriano in Siria* s intermezem *Livietta e Tracollo*. Libreto opery napsal Pietro Metastasio, text pro intermezzo dodal Tommaso Mariani. Hlavní roli získal jeden z nejslavnějších zpěváků 18. století, Caffarelli. Ten měl mnoho připomínek k libretu, a tak musel být

¹⁹ Srov. New Grove 1, s. 391.

²⁰ Srov. MGG 1, Sp. 311.

²¹ Srov. tamtéž.

²² Srov. tamtéž, Sp. 312.

text značně přepracován. Byla to Pergolesiho poslední vážná opera pro Neapol.²³ Navzdory všem očekáváním ji diváci přijali chladně a dílo nevyvolalo větší nadšení.²⁴

Vzhledem k tomu, že Pergolesi od neapolského dvora nedostal žádnou novou zakázku, odešel v lednu 1735 do Říma. V divadle Tordinona uvedl své nejnovější dílo, *L'Olimpiade* (Olympijské hry). Ani tato opera se nesešla s větším úspěchem. Bylo to nejen vinou špatné inscenace (ačkoliv přispěla k neúspěchu) a nepřítomností sboru, ale hlavně smrtí princezny Marie Stuartovny. Důsledkem toho bylo dočasné uzavření římského divadla.²⁵

Značný úspěch přinesla opera *La serva padrona*, zinscenovaná v divadle Valle. Na podzim roku 1735 uvedlo neapolské Teatro nuovo Pergolesiho dílo *Il Flaminio*. Šlo o skladatelovu poslední hudební komedii. Literární předlohu vytvořil opět Pergolesiho oblíbený libretista G. A. Federico. Brzy nato zkomponoval Pergolesi první část scénické hudební předehry k opeře *Il tempo felice* (volně přeloženo Šťastné období). Operu si objednal mladý princ Riamondo di Sangro při příležitosti svého sňatku s Charlottou Aragonskou. Datum obřadu bylo stanoveno na 1. prosince 1735. Avšak kvůli svým zdravotním potížím musel Pergolesi práci přerušit, což je důvod, proč operu dokončil N. Sabatino.²⁶

Mezi Pergolesiho poslední práce, které tvořil před smrtí a těžce nemocný, patří kantáty *Orfeo*, *Stabat mater* a *Salve regina* v c moll pro soprán a smyčcové nástroje.²⁷

Pergolesi odjíždí do Pozzuoli. Tam ho poslal vévoda Maddaloni a zajistil mu pohodlné ubytování v jedné ze svých tamějších vil, aby si nemocný skladatel mohl trochu odpočinout. Poslední měsíce Pergolesiho života byly naplněny samotou a utrpením bez jakéhokoliv východiska. Pečovali o něj sice františkáni spolu s nejlepšími neapolskými lékaři, umělec ale boj o svůj život nevyhrál a zanedlouho zemřel. Příčinou smrti byla „tabe etica“ - tuberkulóza. Giovanni Battista Pergolesi byl pohřben 17. března roku 1736 v katedrále v Pozzuoli.²⁸

²³ Srov. New Grove 1, s. 391.

²⁴ Srov. MGG 1, Sp. 312.

²⁵ Srov. tamtéž.

²⁶ Srov. tamtéž.

²⁷ Srov. New Grove 1, 391.

²⁸ Srov. MGG 1, Sp. 312.

2.2 VRCHOL TVORBY

Jako Pergolesiho vrcholná díla můžeme označit opery *Livietta e Tracollo*, *La serva padrona* a kantátu *Stabat mater*.

2.2.1 LIVIETTA E TRACOLLO

Tuto operu dnes řadíme mezi komické opery, dvouaktové opery buffy, ale původně byla jen komickým intermezem, jehož cílem bylo pobavit diváky v přestávkách mezi jednotlivými akty vážné opery *Adriano in Siria*. „*Komické opery byly původně komponovány pouze pro kratochvíli obecnstva a prováděny o přestávkách mezi jednotlivými dějstvími tříaktových vážných oper. Z počátku tato dějství neměla ani vnitřní souvislost.*“²⁹

Děj není složitý. Tracollo se snaží pomocí intrik získat krásnou Liviettu. Nakonec se do ní upřímně zamiluje a ona jeho city opětuje.

Opera *Livietta e Tracollo* je zajímavá i z jiného důvodu: zvláštním způsobem se v ní snoubí vlivy pozdního baroka a citového slohu. „*Také Pergolesiho intermezzo Livietta e Tracollo (Neapol 1734) vykazuje tento nový styl: pohyb a afekt jsou zprvu ještě jednotné a tudíž zcela barokní. Smyslově živoucí (nikoliv už barokně učené a symbolické) ztvárnění textu ale vzápětí způsobí pronikavou změnu obou.*“³⁰

Divadelnost baroka, jeho maximálně vystupňované emoce a figury, které přímo odkazují na obsah textu, snaha hudby vyjádřit afekty a vyvolat je v posluchači, se prolíná s citovým slohem, jeho bohatší harmonií a odlišnou melodikou: „*Livietta se nemůže nadechnout, proto zpívá v krátkých výkřicích, přerušovaných pomlkami: Ti placa! (Upokoj se!) Addio! Addio! Tomu odpovídá klidný, rovnoměrný pohyb. Poté náhle přichází zvolání: Tracollo mio! se změnou gesta, jež je nyní velké a rozmáchlé. Proto se změní také hudba: plná orchestrální sazba, ligatury přes 2 takty, velké gesto v oktávovém skoku $f^2 - f^1$, harmonická změna: vybočení přes mimotonální dominantu C dur do dominanty F dur, harmonicky ozvláštněné alteracemi – sníženou kvintou ges a nonou des^2 jako typicky neapolskými obraty sloužícími stupňování výrazu (srov. neapolská sexta, s. 98). Toto vše potom převezme citový sloh.*“³¹

²⁹ ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby (1.díl)*. Praha: nakladatelství Votobia Praha, 2002, s. 175.

³⁰ MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000, s. 341.

³¹ Tamtéž.

2.2.2 LA SERVA PADRONA

I komická opera *La serva padrona* (Služka paní) byla původně pouhým intermezem k vážné opeře *Il prigioniero superbo* (Pyšný vězeň). V současné době patří mezi nejznámější Pergolesiho díla.

Jde o dvouaktovou operu, jež má jednoduchý děj a tři postavy: pána Uberta (bas), služku Serpinu (soprán) a sluhu Vespone (němá role). Obsahuje duety, árie i recitativy.

V prvním dějství se odehrává následující: Uberto snídá a zjistí, že na stole chybí jeho oblíbená čokoláda. Zavolá svou služku Serpinu. Ta mu čokoládu odmítne připravit. Uberto se s neposlušnou a tvrdohlavou služkou dohaduje. Serpina si stěžuje, jak s ní Uberto zachází a požaduje, aby se k ní choval jako k vzácné paní.

V následující árii zpívá Uberto o svém trápení se Serpinou. V dalším společném recitativu se opět nemohou dohodnout, v árii Serpina trvá na tom, že o Uberta něžně pečuje a on je k ní hrubý, je ale přesvědčená, že ho má omotaného kolem prstu. Přichází další recitativ, Uberto oznamuje své rozhodnutí oženit se. Serpina využije situace a nabízí pánovi, že si ho vezme. Ten se znovu rozčiluje. První jednání končí duetem Serpiny a Uberta, ve kterém oba hájí své zájmy.

Ve druhém jednání má důležitou roli sluha Vespone. Serpina ho přesvědčí, aby v převleku za vojáka předstíral jejího nápadníka. Je přesvědčená, že svého pána získá pomocí Isti. Uberto není z ženicha nadšený a v recitativu přiznává, že mu je Serpiny líto a že pro ni chce jen to nejlepší.

Následuje Serpinina árie, služka pánovi opakuje, že odejde a snaží se Uberta dojmout. Dokonce se omlouvá za svou drzost. V dalších recitativech Uberto stále více lituje Serpinu a setkává se s jejím ženichem. Serpina pánovi sděluje, že si její nápadník přišel pro věno a Uberto se rozčiluje. Odmítá dát hrubému vojákovu peníze. Serpinin snoubenec ale věno požaduje. Když ho od pána nedostane, bude trvat na tom, aby si Uberto sám vzal Serpinu. Pokud pán neposlechne, bude se s ním prý voják bít.

Uberto ihned souhlasí, že si svou služku vezme. Vespone se dává pánovi poznat a ten zjistí pravdu, oběma ale odpouští. V závěrečném duetu si Uberto a Serpina vyznávají lásku.³²

³² Syžet jsem popsala na základě analýzy textu díla podle edice W. Ebermanna a M. Koertha v Deutscher Verlag für Musik Leipzig.

Opera byla od začátku oblíbená pro svou komiku: „V příběhu panovačného pána a trucovité služby se vtipné momenty přímo nabízely a skladateli dávaly plno nových možností hudebního vyjádření.“³³

Zajímavé je i to, že se Pergolesiho dílo velmi brzy dostává do Čech. „Služka paní byla česky provedena ve Stavovském divadle několikrát (nejméně čtyřikrát), již r. 1795 pod názvem *Děvka paní*. Překlad (patrně Václava Tháma) byl zajímavý také tím, že byl proveden přízvučně, nikoliv časomírou, a že si prý při představení Josef Dobrovský ověřoval správnost svých teorií o užívání přízvučné prozodie. O provedení opery ve Stavovském divadle je zmínka v *Korespondenci Jos. Dobrovského s Jos. Valent. Zlobickým* (Praha 1908). Není však jisté, zda šlo vskutku o *Služku paní Pergolesiho* nebo (což je pravděpodobnější) *Paisielovu*.“³⁴

Po stránce hudební je dílo *La serva padrona* velice temperamentní a zpěvné. Do jisté míry se odklání od tradičního pojetí harmonie a nechybí v něm ani hudební vtip. „Hudebně byla tato první komická opera – opera buffa – velice svěží a instrumentačně bohatá. Forma buffy svou svěžestí, duchaplností a rychlým spádem se stala velice oblíbená.“³⁵

Během prvních deseti let po svém uvedení se *La serva padrona* dočkala minimálně 24 produkcí. Hrála se po celém světě: v Římě, Spoletu, Parmě, Miláně, Fermu, Grazu, Luce, Benátkách, Mnichově, Drážďanech, Modeně, Sieně i Hamburku. Zvláštní je i skutečnost, že po celou dobu své existence zůstal text opery z velké části nezměněn. (V případě opery *Livietta e Tracollo* tomu tak nebylo.)³⁶

V srpnu 1752 vyvolala tato opera vlnu nadšení v Paříži (tam se poprvé hrála roku 1746). Získala takový věhlas, že zavinila spory mezi příznivci tradiční francouzské opery a zastánci italské opery buffy. Pergolesiho jméno se tak stalo symbolem pokroku.³⁷

La serva padrona dodnes patří mezi nejvýznamnější opery všech dob. Její obliba přispěla ke vzniku nového žánru, opery buffy. A tak se nakonec komická opera plně osamostatnila a stala rovnoprávnou a populární alternativou opery vážné.

