

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

# **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

Praha, 2022

Denisa Hanušovská

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Zpěv

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**ANALÝZA DIELA SAMUELA CAPRICORNA  
Z POHLÁDU INTERPRETA**

**Denisa Hanušovská**

Vedoucí práce: prof. Magdaléna Hajóssyová

Oponent práce: Yvona Votavová, odb. as.

Datum obhajoby: 13.6.2022

Přidělovaný akademický titul: Bc.A

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of Music

Voice

**BACHELOR'S THESIS**

**THE ANALYSIS OF THE WORK OF SAMUEL  
CAPRICORNUS FROM THE INTERPRETER'S  
PERSPECTIVE**

**Denisa Hanušovská**

Thesis Advisor: Prof. Magdaléna Hajóssyová

Thesis Opponent: Assistant professor Yvona Votavová

Date of thesis defense: 13.6.2022

Academic title granted: Bc.A

Praha, 2022

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

ANALÝZA DIELA SAMUELA CAPRICORNA Z POHĚADU INTERPRETA

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## **Abstrakt**

Hanušovská, Denisa: Analýza diela Samuela Capricorna z pohľadu interpreta (Bakalárska práca). Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, katedra Zpěvu a Operní režie. Odbor Zpěv. Vedúca absolventskej písomnej práce: prof. Magdaléna Hajóssyová. Stupeň odbornej kvalifikácie: Bc.A. Praha: AMU, 2022. s. 54.

Bakalárska práca je zameraná na interpretačný pohľad na hudbu Samuela Capricorna, v období raného baroka. Prvá kapitola sa venuje hudbe v období 17. a 18. storočia a v jednoduchosti prináša náhľad na interpretačné princípy v tomto období. V druhej kapitole je popísaný prehľad autorovho života a hudby, ktorou sa zaoberal a ktorú komponoval. Tretia kapitola sa venuje priamo rozboru vybranej skladby od Samuela Capricorna - Domine Jesu Christe, na ktorej je ukázaný prístup ku skladbe. Obsahuje tiež text a preklad skladby. Cieľom tejto práce je ukázať pomocou interpretačných princíпов prácu interpreta, pred samotným prednesením skladby.

**Klíčové slová:** Samuel Capricornus, barok, hudba v baroku, interpret, interpretácia, ornamenty, afektová teória

## **Abstract**

Hanušovská, Denisa: *The Analysis of the Work of Samuel Capricornus from the Interpreter's Perspective* (Bachelor Thesis). Academy of Performing Arts in Prague, Music and Dance Faculty, Department of Singing and Opera Directing. Singing. Thesis supervisor: prof. Magdaléna Hajóssyová. Degree of professional qualification: Bc.A. Prague: AMU, 2022. p. 54.

The bachelor thesis is focused on an interpretive view of the music of Samuel Capricornus, in the early Baroque period. The first chapter deals with music in the period of the 17th and 18th centuries and in simplicity provides an insight into the interpretive principles in this period. The second chapter provides an overview of the author's life and music, which he dealt with and composed. The third chapter deals directly with the analysis of a selected composition by Samuel Capricornus - *Domine Jesu Christe*, which shows the approach to the composition. It also contains lyrics and a translation of the song. The aim of this work is to show the work of the performer using interpretive principles before the actual performance of the composition.

Keywords: Samuel Capricornus, baroque, music in baroque, performer, interpretation, ornaments, affect theory

# Obsah

<b>Úvod</b> .....	<b>10</b>
<b>1 Hudobno-historický kontext doby</b> .....	<b>12</b>
1.1 Formujúce vplyvy .....	12
1.1.1 Vplyv národnosti na hudbu.....	12
1.1.2 <i>Prima pratica a seconda pratica</i> .....	13
1.2 Interpretačné princípy .....	15
1.2.1 <i>Zápis recitativu secco</i> .....	15
1.2.2 <i>Artikulácia</i> .....	16
1.2.3 <i>Dynamika</i> .....	16
1.2.4 <i>Ozdoby v ranom baroku</i> .....	17
1.3 Hlavné barokové ornamenty .....	18
1.3.1 <i>Appogiatúra</i> .....	18
1.3.2 <i>Tremolo</i> .....	18
1.3.3 <i>Trilok</i> .....	18
1.3.4 <i>Prechodné tóny</i> .....	19
1.3.5 <i>Obal</i> .....	20
1.3.6 <i>Mordent</i> .....	20
<b>2 Samuel Capricornus – život a dielo</b> .....	<b>21</b>
<b>3 Domine Jesu Christe</b> .....	<b>26</b>
3.1 Rozbor .....	26
3.1.1 <i>Hudobná analýza koncertu</i> .....	26
3.1.2 <i>Text duchovného koncertu</i> .....	30
3.1.3 <i>Aplikácia interpretačných princíпов</i> .....	31
<b>Záver</b> .....	<b>36</b>
<b>Zoznam bibliografických údajov</b> .....	<b>38</b>
<b>Prílohy</b> .....	<b>41</b>