³³ VÍTOVÁ, Eva. *50 slavných oper*. 1.vydání. Praha: Albatros, 2005, s. 61- 62.

³⁴ HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: průvodce operní tvorbou*. 10. vydání. Praha: Svoboda, 1999, s. 30.

³⁵ NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby: přehled evropských dějin hudby*. 2. vydání. Praha: Votobia, 2003, s. 85.

³⁶ Srov. New Grove 1, s. 392.

³⁷ Srov. tamtéž.

3. STABAT MATER V ROVINĚ TEXTU

3.1 TEXTOVÁ PŘEDLOHA

Stabat mater dolorosa (Stála matka uplakaná) je báseň, jež pojednává o utrpení Panny Marie. Její syn Ježíš Kristus je ukřižován na hoře Golgotě a Maria ho v jeho bolesti neopouští, ačkoliv sama prožívá muka.

Dodnes se s jistotou neví, kdo je autor textu *Stabat mater*. Nabízí se hned několik možností. V první řadě by to mohl být papež Inocenc III., dále sv. Bonaventura, anebo Jacopone da Todi. Je velmi pravděpodobné, že to byl autor francouzského nebo italského původu. Text nejspíš pochází z 12. století (někdy se uvádí i 13. století).³⁸

Stabat mater je nejen báseň, ale také liturgický text římskokatolické církve, který slouží jako hymnus. S největší pravděpodobností nevznikl primárně jako sekvence pro mši, ačkoliv má její formu. Je psán v trochejském metru (to znamená, že se v něm pravidelně střídá přízvučná a nepřízvučná slabika), schéma rýmu je aab aab.³⁹ Právě kvůli poetickým veršům, harmonickým rýmům a hlubokým emocím byl text často zhudebňován.⁴⁰

Nejméně tři další středověké texty jsou psány ve stejném stylu jako *Stabat mater*, a to *Stabat mater speciosa* (volný překlad Stála matka krásná), *Stabat iuxta Christi crucem* (volný překlad Stála pod křížem Krista) a *Stabat virgo mater Christi* (volný překlad Stála Panna, matka Krista). První z textů je imitace *Stabat mater* určená pro dobu vánoční. Druhá sekvence byla nalezena v Dublinu, zpívala se na melodii *Salvatoris mater pia* a zásluhou Johna Browneho se dostala jako antifona do rukopisu označovaného dnes *Eton Choirbook*. Browne se podílel i na záznamu třetí básně, avšak ta je spíše neznámá.⁴¹

Stabat mater dolorosa se užívala jako sekvence od konce 15. století a měla charakter chorálu. Tridentský koncil (1543 - 63) přinesl do římskokatolické církve mnoho změn, mimo jiné zakázal sekvence v liturgii, ale roku 1727 papež Benedikt XIII. některé

³⁸ Srov. BLUME, Friedrich; FINSCHER, Ludwig (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. vydání. Sachteil, Bd. 8, Sp. 1708; celé heslo *Stabat mater* se v encyklopedii nachází ve sloupcích 1708 -1718, jeho autorem je Magda Marx-Weber, dále jen MGG 2.

³⁹ Srov. TYRRELL, John; SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove, 2002. Vol. 24, s. 234; celé heslo *Stabat mater dolorosa* se v encyklopedii nachází na stranách 234-236, autoři hesla jsou John Caldwell a Malcolm Boyd, dále jen New Grove 2.

⁴⁰ Srov. HOLEČEK, Jaroslav. *Stabat mater*. Supraphon 11 0620-2211, 1988 (booklet CD).

⁴¹ Srov. New Grove 2, s. 234.

povolil, mezi nimi i *Stabat mater*. Nyní mohla při mši zaznít dvakrát do roka, a to na svátek Panny Marie Sedmibolestné, tedy týden před Květnou nedělí v pátek, a třetí nedělí v září (později přesunuto na 15. září).⁴²

V římskokatolickém breviáři byla *Stabat mater dolorosa* rozdělena do několika částí: *Stabat mater* (nešpory, večerní chvály), *Sancta mater istud agas* (matutinum, po reformě z breviáře odstraněno) a *Virgo virginum praeclara* (laudy, ranní chvály).⁴³

Angličtí skladatelé 15. století, John Browne, William Cornysh, Richard Davy a Robert Hunt, k textu *Stabat mater* přistupovali jako k děkovné antifoně. První z nich, John Browne, ji zařadil do *Eton Choirbook*. Mezi další umělce, kteří zhudebnili tento text před rokem 1700, se řadí Innocentius Dammonis, Josquin des Prez, Franchinus Gaffurius, Gaspar van Weerbeke, Gregor Aichinger, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Orlando di Lasso, Agostino Steffani a Alessandro Scarlatti.⁴⁴

Dammonis zpracoval čtyřhlasou strofickou laudu. Vydal ji roku 1508 u tiskaře Ottaviana Petrucciho. Josquin des Prez vycházel ze stejného základu jako Dammonis, ale jeho ztvárnění je pětihlasé. Používá tenor z Binchoisova *Comme femme desconfortée* jako cantus firmus. Weerbekova kompozice je pětihlasá a cantus firmus přejímá z melodie responsoria *Vidit speciosam*.⁴⁵

Stabat mater zkomponoval i Giovanni Pierluigi da Palestrina. V jeho případě jde o osmihlasou oslavnou skladbu s pozoruhodně citlivou deklamací, rytmickou plynulostí a harmonickou expresivitou. Důvtipné využití dvou sborů výsledek ještě zpestřuje. Celkově je dílo psáno ve stylu laudy, ačkoliv některé jeho prvky připomínají moteto. Přestože tato skladba není typickou ukázkou Palestrinovy kompozice, v devatenáctém století se stává velice slavnou, nejspíš proto, že ji přepracoval jeden z největších skladatelů všech dob, Richard Wagner.⁴⁶

Lasso přidává vlastní zpracování *Stabat mater* na konec své druhé knihy, za čtyřdílné *Sacrae cantiones*.⁴⁷

Až doposud bylo zhudebňování *Stabat mater* ovlivněno, hlavně v oblasti Říma, „starým palestrinovským stylem“ (*stile antico*), který do značné míry využíval polyfonii. Na počátku osmnáctého století dochází k výraznější změně. Ta je dobře patrná u Domenica Scarlattiho. Jeho *Stabat mater*, vytvořené pravděpodobně mezi lety 1715

⁴² Srov. New Grove 2, s. 234.

⁴³ Srov. New Grove 2, s. 235.

⁴⁴ Srov. tamtéž.

⁴⁵ Srov. tamtéž.

⁴⁶ Srov. MGG 2, Sp. 1711.

⁴⁷ Srov. New Grove 2, s. 235.

a 1719, má deset částí. Navazuje na tradici římských zpěvů, zároveň ale ke kompozici přistupuje velice inovativně, s moderním pohledem na harmonii a tonalitu. Ve skladbě se objevuje pro 18. století typický orchestrální doprovod a sbory, které se střídají s áriemi a duety sólistů.⁴⁸

Velice působivý je přístup Antonia Caldary. Kromě obvyklého pěveckého a orchestrálního obsazení s generálbasem připojil dva pozouny. Ty celé skladbě dodávají pohřební nádech. Italští skladatelé obvykle při kompozici *Stabat mater* začínají a končí ve stejné tónině (to je zvykem i v komorní kantátě). Také Caldara se drží tohoto principu. Pocit návratu navíc posiluje skutečnost, že při přechodu do výchozí tóniny zazní hlavní téma v krátké fugové pasáži (*Fac, ut animae donetur paradisi gloria*). Tou celé dílo končí.⁴⁹

Dalším významným skladatelem, jenž se zhostil úkolu zhudebnit *Stabat mater*, je Alessandro Scarlatti. Ten bývá často zmiňován v souvislosti s Pergolesim. Zajímavé je proto porovnat tato dvě stejnojmenná díla:⁵⁰

	Pergolesi	Scarlatti
počet částí	12	18
počet veršů /část	3,3,3,3,9,3,3,3,15,6,6,3	3,3,3,3,3,3,3,3,3,3,3,3,3,3,6,3,6,3,3,3
počet strof /část	1,1,1,1,3,1,1,1,5,2,2,1	1,1,1,1,1,1,1,1,1,1,1,1,1,1,2,1,2,1,1,1
tónina (výchozí)	f moll	c moll
tento	začátek grave, konec presto assai	začátek adagio, konec allegro

Pergolesiho zpracování *Stabat mater* má dvanáct částí, oproti tomu Scarlattiho má částí osmnáct a celkově je považováno za rozsáhlejší. Obě díla tvoří 5 árií. Báseň *Stabat mater* se skládá z dvaceti strof, každá strofa je tvořena třemi verši. Z tabulky vyplývá, že většinou jedna část *Stabat mater* představuje jednu strofu textu, toho se striktněji drží Scarlatti.

Oba skladatelé přistupují rozdílně k posloupnosti textu, zatímco Pergolesi celou sekvenci zhudebňuje postupně, Scarlatti dvě strofy přehazuje (v tabulce zvýrazněno). Jde o dvojici po sobě jdoucích strof za částí *Eja mater fons amoris*. Místo očekávaného *Fac ut ardeat cor meum* přichází *Sancta mater istud agas* a ihned po této části následuje

⁴⁸ Srov. New Grove 2, s. 235.

⁴⁹ Srov. tamtéž.

⁵⁰ Scarlattiho *Stabat mater* je přístupné ve faksimile skladatelova autografu na internetu. Pergolesiho *Stabat mater* Nach dem Autograph herausgegeben von Alfred Einstein, Edition Peters, Leipzig, b.r.

vynechané *Fac ut ardeat*. Tento zásah nijak nenarušuje význam textu, spíše ho zdůrazňuje.

Pergolesi své dílo píše v f moll, zatímco Scarlatti v c moll, avšak u obou jde pouze o výchozí tóninu, ve které se začíná a končí, jednotlivé části jsou pochopitelně v různých tóninách. Scarlatti přechází z c moll například do d moll a g moll a ani Pergolesi se nedrží pouze f moll, v jeho případě ale provedeme podrobnější rozbor až později.