## **Zoznam obrázkov**

Obrázok 1 - Domine Jesu Christe - takt 7-10.....	27
Obrázok 2 - Domine Jesu Christe - takt 15-18 .....	27
Obrázok 3 - Domine Jesu Christe - takt 23-26 .....	28
Obrázok 4 - Domine Jesu Christe - takt 43-47, začiatok tretej časti .....	29
Obrázok 5 - Domine Jesu Christe - takt 151-155, koniec skladby .....	30
Obrázok 6 - Domine Jesu Christe - takt 15-18 .....	32
Obrázok 7 - Domine Jesu Christe - takt 35-38 .....	32
Obrázok 8 - Domine Jesu Christe - takt 43-47, začiatok tretej časti .....	33
Obrázok 9 - Domine Jesu Christe - takt 58-63 .....	33
Obrázok 10 - Domine Jesu Christe - takt 87-90, koniec štvrtej časti.....	34
Obrázok 11 - Domine Jesu Christe - takt 114-117.....	34
Obrázok 12 - Domine Jesu Christe - takt 151-155, koniec skladby.....	35

## Úvod

Pre spevákov je vždy dôležité pred samotným cvičením árie rozanalyzovať daný kúsok aj po interpretačnej, technickej a prednesovej stránke. O to viac to platí v prípade hudby, ktorá bola napísaná pred niekoľkými storočiami, a už nepoznáme presné postupy ako má skladba znieť, či zámer autora. Vystáva však potom samozrejme otázka, akým spôsobom skladbu interpretovať?

Je mnoho spôsobov ako môžeme pristupovať k príprave skladby z obdobia baroka; prístup posledných dekád je tzv. poučená interpretácia, ktorou sa prekonáva predošlý prístup, založený na tradícii romantickej hudby. V prípade hry na nástroj je tu aj snaha replikovať pôvodné hudobné nástroje, aby sa dosiahol efekt pôvodného znenia. Tento postup samozrejme nemôžeme uplatniť vo vokálnej hudbe, keďže každý hlas je jedinečný, nenapodobiteľný a nemožno ho opísať do teoretických diel tak, aby ho bolo možné replikovať. Avšak stále máme možnosť postupovať podľa základných princípov interpretácie hudby, ktoré sú opísané v rôznych dielach z toho obdobia, ktoré skúmame, čím sa môžeme priblížiť k pôvodnému zneniu skladieb.

Takýmto spôsobom sa môžeme pozrieť aj na tvorbu Samuela Capricorna, ktorý bol významným predstaviteľom raného baroka. Pôsobil na území Habsburskej monarchie, a popri mnohých inštrumentálnych skladbách, môžeme v jeho tvorbe nájsť veľa vokálnych skladieb. Jeho dielo nie je doteraz komplexne preskúmané, napriek tomu, že za svojho života bol uznávaným skladateľom.

Cieľom tejto práce je zameranie sa na dielo Samuela Capricorna, z pohľadu interpreta, ktorý sa chystá na koncertné predvedenie. V prvej kapitole preto najprv skúmam techniky a princípy, na ktorých je založená celá interpretácia barokovej hudby. V druhej kapitole sa venujem životu a dielu Samuela Capricorna, ktorý významne ovplyvnil hudobný život v Bratislave, a svojou invenciou priniesol rozvoj do duchovnej hudby. Tretia kapitola obsahuje samotný rozbor vybraného diela z hudobno-formového hľadiska, text a preklad diela, a následné možné aplikovanie interpretačných princípov z prvej kapitoly.

Pri spracovaní tejto práce som čerpala najmä z rôznych umenovedných zdrojov, článkov, či už tlačených alebo online; o živote Samuela Capricorna som najviac čerpala z knihy od Jany Kalinayovej-Bartovej a kol. - Hudobné dejiny Bratislavy; od stredoveku po rok 1918. Taktiež som pri interpretačnom rozbere využila

partitúru duchovného koncertu Domine Jesu Christe zo zbierky Opus Musicum, ktoré vyšli v reedícii Richarda Rybariča v sérii Stará hudba na Slovensku vo vydavateľstve Opus.

# 1 Hudobno-historický kontext doby

## 1.1 Formujúce vplyvy

Pokiaľ sa chceme dozvedieť viac o tom, ako sa interpretovala hudba v minulých storočiach, musíme sa pozrieť na dobové pramene, ktoré opisujú základné normy a zákonitosti prednesu hudby v tých časoch. Tieto vedomosti nám poskytnú pohľad na historickú interpretáciu – to znamená spôsob, akým hudobníci interpretovali hudbu vo svojej dobe. Samozrejme nemôžeme zabúdať na to, že naša znalosť nikdy nemôže byť kompletná a dokonalá, pretože sa nachádzame v úplne inom hudobnom kontexte. V rámci takzvanej poučenej interpretácie sa však aspoň čiastkovo môžeme pokúsiť aplikovať princípy, ktoré bývali dobrým zvykom, a tak sa priblížiť k dobovému prednesu a správne mu prístupu k hudbe.

Naša práca sa zameriava práve na hudbu v období baroka, kde v polovici 17. storočia žil a komponoval Samuel Capricornus. Jeho skladateľská tvorba bola ovplyvnená súdobými vplyvmi; či už hudobnými, ako napríklad invenčné prístupy iných skladateľov, módne trendy v rámci prístupu k tvorbe, alebo dobová tradícia interpretácie; alebo historickými skutočnosťami, ako vplyv náboženstva či momentálnej politickej situácie. Preto sa niektoré z nich pokúsime zhrnúť a s ich pomocou vytvoriť obraz o celkovom kontexte hudby.

### 1.1.1 Vplyv národnosti na hudbu

Za hlavné centrum barokovej hudby môžeme považovať Taliansko, pretože sa miestni autori nedali ovplyvniť okolitými štátmi ani žiadnymi cudzími vplyvmi. Takto rozšírili do sveta mnohé nové hudobné formy, či už inštrumentálne alebo vokálne. Svoj vplyv na hudbu v Európe mali najmä v rokoch 1675-1750, ale dosah mali na tvorbu skladateľov mimo Talianska aj v obdobiach predtým a potom.<sup>1</sup> Talianskou hudbou bol ovplyvnený aj Samuel Capricornus, keďže v polovici 17. storočia preferovali na území dnešnej Bratislavy práve taliansky

---

<sup>1</sup> DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. New rev. ed. London: New York Norton, 1989. ISBN 0-393-02827-5. s. 103

štýl. Capricornus sa inšpiroval najmä Claudiom Monteverdim, ale aj inými talianskymi skladateľmi.<sup>2</sup>

Vplyv národnosti na hudbu je možné vidieť nielen v melodike, harmónii, forme a štýle písania, ale napríklad aj jednoducho v tom, ako sú označované časti skladieb, ktoré pochádzajú z tohto obdobia. Označenia, aké máme napríklad u Capricorna v duchovnom koncerte *Domine Jesu Christe – Sonata* (hneď prvá časť v tomto duchovnom koncerte), *Allegro*, ale aj všeobecné označenia v iných skladbách ako *Partita*, *Grave*, *Adagio*, *Sarabanda*, a podobne, nás nabádajú k tomu, aby sme túto hudbu brali ako taliansku, písanú v talianskom štýle. Naopak, ak v skladbe vidíme časti ako *Gigue*, *Sarabande*, *Courante*, a tempové označenia (aj keď v tej dobe to neboli úplne označenia tempa ako ich poznáme dnes, ale skôr označenia celkového charakteru časti) *Vite*, *Lantement*, a podobne, naznačuje nám to vplyv francúzskej hudby.<sup>3</sup>

### 1.1.2 Prima pratica a seconda pratica

V priebehu 17. a 18. storočia sa barokové hudobné myslenie zaoberalo novou módou skladania hudby, prichádzajúcou z Talianska; spôsobmi ako pristupovať ku komponovaniu vokálnej tvorby, ktoré definoval práve Claudio Monteverdi. Takzvaná *prima pratica* a *seconda pratica* odlišovali štýl komponovania, v ktorom ide o rozpor, či hudba vládne slovu, alebo slovo vládne hudbe.