U Pergolesiho i Scarlattiho dochází ke změnám tempa. Scarlatti začíná spíše v pomalém tempu, v průběhu skladby se střídají tato tempa: adagio, moderato e dolce, poco andante, adagio, andante, andantino, moderato, moderato, andantino, andante moderato, andante molto, adagio, andante sforzato, allegro, adagio e piano, andantino, largo, adagio e piano, allegro. Zpočátku jde o velmi pomalá tempa, později se mírně zrychluje, objeví se rychlé tempo allegro, znovu se zvolní a nakonec zvítězí allegro.

I Pergolesiho skladba začíná pomalu, a to v tempu grave. Následně přichází andante amoroso a larghetto, začíná se tedy zrychlovat. Objevuje se allegro, rychlé tempo. Následně se střídá zvolnění a zrychlení: largo, tempo giusto, andantino, opět allegro, tempo giusto, largo, allegro (ma non troppo), largo assai a závěrečná část *Amen* je velice rychlá, v tempu presto assai (tato část není samostatná).

Viděli jsme, jak mohou dva různí skladatelé přistupovat k témuž textu. Nyní se vrátíme zpět do historie *Stabat mater*. Scarlatti dílo napsal na objednávku šlechtického bratrstva Vergine dei Dolori (Panny Marie Bolestné) v Neapoli. Ačkoliv bratrstvo chtělo skladbu pouze pro dva sólové hlasy (soprán a alt), smyčce a generálbas, Scarlatti vytvořil rozmanité dílo, jež obsahuje dvoudílné koncertantní chrámové árie pro sólisty a recitativy accompagnato.

Nesmíme zapomínat, že se pohybujeme v období baroka, jemuž vládne technika kontrapunktu, dovedená k dokonalosti Johannem Sebastianem Bachem. Oblíbený je koncertantní princip přinášející kontrast mezi jedním nebo více sólisty a orchestrem či sborem. Baroko je také plné protikladů, které můžeme pozorovat i v hudbě (například střídání pomalého a rychlého tempa, jak jsme se mohli přesvědčit). Toto umění vykazuje stopy neustálého zápolení mezi duší, jež se ze všech sil vzpíná vzhůru k Bohu, avšak svého cíle nemůže dosáhnout, neboť jí brání tělo, hmota, lidská podstata. Mezi tělem a duší tak dochází k nepřetržitému konfliktu, a proto je baroko tak dynamické a plné pohybu.

Především skladatelé působící mimo Řím komponují *Stabat mater* pouze pro sólisty a instrumentální doprovod. Jedním z nich byl i Pergolesi. Ten své dílo dokončil krátce před smrtí. Psal ho taktéž pro bratrstvo Vergine dei Dolori. Pravděpodobně mělo nahradit kompozici Alessandra Scarlattiho, která byla v Neapoli každoročně hrána během postní doby. Stejně jako Scarlatti si musel vystačit s malým obsazením. Obě díla byla určena pro soprán, alt, dvoje housle (pravděpodobně i violu) a continuo (generálbas). Také na ně měla velký vliv světská kantáta a komorní duet.⁵¹

Pergolesiho i Scarlattiho zpracování *Stabat mater* obsahuje árie, které jsou psány v koncertantním principu, jak bývalo u duchovní hudby běžné, dále duety, navazující na tradici „*aria a due*“. Naopak sborové části jsou značně redukovány. Pergolesi měl veliký talent na hudební inscenaci textu. V závislosti na vlastní interpretaci veršů přistupuje k této sekvenci jako k neustálé proměně činnosti a rozjímání, expozice a reflexe. V dalších letech vyvolalo dílo četné diskuse. Zdálo se, že pro bohoslužebné účely není zrovna ideální hudbou. To je jeden z důvodů, proč bylo nesčetněkrát upravováno.⁵²

Pergolesiho kompozice, ač o poznání kratší než Scarlattiho, dosáhla od prvního uvedení obrovského úspěchu. Během 18. století byla vydávána ve velkém (a často značně pozměněna). Také se objevila v edici Johna Walshe (Londýn 1749). Později dílo přepracoval J. A. Hiller, přidal do něj party pro hoboje a flétny a upravil ho pro čtyři hlasy.⁵³

Další významné úpravy provedli Johann Sebastian Bach (BWV 1083/243a, „*Tilge, Höchster, meine Sünden*“, parafráze žalmů *Miserere*) a Abbé Vogler. Jejich cílem bylo především rozšířit obsazení *Stabat mater*, aby víc vyhovovalo chrámovému prostředí. Navíc byl použit nový německý text, jenž měl pomoci vyzdvihnout katolickou duchovní hudbu nad protestantskou a také, v neposlední řadě, zásadněji modernizovat styl.⁵⁴

Pergolesi byl tak výraznou osobností, že se v Itálii objevovalo mnoho imitátorů napodobujících jeho *Stabat mater*, například Tommaso Traetta, Giovanni Gualberto Brunetti a jeho vnuk Antonio Brunetti. Také P. Cafaro v předmluvě ke svému *Stabat mater a quattro voci, e a due in canone* přiznává, že z velké části vychází z Pergolesiho.

⁵¹ Srov. New Grove 2, s. 235.

⁵² Srov. tamtéž.

⁵³ Srov. tamtéž.

⁵⁴ Srov. MGG 2, Sp. 1713.

Ale Cafaro má ještě jiný vzor, a to *Stabat mater a tre voci in canone* od markýze Eugenia de Ligniville, jehož kompozice je teoreticko-experimentální a ze studijních účelů některé její fráze kopíroval dokonce i Mozart (v roce 1770).⁵⁵

Dílo *Stabat mater* bylo dlouhou dobu považováno za závěr Pergolesiho tvorby a také bylo častokrát připodobňováno k Mozartovu *Requiem*. Když ale veřejnost později objevila Pergolesiho *Salve reginu*, pohled na *Stabat mater* se proměnil (a *Salve regina* se stala velice populární). Italský operní skladatel Giovanni Paisiello je toho názoru, že Pergolesi napsal *Stabat mater* brzy poté, co odešel z konzervatoře. Jiní se naopak domnívají, že dílo vzniklo v Římě v době, kdy zde měla premiéru opera *L'Olimpiade*. Objevovaly se dokonce i spekulace, zda *Stabat mater* skutečně dokončil Pergolesi. Poslední část *Quando corpus morietur* prý vznikla až posmrtně a dokončit ji měl Leonardo Leo. Avšak při pohledu na rukopis partitury není pochyb, že dílo dokončil Pergolesi (či spíše je to velice pravděpodobné).⁵⁶

Giuseppe Radiciotti ve své monografii o Pergolesim uvádí, že rukopis ke *Stabat mater* vykazuje neoddiskutovatelné znaky uspěchaného psaní, což je podle něj nejvíce patrné v poslední části. To podporuje teorii, že byl Pergolesi v časové tísní. Kopie práce byla zaslána bratrstvu, které si dílo objednalo. Za práci dostal Pergolesi jedenáct zlatých. Ty zaplatily jeho pohřeb.⁵⁷

Jak již bylo řečeno, Pergolesi své dílo *Stabat mater* napsal pro soprán, alt a smyčce (stejně jako Scarlatti), což nebylo zrovna typické. Nejčastěji počítala zhudebnění této sekvence s velkým obsazením (například Agostino Steffani dílo zkomponoval pro šest hlasů a plně obsazený smyčcový orchestr, Emanuele d'Astorga pro čtyři hlasy a smyčcový doprovod).⁵⁸

Reakce na *Stabat mater* byly od začátku velmi rozporuplné a Pergolesi byl buď uctíván, nebo hanoben a znevažován. V Itálii ho jako první napadal Padre Martini. Francie nebyla schopná dostatečně rychle vydat *Stabat mater* v edici a Berlioz patřil k těm, kteří měli k dílu nejvíc jízlivých poznámek. I v současnosti kompozice vyvolává názorové střety.

⁵⁵ Srov. MGG 2, Sp. 1713.

⁵⁶ Srov. EINSTEIN, Alfred. Concluding remark in: *Stabat mater* (doslov k notám). Nach dem Autograph herausgegeben von Alfred Einstein, Edition Peters, Leipzig, b.r.

⁵⁷ Srov. tamtéž.

⁵⁸ Srov. tamtéž.

Německý skladatel a hudební teoretik Hugo Riemann poznamenal, že i když bude *La serva padrona* zapomenuta, *Stabat mater* Pergolesiho proslaví jednou provždy.⁵⁹

Výše zmíněný Padre Martini naopak dospěl k názoru, že *Stabat mater* a *La serva padrona* jsou po hudební stránce totéž a dokonce se domníval, že Pergolesi nerespektuje závažnost textu. Dále se podívoval, že je dílo psáno převážně v mollové tónině a že se v něm najde mnoho míst, kde si jednotlivé hlasy konkurují nebo se proplétají. V každém případě Martiniho názory sdílelo jen málo lidí. Možná, že je styl *Stabat mater* podobný opeře *La serva padrona*, ale to nic nemění na tom, že tato hudební inscenace maximálně respektuje text sekvence a v konečném výsledku je silná a působivá.⁶⁰

Pergolesiho dílo komentovalo mnoho dalších hudebníků a teoretiků. Většinou byli udiveni, že je možné vyjádřit dojemnost zhudebněného textu s takovou intenzitou a přitom pomocí jednoduchých výrazových prostředků. Například Rousseau považoval první část díla za nejdokonalejší a nejdojemnější duet, který byl kdy napsán.⁶¹

Abychom zjistili, jak dílo *Stabat mater* znělo ve své době, musíme si představit silný mužský alt namísto altu ženského, který je coby prostředek hudebního vyjadřování více neutrální. Při zhudebňování přistupuje Pergolesi ke *Stabat mater* individuálně, jemně a citlivě.⁶²

Celek je složen z částí, jež jsou nesterpně hudebně závažné, příkladem toho je závěrečné *Amen*. Nemá sice takovou váhu, přesto je mu ale věnována velká pozornost. Naopak *Fac ut ardeat* je jakýsi pilíř stojící v samotném středu kompozice. K částem jako *Eja mater* a *Quae moerebat* byla kritika nevládná a nespravedlivá. Pergolesi kladl důraz na i na větší architektonickou jednotu díla. Jeho kompozice samozřejmě není poslední. *Stabat mater* zhudebnili i Mozart, Haydn, Schubert, Dvořák, Liszt, Verdi, Szymanowski, Berkeley, Poulenc, Penderecki, Charpentier, Steffani, Tartini, Boccherini, Gounod a další. Jen mezi lety 1700 a 1883 vzniklo přes sto hudebních zpracování.⁶³ *Stabat mater* přitahuje pozornost umělců dodnes a to dokazuje, že jde o text stále aktuální a nadčasový.