Na rozdiel od štýlu *prima pratica*, štýl *seconda pratica* vyznáva zásadu, že „*L'orazione sia padrona dell'armonia e non serva* - Reč absolútne ovláda harmóniu a je jej paňou, nie slúžkou.“ (Bělský, 2010) Monteverdi označil štýl *seconda pratica* za svetský (využíval ho najmä v opere a profánných skladbách), a štýl *prima pratica* za náboženský, tradičný. Táto skutočnosť je zaujímavá v kontexte použitia u Samuela Capricorna, ktorý skladal práve náboženskú hudbu. Zbierka *Opus musicum* Samuela Capricorna je inšpirovaná Monteverdiho

---

<sup>2</sup> KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana a kol. *Hudobné dejiny Bratislavy. Od stredoveku po rok 1918*. Bratislava: Ars Musica, 2020. ISBN: 978-80-971672-5-7. s. 138

<sup>3</sup> DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. New rev. ed. London: New York Norton, 1989. ISBN 0-393-02827-5. s. 103

štýlom *seconda pratica* napriek tomu, že sa duchovná hudba dovtedy písala v *stile antico*, teda v štýle *prima pratica*.<sup>4</sup>

Hudba sa v novom štýle podriaďovala rétorike, čo bol novátorský princíp prístupu ku komponovaniu. Keďže pracuje so slovom, tak sa snaží vzbudiť city u poslucháčov, nájsť odozvu a vrstviť emócie v hudbe pomocou zhudobnenej deklamácie.<sup>5</sup>

*Seconda pratica* bol štýl nový, progresívny. Je charakteristický variabilnosťou a živosťou, častým rýchlym pohybom a rozmanitým rytmom, rôznymi melódiami a smelými harmóniami, kde pribúdajú disonancie oproti štýlu *prima pratica*. Táto „živosť“ je dosiahnutá pomocou tzv. „afektov“. Afekt v hudbe je hudobná figúra, pričom afekty vyjadrujú vášne; nie však emočné výkyvy, ale zmenu v cítení u poslucháča. Už Claudio Monteverdi tvrdí, že zmyslom každej dobrej hudby je pohnutie ľudskej duše, prejav citov, kde rozlišuje práve tri základné: *ira* – hnev, *temperanza* – striedmosť, *humiltà* alebo *supplicazione* – skromnosť. Toto rozdelenie taktiež prirovnáva k polohám ľudského hlasu – vysoký-stredný-nízky.<sup>6</sup>

Heinrich Christoph Koch, nemecký teoretik, píše o afektovej teórii, že na vyjadrenie výrazu rôznych vášní, vieme využiť rozličné prostriedky. Ako príklady môžeme uviesť použitie vyššieho alebo hlbšieho hlasu (alebo nástroja), pomalý verus rýchly pohyb tónov, radenie tónov stupňovito alebo skokovito, spojené alebo oddelené tóny, použitie plynulých alebo tvrdých intervalov (tie, ktoré sú ťažko intonovateľné a nečakané), použitie akcentov tam, kde majú alebo nemajú byť, a spojenie konsonantných a disonantných akordov. Táto komplexná definícia je síce až z roku 1802 (čo pre raný barok je už ďaleká budúcnosť), avšak už predtým, v 17. storočí Athanasius Kircher (nemecký

---

<sup>4</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka: provozovací praxe hudby 17. a 18. století*. 2., opr. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010. ISBN 978-80-86928-84-5. s. 12

<sup>5</sup> GEORGIEVA, Sylvia. *Barokní afektová teorie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013. Hudební pedagogika. ISBN 978-80-7331-255-8. s. 54,55

<sup>6</sup> GEORGIEVA, Sylvia. *Barokní afektová teorie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013. Hudební pedagogika. ISBN 978-80-7331-255-8. s. 55

jezuitský učenec) popísal afekty ako všeobecné city v hudbe, a rozdelil ich na radostné a smutné.<sup>7</sup>

V rámci afektovej teórie boli tiež vytvorené hudobné „slovníky“, v ktorých boli spísané konkrétne hudobné figúry. Pomocou nich sa dala dosiahnuť väčšia presvedčivosť, a priamo ovplyvniť publikum.<sup>8</sup>

## 1.2 Interpretačné princípy

Okrem využitia rôznych spôsobov na vyjadrenie afektov v baroku, ktoré potrebujeme pri interpretácii poznať, sa musíme pozrieť na samotný zápis skladby. Mali by sme si totiž uvedomiť, že hudba sa do začiatku 19. storočia celkovo notovala ako dielo a nie ako návod k hre. To znamená, že v partitúrach dobových skladieb nie je zapísané, ako presne má dielo znieť. Až po roku 1800 bola hudba zapísaná do dôkladnosti tak, ako to autor zamýšľal, presne do každej noty a znamienka.<sup>9</sup> Preto je potrebné pátrať po tom, ako sa hudba v baroku hrala, a pri interpretácii ovládnuť základné prvky, ktoré sa voľne využívali na oživenie hudobného zápisu.