⁵⁹ Srov. EINSTEIN, Alfred. Concluding remark in: *Stabat mater* (doslov k notám). Nach dem Autograph herausgegeben von Alfred Einstein, Edition Peters, Leipzig, b.r.

⁶⁰ Srov. LOOMIS, George. *Stabat mater*. London: Decca 466 134-2, 1999 (booklet CD).

⁶¹ Srov. tamtéž.

⁶² Srov. EINSTEIN, Alfred. Concluding remark in: *Stabat mater* (doslov k notám). Nach dem Autograph herausgegeben von Alfred Einstein, Edition Peters, Leipzig, b.r.

⁶³ Srov. New Grove 2, s. 235.

3.2 VÝZNAM A INTERPRETACE TEXTU

Zjistili jsme, že ke zhudebnění *Stabat mater* přistoupil každý skladatel osobitým způsobem. Nyní se více zaměříme na samotný text. Báseň *Stabat mater* byla napsána latinsky. Původní trochejské metrum zachovává i český překlad, s nímž budeme pracovat (nezapomínejme ale, že jde o básnický překlad užívaný dodnes v liturgii, nikoliv o překlad doslovný). Podíváme se tedy na jednotlivé strofy textu v originálním znění a následně ve znění českém, jež budeme dále interpretovat.

Každá strofa je tvořena třemi řádky veršů, které se rýmují, schéma je aab aab, respektive aab ccb. Strof je celkem dvacet.

Budeme tedy uvádět text a překlad vždy po dvou strofách. „*Stabat mater dolorosa / juxta crucem lacrimosa / dum pendebat filius. // Cujus animam gementem / contristatam ac dolentem / pertransivit gladius.*“⁶⁴ V českém překladu: „*Stála Matka uplakaná / pod křížem jak bolest samá / v hořkých vzlycích pro Syna. // Její srdce Bohu dané / truchlící a zbědované / sedmerý meč protíná.*“⁶⁵ Jsme uvedeni do následující situace: na hoře Golgotě, nedaleko od města Jeruzalém, je ukřižován Ježíš Kristus. Nesmíme zapomenout, že báseň vzniká ve středověku, ke kterému neodmyslitelně patří křesťanství, a to vyznává Ježíše Krista jako Božího syna. Výjevy z Bible i Ježíšova života se stávají nejoblíbenějšími náměty uměleckých děl. V případě *Stabat mater* je pozornost zaměřena na Ježíšovu matku, Pannu Marii.

První dvě strofy básně nazývají Marii „*Matkou uplakanou*“. Zdůrazněním jejího mateřství i pláče zde silně vyniká lidský rozměr, díky němuž je Maria vnímána jako prostřednice mezi Bohem a člověkem, jako matka, k níž je možné obracet se s jakýmkoliv trápením. Maria stojí pod křížem Ježíše, svého syna, a je svědkem obrovského a nevysvětlitelného utrpení, avšak její srdce zůstává pevně zakotvené v Bohu, přesto je plné nesnesitelné bolesti. Maria neztrácí naději, to ale neznamená, že by její zoufalství bylo snesitelnější. Její srdce je probodnuto sedmerým mečem, což symbolizuje sedm bolestí, které během života Panna Maria prožila, a proto bývá někdy nazývána Panna Maria Sedmiboletná.

⁶⁴ PERGOLESI, Giovanni Battista. *Stabat mater*. Nach dem Autograph herausgegeben von Alfred Einstein, Edition Peters, Leipzig, b.r., dále jen PERGOLESI, Giovanni Battista. *Stabat mater*.

⁶⁵ *Lekcionář V*. Praha: Ústřední církevní nakladatelství, 1977, vydal Sekretariát České liturgické komise, dále jen *Lekcionář V*.

„*O quam tristis et afflicta / fuit illa benedicta / mater unigeniti. // Quae moerebat et dolebat / et tremebat, cum videbat / nati poenas inclyti.*“⁶⁶ „*Žaluplná, zarmoucená / nebem požehnaná žena / matka Boží, prostá vin. // Hlavu sklání do svých dlaní / pohled na kříž vždy ji raní / trpí na něm její Syn.*“⁶⁷ Opět je zmiňováno utrpení Panny Marie, přesto je ale považována za „nebem požehnanou ženu“, jež je bez hříchu a vyvolená stát se matkou Boží.

„*Quis est homo, qui non fleret / Christi matrem si videret / in tanto supplicio? // Quis non posset contristari / piam matrem contemplari / dolentem cum filio?*“⁶⁸ „*Matko Boží, Matko naše / kdo nad tebou nezapláče / když tě vidí v mukách stát. // Vidět Ukřižovaného / tebe v slzách vedle něho / nutí duši zaplakat.*“⁶⁹ Znovu se zde objevuje motiv pláče a nářku. Maria nařká při pohledu na synovo utrpení a lidé, kteří vidí její bolest a uvědomují si hrůznost a tragičnost celé situace, pláčící s ní. Nemohou zůstat chladní vůči takovému zármutku. V tomto případě se mluví o pláči, jenž vychází z nitra člověka, z duše.

„*Pro peccatis suae gentis / vidit Jesum in tormentis / et flagellis subditum. // Vidit suum dolcem natum / morientem desolatum / dum emisit spiritum.*“⁷⁰ „*Naše vina tvého Syna / týrá tobě před očima / vidíš Krista v krvi ran. // Vidíš jeho teskné rány / úzkost jeho umírání / smrt, v níž zůstal strašně sám.*“⁷¹ Básnický subjekt, jenž představuje člověka, se najednou stává součástí hrůzného výjevu, na který se do této chvíle jen díval, a mění se tak z pozorovatele, jenž má soucit s trpícími, v jednoho z hlavních aktérů. Lidská vina se nyní ukazuje jako pravý důvod Kristova umírání a Mariina utrpení. Člověk doposud plakal spolu s Marií, teď si uvědomuje, že lidský hřích je příčinou všeho. Kristus visí na kříži, zkrvavený a ztýraný, a člověk pociťuje úzkost z toho umírání. Hledí na Ježíše a cítí jeho opuštěnost. Kristus zůstal na kříži sám. Zůstal sám i v umírání, přestože pro něj plakalo mnoho lidí stojících pod křížem. Zdálo se mu, že ho opustil i Bůh. Pokud je tedy příčinou Ježíšovy smrti lidská vina a příčinou Mariina utrpení Ježíšova smrt, znamená to, že člověk je příčinou Kristova umírání i Mariiny bolesti.

⁶⁶ PERGOLESI, Giovanni Battista. *Stabat mater*.

⁶⁷ Lektionář V.

⁶⁸ PERGOLESI, Giovanni Battista. *Stabat mater*.

⁶⁹ Lektionář V.

⁷⁰ PERGOLESI, Giovanni Battista. *Stabat mater*.

⁷¹ Lektionář V.

„*Eja mater, fons amoris / me sentire vim doloris / fac, ut tecum lugeam. // Fac, ut ardeat cor meum / in amando Christum Deum / ut sibi complaceam.*“⁷² „*Matko Boží, lásku dej mi / kéž je tvůj a můj žal stejný / kéž už sama netruchlíš. // Dej, ať patřím Kristu Bohu / den ze dne ať více mohu / hořet láskou, být mu blíž.*“⁷³ Člověk má podíl na Ježíšově utrpení, přesto doufá v Mariinu lásku a nabízí jí, že s ní ponese její zármutek a bolest, aby na ně nezůstala sama, protože, jak se zdá, Mariin žal překonává hranice času i prostoru. Panna Maria je zde zároveň znovu vnímána jako prostřednice mezi Bohem a člověkem, jež může posilovat jejich vzájemný vztah a pomáhat člověku, aby se dokázal Bohu přiblížit a otevřít.

„*Sancta mater, istud agas / crucifixi fuge plagas / cordi meo valide. // Tui nati vulnerati / tam dignati pro me pati / poenas mecum divide.*“⁷⁴ „*Maria, do srdce mého / vtiskni rány Syna svého / jeho kříž kéž je i můj. // On mé viny smýval svými / krvavými zraněními / tento trest nám rozděluj.*“⁷⁵ Člověk si uvědomil svou vinu a chtěl mít podíl na Mariině zármutku, nyní jde ještě dál a žádá Boha, aby mu dal podíl i na Kristově bolesti. Křesťané totiž věří, že Ježíš zemřel na kříži, aby vykoupil lidstvo z hříchu, a proto bývá nazýván Spasitel. Lidské viny jsou smyty Boží krví a člověk, který si uvědomuje, že je Ježíšem zachráněn, chce nést jeho kříž.

„*Fac me vere tecum flere / crucifixo condolere / donec ego vixero. // Juxta crucem tecum stare / te libenter, sociare / in planctu desidero.*“⁷⁶ „*S tebou pláči, slza smáčí / oči, jimiž nevypláči / soucit s tebou, ženo žen. // Ved' mě pod kříž svého Syna / jenž svou náruč rozepíná / s tebou stát chci pod křížem.*“⁷⁷ Znovu se zde objevuje motiv pláče, soucit s utrpením Panny Marie a touha stát po jejím boku pod křížem Krista.

„*Virgo virginum praeclara / mihi jam non sis amara / fac me tecum plangere. // Fac ut portem Christi mortem / passionis fac consortem / et plagas recolere.*“⁷⁸ „*Panno pannen plná jasu / nežij sama trpkost času / přijmi, prosím, lásku mou. // Maria má, kéž ty sama / dáš mi nést smrt Krista Pána / přijmout ránu za ranou.*“⁷⁹ V těchto strofách se objevuje úcta a láska k Panně Marii a také se opakuje touha mít účast na její bolesti. Poslední verše si můžeme vykládat různě. Člověk jako by prosil o sílu unést svůj podíl

⁷² PERGOLESI, Giovanni Battista. *Stabat mater*.

⁷³ Lektionář V.

⁷⁴ PERGOLESI, Giovanni Battista. *Stabat mater*.

⁷⁵ Lektionář V.

⁷⁶ PERGOLESI, Giovanni Battista. *Stabat mater*.

⁷⁷ Lektionář V.

⁷⁸ PERGOLESI, Giovanni Battista. *Stabat mater*.

⁷⁹ Lektionář V.

na Ježíšově utrpení a přijmout svou hříšnost, zároveň tím může žádat Pannu Marii, aby mu pomohla přijímat všechny těžké životní zkoušky, bolesti a tragédie.

„*Fac me plagis vulnerari / cruce hac inebriari / ob amorem filii. // Inflammatus et accensus / per te, virgo, sim defensus / in die judicii.*“⁸⁰ „*Kéž mě jeho rány zraní / a kéž opojení dá mi / jeho kříž a jeho krev. // Až před Božím soudem stanu / přijď mi, Panno, na ochranu / vzdal ode mne Boží hněv.*“⁸¹ Člověk chce mít účast na bolesti Krista, na jeho ranách. Nejen že je přijímá, ale dokonce žádá o podíl na nich. Zároveň si uvědomuje, že pokud na sebe tuto bolest dobrovolně vezme, bude prožívat i velkou radost a opojení z toho, že se mohl připojit k Ježíšovi. Mluví se zde o Božím soudu, který nastane po smrti. Člověk má velké obavy, protože ví, že u Božího soudu bude, stejně jako v umírání, sám. Stát sám tváří v tvář Bohu, jenž má posuzovat všechny naše skutky, se zdá děsivé, člověk se proto znovu obrací na Pannu Marii. Prosí ji, aby u Božího soudu stála vedle něj, stejně jako stála pod křížem svého syna. Maria je pro člověka nadějí, ten se k ní obrací pro její mateřskou lásku, doufá v její přímluvu a věří, že od něj může Maria odvrátit Boží hněv.

„*Fac me cruce custodiri / morte Christi praemuniri / confoveri gratia. // Quando corpus morietur / fac ut animae donetur / paradisi gloria. Amen.*“⁸² „*Kéž jsem křížem, smrtí Páně / chráněn v lásce svrchované / milost buď mou záchranou. // Tělo zemře. Ty však, Panno / dej, ať je mi nebe přáno / kéž Bůh přijme duši mou. Amen.*“⁸³ Znovu se mluví o Ježíšově smrti na kříži. Člověk si uvědomuje, že Kristus zemřel proto, aby vykoupil a zachránil všechny lidi. Tím dokázal, že je nade vše miluje, protože kvůli nim podstoupil nesmírně bolestivou smrt na kříži, ačkoliv byl Božím synem. Člověk tedy doufá, že ho tato nesmírná láska zachránila a spasila a že se už nemusí obávat smrti a toho, co po ní přijde. Tělo zemře, zanikne a rozpadne se. Co bude potom? Křesťané věří, že existuje víc, než jen tělo, věří, že každý člověk má nesmrtelnou duši. Duše se nyní znovu obrací k Panně Marii, naposledy v této básni. Vidí v ní záchranu a prosí o její přímluvu. Až lidskou duši přijme Bůh, člověk bude navždy plný radosti, klidu a štěstí, bude mu dopřáno nebe. Báseň je zakončena jako modlitba, slovem amen, jež ji celou odevzdává Bohu a vyjadřuje souhlas s jeho vůlí, ať už je jakákoliv.

Možnosti básně *Stabat mater* tímto samozřejmě nejsou vyčerpány, máme před sebou dílo silné a hluboké. Také nesmíme zapomínat, že literární interpretace je velmi

⁸⁰ PERGOLESI, Giovanni Battista. *Stabat mater*.

⁸¹ Lekcionář V.

⁸² PERGOLESI, Giovanni Battista. *Stabat mater*.

⁸³ Lekcionář V.

subjektivní záležitost, je dynamická a proměnlivá. Nelze vyloučit, že se dnes na *Stabat mater* díváme zcela jinak než umělci ve středověku, ale skutečnost, že se dílo dochovalo zhruba od 13. století v nezměněné podobě a že bylo téměř nepřetržitě zhudebňováno, svědčí o jeho nadčasovosti, působivosti a umělecké hodnotě.

4. STABAT MATER V HUDEBNÍ ROVINĚ

4.1 PERGOLESIOHO PŘÍSTUP KE ZHUDEBNĚNÍ TEXTU

V předchozí kapitole jsme provedli rozbor textové předlohy díla *Stabat mater*. Nyní budeme pozorovat Pergolesiho přístup k textu. Jak již bylo řečeno, Pergolesi rozdělil své *Stabat mater* na dvanáct částí.

Schéma zhudebnění strof již bylo uvedeno, pro zjednodušení vyjádříme číselně počet strof, jež připadají na každou část *Stabat mater* tak, jak po sobě od začátku následují: 1,1,1,1,3,1,1,1,5,2,2,1. Z čísel vyplývá, že je zpočátku každá část díla zhudebněním jedné strofy, pak ale dochází ke změně, v průběhu skladby je zhudebnění textu nepravidelné a nakonec se vrací k výchozímu pojetí.

První duet *Stabat mater dolorosa* je v f moll, což je hlavní tónina celé kompozice. Pomalé a těžké tempo grave odpovídá textu, smutek a bolest podtrhují četné půltóny a chromatika. Duet je ve čtyřčtvrt'ovém taktu, začíná v pianu, hlasy se prolínají, střídavě vplývá soprán do altu a naopak. Když text dospěje k části, ve které Panna Maria nařiká pro syna, změní se piano ve forte. Součástí jsou i melodické ozdoby, a to trylky a opory.

Sopránová árie *Cujus animam gementem* v c moll je v tempu andante amoroso, jde tedy o mírnější tempo. Takt je tříosminový, objevují se zde silné přízvuky. Z hlediska dynamiky se ve skladbě střídá forte a piano (až piano pianissimo). Opět nechybí melodické ozdoby, hojně se zde vyskytují především trylky.

Duet *O quam tristis et afflicta* v g moll je psán ve zdlouhavém a pomalém tempu larghetto (toto tempo je ale rychlejší než largo), opět ve čtyřčtvrt'ovém taktu. Dynamika je proměnlivá, přechod z piana do forte je poměrně plynulý. Objevují se trylky. Tento duet se tematicky volně navrácí k výchozímu duetu *Stabat mater dolorosa*.

V altové árii *Quae moerebat et dolebat* poprvé zazní durová tónina, a to Es dur. Výrazně se mění tempo, árie je v rychlém allegro. Takt je dvoučtvrt'ový. Během této části se střídá piano s fortem. Ani zde nechybí přízvuky a trylky.

Značně pomaleji začíná dvoudílný duet *Quis est homo* v c moll. První část je v širokém largu a hlasy zaznívají ve slabém pianu. Takt je čtyřčtvrt'ový. Melodické ozdoby zde jsou minimálně, převažují opory. Velký kontrast přináší druhá část duetu: původní largo se během několika sekund mění v allegro. Tónina zůstává stejná, takt je

šestiosminový. Tato část je nejen živější, ale i dynamičtější. Piano je nahrazeno mezzofortem a fortem, po chvíli se ale znovu vrací, aby následně zesílilo ve forte, a tak se to opakuje až do konce duetu.

Sopránová árie *Vidit suum dulcem natum* se vrací do výchozí tóniny *Stabat mater*, tedy do f moll. Pocit návratu posiluje čtyřčtvrťový takt. Poznámku tempo giusto můžeme chápat jako pokyn k návratu do přiměřeného tempa, tedy do tempa pomalejšího, v němž skladba začínala. Na začátku árie převládá piano, jež se později střídá s fortem. Melodické ozdoby jsou užívány obdobně, jako tomu bylo v duetu *Stabat mater dolorosa*, s nímž je tato árie volně motivicky spjatá (některé části árie můžeme dokonce považovat za variace hlavního motivu *Stabat mater dolorosa*).

Mírně rychlejší je altová árie *Eja mater fons amoris* v c moll, pro níž je předepsáno andantino. Takt je tříosminový. V árii se pravidelně po několika taktech střídá piano a forte, pianem árie končí. Melodické ozdoby jsou zde zastoupeny trylky a přírazy. Rytmiický průběh skladby je na několika místech oživen staccatem a triolami.

V překvapivě svižném allegru je duet *Fac ut ardeat cor meum* v g moll. Jeho tempové označení je alla breve, to znamená, že se každá nota zkracuje o polovinu své délky, což má velký vliv na výslednou rychlost. Téměř celý duet je v naléhavém forte a zdobí ho trylky. Jeho rytmičnost posilují staccata a pomlky. Jde o jednu z nejvýraznějších částí *Stabat mater*.

Duet *Sancta mater istud agas* v Es dur je opět označen tempo giusto. Jeho takt je čtyřčtvrťový. Dynamické změny v tomto případě nejsou tak prudké, většinou je zesílení nebo zeslabení pozvolné. I zde se vyskytují melodické ozdoby, a to trylky a opory.

Altová árie *Fac ut portem Christi mortem* přechází do širokého a pomalého larga. Svižnost a zpěvnost předchozího duetu vyprchala, durovou tóninu nahrazuje g moll. Stejný zůstává pouze čtyřčtvrťový takt. Přechody z piana do forte jsou patrné. Melodii zdobí trylky, nátryly a opory.

Projasnění přináší duet *Inflammatum et accensus* v B dur. Kontrast oproti předchozí árii je o to větší, že je tato část ve spíše rychlém allegru (respektive jde o allegro ma non troppo). Takt stále zůstává čtyřčtvrťový. Dynamika je značně proměnlivá. Živost a téměř až hravost vnáší do duetu trylky.

Následující duet *Quando corpus morietur* se vrací do f moll, tedy do výchozí tóniny díla *Stabat mater*. Čtyřčtvrťový takt se nemění. Tento duet můžeme rozdělit na dvě kontrastní části. První je v tempu largo assai, tedy velmi pomalu. Je podobná výchozímu duetu *Stabat mater dolorosa*, a to jak dynamikou (objevuje se piano a piano

pianissimo), tak i tematicky. Tato první část duetu je vážná a pomalá, což je do jisté míry dáno tím, že se zde nevyskytují téměř žádné melodické ozdoby (jde o jediné místo, kde nenajdeme ani trylky, výjimku tvoří pár opor).

Vzápětí přichází druhá část, jež formálně patří k duetu *Quando corpus morietur*. Tónina se nemění, ale dochází k velice prudkému zrychlení, a to až do tempa presto assai. Tempové označení je alla breve. Velký rozdíl mezi oběma částmi je dán i dynamikou, z piana se přechází do silného forte. Vrací se trylky. Přestože je tato část zhudebněním jediného slova „amen“, je relativně dlouhá (má přes 60 taktů). Stejně jako v prvním duetu *Stabat mater dolorosa* jsou i zde využívány půltóny a chromatika, ale v tomto případě hrají mnohem zásadnější roli. Poslední tři takty přechází do forte fortissima. Dílo končí tónickým akordem.

Pergolesi ve svém díle *Stabat mater* pracuje s několika tématy, která prochází celým dílem. Průběžně je obměňuje, někdy využívá pouze jejich části nebo některé motivy. Díky tomu je skladba v konečném výsledku různorodá, avšak tematicky i motivicky vytváří jeden celek.

Neméně zručně zachází Pergolesi s kontrasty. V díle se střetávají pomalé části plné zármutku s živou melodií a projasněnou harmonií, již podtrhují i melodické ozdoby, především trylky (a většinou vyšší tóny, často hrané na smyčcové nástroje). Střídají se dva hlasy, alt a soprán, oba mají své árie, ale i společné duety. Může se až zdát, že ve *Stabat mater* dochází k souboji mezi nadějí a zoufalstvím. Napjatost situace podtrhují disonance a chromatika. Závěrečná část díla mluví o smrti těla. Jak již bylo řečeno, je jediným místem bez melodických ozdob, opět plná disonancí. Objevuje se rozpor mezi tělem a duší, životem a smrtí. Závěrečné *Amen* se vrací k melodickým ozdobám, je rychlé, vášnivé a živé.

Pergolesi ke zhudebnění *Stabat mater* přistoupil mimořádně citlivě. Vychází z textu a plně ho respektuje, aniž by tím oslabil melodickou stránku. Díky tomu se mu podařilo vytvořit dílo, které dodnes dokáže posluchače nejen zaujmout, ale také v něm vyvolat skutečné emoce.

5. RŮZNÉ PŘÍSTUPY K HUDEBNÍ INTERPRETACI STABAT MATER

5.1 STRUČNÁ CHARAKTERISTIKA VYBRANÝCH NAHRÁVEK

V následující kapitole se blíže podíváme na jednotlivé nahrávky *Stabat mater*, jež máme k dispozici, a pokusíme se je porovnat. Vybrali jsme šest nahrávek vydaných v letech 1975, 1984, 1988, 1993, 1999 a 2000.

První z nich byla vydána sovětským vydavatelstvím Melodija v roce 1975. Sólové party jsou zde rozděleny mezi dvě zpěvačky: sopranistku R. Maciute a mezzosopranistku V. Šiškaite. Důležitou úlohu má i dívčí pěvecký sbor „Lepaites“ a Litevský komorní orchestr (dirigent S. Sondeckis).

Druhou nahrávku vydala taktéž Melodija, ale později, v roce 1984. Hlavní sóla mají sopranistka Natalia Gerasimova a mezzosopranistka Elena Obraztsova. Zpěvačky doprovází Moskevský komorní sbor, jež vede Vladimir Minin, a opět Litevský komorní orchestr (standardně obsazené smyčce, v některých částech cembalo).

Další vybraná nahrávka pochází z roku 1988, vyšla v Supraphonu (edice Crystal Collection). Tentokrát se představuje Pražský filharmonický sbor se sbormistrem Josefem Veselkou a Pražský komorní orchestr s dirigentem Massimem Brunim. Toto zhudebnění *Stabat mater* je určeno pro soprán, kontraalt, ženský sbor, smyčcový orchestr a varhany.

Začtvrté máme k dispozici *Stabat mater* v podání Marty Beňačkové (mezzosoprán) a Ludmily Vernerové-Novákové (soprán). Sólistky doprovází dětský pěvecký sbor Prážata, pod vedením Miloslavy Ambrožové, a Zuzana Němečková na varhany. Nahrávka byla vydána v Praze v nakladatelství Musica Pragensis roku 1993.

Dále se nám představí sopranistka Barbara Bonney a kontratenorista Andreas Scholl. Dvojici doprovází komorní soubor Les Talens Lyriques (standardně obsazené smyčce, varhany, v některých částech i cembalo) s dirigentem Christophem Roussetem. Tato interpretace vyšla v roce 1999 v Londýně (vydavatelství Decca).

Poslední vybraná nahrávka byla vydána v Praze roku 2000 (WillMark). Soprán zpívá Julia Faulkner, alt Anna Gonda. Obě interpretky doprovází Camerata Budapest s dirigentem Michaelem Halázsem.

Stručně jsme si představili šest nahrávek, které budeme dál rozebírat. Už teď můžeme u některých z nich pozorovat rozdílné obsazení, ať už sólistů, sborů nebo dalšího instrumentálního doprovodu.

Nyní už přejdeme k samotnému rozboru jednotlivých nahrávek. Postupovat budeme po částech a vždy porovnáme, jak se k určité části *Stabat mater* přistupuje v konkrétní nahrávce. Východiskem bude tabulka, do níž jsme si zaznamenali, jak dlouho každá část trvá, a kde pozorujeme nejvýraznější dynamické změny. Nahrávky jsou řazeny podle roků vydání a pro zkrácení je v tabulce řadíme podle vydavatelství (v tomto pořadí je též budeme popisovat: první až šestá nahrávka):

	Melodija 75	Melodija 84	Supraphon	Musica Pragensis	Decca	WillMark
1	4:05	4:45	4:00	4:44	4:11	3:27
2	2:34 D	2:51	3:02 D	2:39	2:05	2:14 D
3	2:19	2:31 D	2:27 D	2:32	1:48	2:08
4	2:12 D	2:06 D	2:52	2:29	2:25	2:06 D
5	2:21 D	2:40	2:17 D	2:20	2:26	2:01 D
	1:02 D	0: 58 D	1:00 D	0:43	0:33	0:37 D
6	5:00 D	4:48	3:55	3:09	3:01	3:56 D
7	2:58 D	3:14 D	2:54 D	3:02	2:13 D	2:20 D
8	2:12 D	2:24 D	2:25	2:19	1:49 D	2:14 D
9	3:35 D	3:36 D	5:33 D	5:51	5:07 D	5:01 D
10	3:51	3:58	3:53	3:49	3:43	3:11
11	1:56 D	1:54	2:38 D	2:33	2:02	2:24 D
12	3:13	3:23	3:24	3:14	3:40	2:38
	1:09 D	1:14 D	1:12 D	1:05	0:49	1:00 D

5.2 STABAT MATER DOLOROSA

Už v této části *Stabat mater* můžeme pozorovat mnoho podstatných rozdílů mezi jednotlivými nahrávkami. První z nich, vydaná 1975, využívá pouze pěvecký sbor. Ve zpěvu jsou vynechávány melodické ozdoby. Smyčcový orchestr je plně obsazený, proto si může dovolit výrazně pracovat s dynamikou, totéž platí pro pěvecký sbor. Dynamické změny probíhají tak, jak je určeno v notové předloze.

Podobně je tomu i u další nahrávky. Objevuje se smyčcový orchestr (dokonce totožný s orchestrem z první nahrávky) i sbor, ale na rozdíl od první nahrávky tuto část zpívá sbor doprovázený sólisty. Dynamika je dodržována podle předlohy, avšak celkově skladba působí těžkopádněji a její tempo je pomalejší. Trvá o čtyřicet sekund déle než první nahrávka.

I v následující nahrávce se představuje plně obsazený smyčcový orchestr, tentokrát spolu s varhany. Dynamika je tu nejvýraznější. Objevuje se zde pouze sbor, jenž dodržuje melodické ozdoby, a také si místy upravuje výslovnost.

Nejodlišnější je čtvrtá nahrávka, v níž se vůbec neobjevuje smyčcový orchestr, jediným doprovodným nástrojem jsou varhany. I z tohoto důvodu zde téměř nepozorujeme dynamické změny. Tuto část zpívá spíše amatérsky působící sbor, jenž vynechává melodické ozdoby.

V páté nahrávce zní orchestr komorněji. Doprovází dva sólové hlasy, sopranistku a kontratenoristu. Spojení těchto hlasů působí velmi zajímavě a protože jde o zkušené a zdatné zpěváky, duet je plný melodických ozdob, a to nejen předepsaných, ale i jejich vlastních (např. 3:10). Sólisté také výrazně dodržují dynamiku, ačkoliv u instrumentálního doprovodu není příliš patrná. Dochází i k výraznému zpomalení až zastavení (3:30- 3:40).

Poslední nahrávka též využívá smyčcový orchestr a dva sólové hlasy, tentokrát však ženské. Zpěvačky dodržují melodické ozdoby a celkově je dbáno i na dynamiku. Jde o nejkratší z nahrávek, proto není divu, že působí rychlým dojmem.

5.3 CUJUS ANIMAM GEMENTEM

V první nahrávce zaznívá sopránové sólo obohacené o melodické ozdoby (podle notového předpisu). Orchestr dodržuje dynamiku, ta je zde výraznější než u nahrávky druhé.

Druhá nahrávka působí pomaleji, zpěv se zdá volnější, opět jde o sopránové sólo s melodickými ozdobami. Orchestrální doprovod je rozšířen o cembalo.

Další nahrávka je tou nejdělsí, přestože rozdíl trvání této nahrávky není oproti ostatním tak výrazný. Orchestr dodržuje dynamiku, hlavní sopránový hlas také, navíc působí pomalým dojmem, je obohacen o melodické ozdoby a mírně si upravuje výslovnost (to se bude opakovat v každé části).

V případě čtvrté nahrávky jde taktéž o sopránové sólo s melodickými ozdobami hlavního hlasu. Doprovodným nástrojem jsou pouze varhany, proto zde není výrazná dynamika ani barevnost doprovodu (a všechny části této nahrávky budou působit trochu prázdně).

Nejkratší z nahrávek, pátá, je v rychlejším tempu, soprán dodržuje dynamiku i melodické ozdoby, avšak instrumentální doprovod působí komorněji, přestože je orchestr rozšířen o cembalo.

Poslední nahrávka je svižná, patří také ke kratším, soprán dodržuje melodické ozdoby a u instrumentálního doprovodu můžeme pozorovat výraznou dynamiku.

5.4 O QUAM TRISTIS ET AFFLICTA

V první nahrávce se nyní představuje sbor, jenž zde nedodržuje žádné melodické ozdoby. Dynamika doprovodu je mírnější, tempo volné.

I v případě nahrávky další můžeme slyšet sbor, navíc obohacený o zpěv sólistů, dynamika doprovodu je dodržována více než v předchozí nahrávce. Celkově část působí pomalu (a také patří mezi nejdelší nahrávky).

Třetí nahrávka není sborová, ale jde o duet sólistů plný melodických ozdob. Zpěv i orchestr dodržuje dynamiku (orchestr je navíc obohacen o varhany).

Čtvrtá nahrávka patří k nejdelším. Namísto duetu zazní sbor, ten nedodržuje melodické ozdoby. Zpěv doprovází opět jen varhany, proto výsledek působí méně výrazně.

Duet sólistů přináší pátá nahrávka, oproti předchozí nahrávce velice svižná (a nejkratší z nahrávek), zpěv dodržuje dynamiku a instrumentální doprovod se rozrostl o varhany (přesto je doprovod stále spíše komorní a trochu zastíněn sólovými hlasy).

Poslední nahrávka je také duetem, ale ani zde nepozorujeme větší dynamiku.

5.5 QUAE MOEREBAT ET DOLEBAT

V první nahrávce slyšíme tuto árii ve svižném tempu. Mezzosoprán má sólo, dodržuje melodické ozdoby, ale nejsou tolik výrazné. Orchestr dodržuje dynamiku, ke konci dochází k důraznému crescendo.

I další nahrávka volí tempo rychlejší (je nejkratší z nahrávek), hlavní sólo má mezzosoprán s melodickými ozdobami, které jsou o poznání výraznější, než tomu bylo u nahrávky předchozí. Orchestr dodržuje dynamiku, opět je obohacen o cembalo.

Zvolnění můžeme pozorovat u nahrávky třetí, ta je pomalá a také nejdelší ze všech. Sólo zde dostává kontraalt, objevují se melodické ozdoby. Celkově není dynamika tak výrazná, jako u předcházejících nahrávek. Před koncem dochází k dalšímu zpomalení.

Čtvrtá nahrávka je ve volnějším tempu, sólo má opět mezzosoprán, melodické ozdoby i dynamika nejsou příliš výrazné.

Předposlední nahrávka je v přibližně stejném tempu, v orchestru se znovu objevují varhany. Sólo má kontratenor, ten dodržuje melodické ozdoby. V závěru dochází ke crescendo.

Svižnější je poslední nahrávka, alt je doplněn melodickými ozdobami. Celkově je dbáno na dynamiku, na závěr přichází crescendo. Jde o nejkratší z nahrávek.

5.6 QUIS EST HOMO

Tento duet můžeme rozdělit na dvě různě rychlé části. První nahrávka začíná pomalým duetem sopránů a mezzosopránů, výrazná je dynamika i zpěv, celek působí pomalu. O to větší kontrast přináší druhá rychlá část, kterou zpívá sbor. Svižné tempo vydrží asi 23 sekund, potom přijde odmlka. Následné velké zpomalení pokračuje až do konce. V rámci druhé části tedy dochází k výraznému zpomalení, které se projeví i na délce nahrávky, tento druhý díl je nejdelší (v tabulce jsou oba úseky samostatně označené, celkově ale tvoří jednu část, proto mají společné číslování. Totéž se bude opakovat v 12. části *Stabat mater*).

Ve druhé nahrávce se postupuje obdobně. Zprvu slyšíme duet, tentokrát s výraznějšími melodickými ozdobami, tempo je pomalé, dochází i k velkému zvolňování (to se projeví v délce nahrávky, je nejdelší). Druhá část je rychlejší, dynamika je výrazná. Stejně jako v předchozí nahrávce tuto část zpívá sbor. Po 26. sekundě dochází ke zpomalení, princip je tedy stejný jako v předchozí nahrávce.

Zcela jiným způsobem se vydává třetí nahrávka. První část působí pomalu, dodržuje se zde dynamika. Druhá část není výrazně rychlejší, dynamika zůstává důrazná. Tempo je stále stejné, bez zpomalování. První i druhou část zpívají sólisté, tedy soprán a kontraalt.

Čtvrtá nahrávka začíná duetem. Druhou část zpívá sbor, je také svižnější a tempo zůstává rychlé až do konce, nedochází tedy ke zpomalení, jako tomu bylo u nahrávky první a druhé.

V páté nahrávce znovu slyšíme duet, dynamika je výraznější (zásluhu na tom mají varhany). První část je v pomalejším tempu, sólisté dodržují melodické ozdoby (především kontratenor si přidává k předepsaným ozdobám i své vlastní). Druhá část je výrazně rychlejší (jde o nejkratší nahrávku), tempo vydrží až do konce.

Poslední nahrávka začíná pomalu, orchestr dodržuje dynamiku, sólisté melodické ozdoby (ty nejsou tak výrazné, jako tomu bylo u sólistů v předchozí nahrávce). Tato první část je ze všech nahrávek nejkratší. Druhá část nepřináší větší kontrast, ke zrychlování dochází průběžně. Před koncem se zvolní.

5.7 VIDIT SUUM DULCEM NATUM

V první nahrávce je tato sopránová árie melodicky zdobená, dynamika je výrazná. Tempo se zdá volné, celkově jde o nejdélší z nahrávek.

Pomalá je i nahrávka druhá, dynamika zde není příliš výrazná. Opět jde o sopránovou árii s melodickými ozdobami, které jsou oproti předchozí nahrávce mnohem nápadnější. Co se týče délky, jsou si tyto dvě nahrávky podobné (obě mají zhruba 5 minut).

Následující nahrávka působí svižněji. Je přibližně o minutu kratší než předchozí nahrávky. Znovu jde o sopránovou árii s melodickými ozdobami. Ke konci dochází ke zpomalování.

V rychlejším tempu je i nahrávka čtvrtá. Sólo má soprán s melodickými ozdobami. Ani zde není výrazná dynamika.

Nejkratší nahrávka je pátá. Od počátku působí velice rychle. Je o celé 2 minuty kratší než první nahrávka. Kromě smyčců zde zazní varhany, soprán je melodicky zdoben. Ke konci se mírně zvolňuje.

Poslední nahrávka se zdá pomalejší. Sopránové sólo je opět obohaceno o melodické ozdoby. Dynamika je zde poměrně výrazná.

5.8 EJA MATER FONS AMORIS

V první nahrávce jde o mezzosopránovou árii s přiměřenými melodickými ozdobami. Dynamika je výrazná a drží se notového předpisu. Nahrávka působí pomaleji.

Ještě pomalejší je nahrávka následující (a také nejdelší). Mezzosoprán je melodicky ozdobený. Árii ozvláštňuje cembalo. I zde je výrazná dynamika.

Přibližně stejnou délku má nahrávka třetí. Kontraalt je melodicky zdoben, dynamika je výrazná, tempo se zdá přiměřené.

Také čtvrtá nahrávka je poměrně stejně rychlá. V tomto případě jde o mezzosopránovou árii s melodickými ozdobami.

Pátá nahrávka působí mnohem rychleji a také je nejkratší (je zhruba o minutu kratší než předchozí nahrávky). Árii zpívá kontratenor s výraznými melodickými ozdobami. Dynamika je přiměřená.

Rychleji působí i poslední nahrávka. Dynamika je zde výraznější. Jde o altovou árii s melodickými ozdobami.

5.9 FAC UT ARDEAT COR MEUM

V první nahrávce se objevuje sbor. Zpěv je bez melodických ozdob, dynamicky je část výrazná.

Druhá nahrávka působí značně pomaleji. Opět ji zpívá sbor, tentokrát spolu se sólisty. Dynamika je zde zřetelná.

Velmi pomalá se zdá být nahrávka následující. I zde se představuje sbor, který ale dodržuje melodické ozdoby. Jde o nejdelší z nahrávek (ale od předchozích nahrávek se délkou výrazně neliší).

Čtvrtá nahrávka je v přibližně stejném tempu, zpívá ji sbor, opět bez melodických ozdob. Dynamika zde není výrazná.

Nejrychlejší a také nejkratší je nahrávka pátá (tempo se zdá být až uspěchané). Duet zpívají sólisté, melodie je značně přizdobená. Dynamika zde hraje důležitou roli. Kromě smyčců se tu znovu objevuje cembalo.

Poslední nahrávka je pomalejší, ale dynamicky výraznější. Opět ji zpívají sólisté. Dodržovány jsou melodické ozdoby.

5.10 SANCTA MATER ISTUD AGAS

Nejrychlejší je tento duet v první a druhé nahrávce. V první nahrávce je zvoleno rychlé tempo, výrazná je i dynamika. Melodické ozdoby nejsou tak patrné. Část, kterou

mají sólisté zpívat zároveň, je přenechána sboru (a bez melodických ozdob). Následně se ale znovu objevují sólisté a ti jsou opět vystřídáni sborem.

Krátká a rychlá je i druhá nahrávka. Stejně jako v předchozí části se zde střídají sólisté se sborem. Navíc se tu objevuje cembalo.

Třetí nahrávka je výrazně pomalejší (a téměř o 2 minuty delší). Zpívají ji pouze sólisté. Důraz je kladen i na dynamiku.

Další nahrávka působí rychleji, ale trvá déle (dokonce jde o nejdelší nahrávku). Duet zpívají sólisté, výrazné jsou melodické ozdoby, některé dokonce vlastní (takové si vytváří hlavně mezzosopranistka).

Pátá nahrávka je rychlejší, orchestr je rozšířen o varhany. Duet zpívají sólisté, výraznější je dynamika (hlavně v případě zpěvu).

V poslední nahrávce hraje dynamika hlavní roli. Část je přiměřeně rychlá. Sólové hlasy zpívají duet a zdobí ho melodickými ozdobami.

5.11 FAC UT PORTEM CHRISTI MORTEM

První nahrávka působí pomalu a těžkopádně. Árii zpívá mezzosoprán, dodržuje melodické ozdoby. Dynamika tu není příliš výrazná.

I druhá nahrávka je v pomalém tempu, opět ji zpívá mezzosoprán. Melodické ozdoby zde jsou výraznější než u předchozí nahrávky.

Třetí nahrávka je přibližně stejně rychlá, tentokrát zazní kontraalt. Před koncem dochází ke zvolnění.

Následující nahrávka se zdá rychlejší, árii zpívá mezzosoprán s melodickými ozdobami.

V páté nahrávce se objevují kromě smyčců také varhany, celkově se zdá skladba rychlejší. Kontratenor v této árii hojně využívá melodické ozdoby, a to nejen předepsané, ale i vlastní.

Poslední nahrávka je nejrychlejší a také nejkratší (ale jde jen o desítky sekund). Árii zpívá alt, obsahuje melodické ozdoby. Před koncem se zvolňuje.

5.12 INFLAMMATUS ET ACCENSUS

První nahrávka je ve svižném tempu, namísto sólistů zpívá duet sbor (nedodrží melodicke ozdoby). Dynamika je výrazná.

Druhá nahrávka pokračuje v podobném tempu, nástrojový doprovod obsahuje cembalo. Kromě sboru zde zpívají i sólisté.

Další nahrávka je výrazně pomalejší, větší důraz je kladen na dynamiku. Namísto sboru se zde objevují sólisté (jde o nejdelší nahrávku).

Ve čtvrté nahrávce zaznívá sbor, nedodrží melodicke ozdoby. Tempo je přibližně stejné. Dynamicky je nahrávka poměrně nevýrazná.

Ke zrychlení dochází v nahrávce páté (je také nejkratší). Komorní doprovod je obohacen o cembalo. Duet zpívají sólisté, doplňují ho o výrazné melodicke ozdoby.

Pomaleji působí poslední nahrávka. Duet sólistů obsahuje melodicke ozdoby. V této části je také výrazná dynamika.

5.13 QUANDO CORPUS MORIETUR

Poslední část *Stabat mater* tvoří dva nestejně celky: samotný duet a zhudebněné „amen“. Tyto dva díly jsou natolik různorodé, že je v tabulce rozdělujeme, ale protože jsou od sebe neoddělitelné, značíme je stejným číslem (12).

První nahrávka začíná pomaleji ve sborovém obsazení. Dynamika zde není výrazná. Po skončení prvního dílu následuje druhý v tempu rychlejším, ale stále mírném. Ve zpěvu pokračuje sbor. V tomto dílu je již zdůrazněná dynamika.

Ve druhé nahrávce se začíná v podobném tempu. Sbor je doprovázen sólisty. Druhý díl pokračuje taktéž v mírném tempu, ale dynamicky výrazně. Sólisté zpívají duet spolu se sborem. Tyto dvě první nahrávky si jsou velmi podobné.

Třetí nahrávka je zpočátku mírně rychlejší, namísto sboru zde zpívají sólisté. I druhý díl je v mírném tempu, k sólistům se přidává sbor. Zdůrazňuje se dynamika.

Volné tempo volí nahrávka čtvrtá, opět se objevuje sbor. Následující díl působí trochu rychleji, zpívá ho stále sbor. Před koncem dochází ke zpomalení.

První díl páté nahrávky je nejdelší, tomu odpovídá pomalé tempo. Duet sólistů doprovází varhany a orchestr. Další díl je velmi rychlý (dokonce nejkratší).

Poslední nahrávka začíná v mírném tempu, ale značně rychleji než předchozí nahrávky (také je téměř o minutu kratší). Závěrečný díl zde nepokračuje příliš rychle, přesto je dynamicky výrazný.

5.14 SHRNU TÍ

Zjistili jsme, že se ke zhudebnění *Stabat mater* přistupuje v prvních dvou nahrávkách podobně. Většinou si odpovídá tempo, dynamika i další úpravy, například rozdělení duetů mezi sólisty a sbor. Obě nahrávky využívají soprán, mezzosoprán a pěvecký sbor. Zpěváky doprovází totožný orchestr (v případě nahrávky z roku 1984 jsou některé části *Stabat mater* obohaceny o cembalo), který vede stejný dirigent, což bude nepochybně jeden z důvodů, proč si jsou nahrávky tak podobné.

Rozdílnější je nahrávka třetí. Objevuje se zde sice sbor spolu se sólisty, ale tempa jednotlivých částí se více liší od předchozích nahrávek. Doprovod zajišťuje smyčcový orchestr a varhany, což dílu přidává na barvě i dynamice.

Ve čtvrté nahrávce se představuje sbor se sólisty (soprán a mezzosoprán). Doprovodný nástroj jsou pouze varhany, a proto se může zdát výsledek méně barevný a působivý, kromě toho zde nejsou takové možnosti pro větší dynamické změny.

V páté nahrávce se k dílu přistupuje velmi osobitě. Vůbec se zde neobjevuje sbor, duety a árie jsou rozděleny mezi sopranistku a kontratenoristu. Zpěváky doprovází komornější orchestr, který střídavě využívá varhany a cembalo. Na dynamice se nejvíc podílí zpěváci, kteří své party doplňují často i vlastními melodickými ozdobami.

V poslední nahrávce se výrazně pracuje s dynamikou. Opět se zde neuslyšíme sbor, pouze dva sólisty, soprán a alt.

Ve všech nahrávkách se hudebníci i zpěváci drželi textu, not a jejich vlastní zásahy do díla byly pouze drobnější. Větší rozdíly představovalo tempo (což do značné míry ilustrovala délka skladeb) nebo obsazení doprovodného orchestru, případně změny v dynamice.

5.15 SUBJEKTIVNÍ ZHODNOCENÍ NAHRÁVEK

V prvních dvou nahrávkách mě zaujal hlavně instrumentální doprovod, který působivě pracoval s dynamikou, především v první nahrávce. Ve druhé nahrávce byl zpěv mnohem více zdobený, což mi občas připadalo až přehnané, ale tato nahrávka rozšířila spektrum nástrojů o cembalo, což melodii příjemně ozvláštnilo.

Ani třetí nahrávka nezklamala, díky kombinaci smyčců a varhan zněl doprovod bohatě, plně a barevně. Pěvecké výkony byly taktéž výborné.

Čtvrtá nahrávka se od ostatních výrazně lišila. Jediným doprovodným nástrojem tu byly varhany. Patrně v důsledku předchozích poslechů mi zde chyběly smyčce i výraznější dynamika, které není možné dosáhnout na jeden nástroj. Sólové zpěvačky bohužel trochu zastínily pěvecký sbor, jehož zpěv se zdál méně přesvědčivý.

V páté nahrávce na mě silně zapůsobil procítěný zpěv sólistů, na nichž bylo znát, že se seznámili s obsahem textu a přizpůsobili mu svůj projev. Zpěváci zde rovněž projeví svou kreativitu, když na vhodných místech k melodii přidávali vlastní ozdoby. Instrumentální doprovod byl méně výrazný a nechával vyniknout zpěváky. Navzdory tomu ale nezapomínal pracovat s dynamikou a tvořivě využíval doprovodných nástrojů (někdy jsme slyšeli pouze smyčce, jindy smyčce obohacené o cembalo či varhany).

I poslední nahrávka byla velice zajímavá. Doprovodné nástroje zde více vynikaly a výraznější byla i dynamika. Zpěv rozhodně nezůstával v pozadí a výsledek tak působil velice dobře.

Přesvědčili jsme se, že lze k jednomu dílu přistoupit různým způsobem: od odlišného obsazení orchestru až po volbu tempa a dynamiky. Vybrali jsme pouze šest nahrávek, ale tvůrčích možností, které nabízí Pergolesiho *Stabat mater*, je mnohem víc. A to, že se i dnes lidé zajímají o toto dílo, nepochybně znamená, že jde o dílo kvalitní a nadčasové, jež na člověka dokáže hluboce zapůsobit.

ZÁVĚR

Stabat mater patří k vrcholným dílům Giovanniho Battisty Pergolesiho. Autor ke zhudebnění přistupuje osobitě, jeho mimořádně citlivý přístup k tématu koresponduje s textem, pozdvihuje jeho obsah a pro svůj duchovní rozměr se dokáže dotýkat nitra posluchače. Není tedy divu, že Pergolesiho dílo silně zapůsobilo na řadu jeho současníků a vyvolalo četné diskuse.

Stabat mater vyjadřuje bolest Matky Boží setkávající se pod křížem s umírajícím synem Ježíšem Kristem. Toto tragické setkání je plné slz a zármutku, avšak východiskem z nesnesitelného utrpení může být pro každého člověka naděje plynoucí z víry ve vzkříšení a posmrtný život.

Ze srovnání nahrávek vyplývá, že každý z interpretů vnáší do díla vlastní invenci a tím je obohacuje, přesto však profesionální interpreti dokáží bezesporu více přizpůsobit svůj projev významu textu.

Dílo *Stabat mater*, působivé v rovině hudební i textové, tak zůstává dodnes vyhledávané, oblíbené, aktuální a četná různorodá provedení této skladby i nadále dokazují, že možnosti její interpretace ještě zdaleka nejsou vyčerpány.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

LITERATURA, NOTOVÉ EDICE A INTERNETOVÉ ZDROJE

- ČERNUŠÁK, Gracian. *Dějiny evropské hudby*. Praha: Panton, 1974.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 27 sv., Kassel, Bärenreiter, 1994-2007.
- HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: průvodce operní tvorbou*. 10. vydání. Praha: Svoboda, 1999, ISBN 80-205-0578-4.
- Lekcionář V*. Praha: Ústřední církevní nakladatelství, 1977, vydal Sekretariát České liturgické komise.
- MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000.
- NAVRÁTIL, Miloš. *Dějiny hudby: přehled evropských dějin hudby*. 2. vydání. Praha: Votobia, 2003, ISBN 80-7220-143-3.
- PERGOLESI, Giovanni Battista. *Die Magd als Herrin (La serva padrona)*. edice W. Ebermanna a M. Koertha v Deutscher Verlag für Musik Leipzig.
- PERGOLESI, Giovanni Battista. *Stabat mater*. Nach dem Autograph herausgegeben von Alfred Einstein, Edition Peters, Leipzig, b.r., edice obsahuje Einsteinův doslov v němčině a angličtině.
- SCARLATTI, Alessandro. *Stabat mater*. Dostupné z: http://imslp.org/wiki/Stabat_mater_%28Scarlatti,_Alessandro%29 (internetový zdroj not, ke dni 20. 3. 2015).
- ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby (1.díl)*. Praha: nakladatelství Votobia Praha, 2002, ISBN 80-7220-126-3.
- TYRRELL, John; SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove, 2002.
- VÍTOVÁ, Eva. *50 slavných oper*. 1.vydání. Praha: Albatros, 2005, ISBN 80-00-01788-1.

NAHRÁVKY

PERGOLESI, Giovanni Battista. *Stabat mater*. Melodija C 10-05627-28, 1975.

PERGOLESI, Giovanni Battista. *Stabat mater*. Melodija A 10 00069 006, 1984.

PERGOLESI, Giovanni Battista. *Stabat mater*. Supraphon 11 0620-2211, 1988.

PERGOLESI, Giovanni Battista. *Stabat mater*. Praha: Musica Pragensis MP 0009-2931, 1993.

PERGOLESI, Giovanni Battista. *Stabat mater*. London: Decca 466 134-2, 1999.

PERGOLESI, Giovanni Battista. *Stabat mater*. Praha: WillMark, 2000 (součást edice Mistři světové hudby).