### 1.2.1 Zápis recitativu secco

Recitativ *secco* (spievaná deklamácia so sprievodom *basso continuo*) sa svojim zápisom tiež môže považovať len za základnú zjednodušenú štruktúru a nie úplný návod k hre. Je zapísaný v 4/4 takte a v notách sa objavuje len približný slovný rytmus; iba tam, kde je prízvuk v reči, ho skladateľ vpisuje aj do sprievodu. Taktové čiary sa píšú iba na zaznamenanie počtu dôt a nezodpovedajú spôsobu, akým sa recitativ spieva, alebo prednáša. To znamená, že sprievod vždy zahrá rozložený akord tam, kde je prízvuk (akcent)

---

<sup>7</sup> GEORGIEVA, Sylvia. *Barokní afektová teorie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013. Hudební pedagogika. ISBN 978-80-7331-255-8. s. 62

<sup>8</sup> Aura musica 2012/1 by Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem - Issuu. Digital Publishing Platform & Content Publishing Solutions | Issuu [online]. Dostupné z: [https://issuu.com/ujep/docs/aura\\_musica\\_1\\_2012S](https://issuu.com/ujep/docs/aura_musica_1_2012S). 46

<sup>9</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka: provozovací praxe hudby 17. a 18. století*. 2., opr. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010. ISBN 978-80-86928-84-5. s. 35

a od speváka sa očakáva, že vie, kde sú prízvuky z deklamácie. Spevák (alebo interpret) preto, čo sa týka rytmu, má určitú voľnosť v prejave.<sup>10</sup>

### 1.2.2 Artikulácia

Až do 19. storočia sa artikulovalo *non legato*, a až neskôr sa *legato* využívalo všade pri interpretácii. To znamená, že keď interpretujeme barokovú hudbu, musíme artikulovať podľa deklamácie reči a nie viazaním všetkých nôt, ako bolo zvykom v období romantizmu a neskôr. Bodka nad notou neznamená *staccato* ale skrátenie doby na polovicu dĺžky.<sup>11</sup>

To, čo my v súčasnom poňatí chápeme ako *legato*, sa v čase barokovej hudby chápalo ako ťah. Vo vokálnej hudbe to znamenalo spájať slabiky a vokály, a mäkko nasadzovať. Preto môžeme nazvať *legato* len artikulačnou a ozdobnou pomôckou a nie štýlom hrania celého diela.

Podrobne vypísaná artikulácia nebola zvykom a preto keď interpretujeme vokálnu hudbu, musíme sa pozerieť na deklamáciu textu. Čo je ale predovšetkým nutné a musí sa dodržiavať (v hudbe 17. – 18. storočia), je princíp, že dva tóny – disonancia rozvedená do konsonancie – sa musia viazať v *legate*. To platí tiež pre ozdoby, striedavé a prechodné tóny.<sup>12</sup>

Taktiež disonanciu rozvedenú do konsonancie je nutné zvýrazniť a používa sa na to tzv. odťah – dôraz sa kladie na disonanciu a rozvedená nota sa odľahčuje a hrá/spieva jemnejšie. Ak by sa tento princíp nedodržel, tak sa vytratí živosť hudby a pulzácia.

### 1.2.3 Dynamika

Čo sa týka dynamiky, častokrát sa stretávame so zaužívaným názorom, že v období baroka bola „terasovitá“ (t.j. celé úseky boli hrané len v jednej dynamike). Keďže sa v notách objavovalo len značenie *piano* a *forte*,

---

<sup>10</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka: provozovací praxe hudby 17. a 18. století. 2.*, opr. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010. ISBN 978-80-86928-84-5. s. 49

<sup>11</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka: provozovací praxe hudby 17. a 18. století. 2.*, opr. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010. ISBN 978-80-86928-84-5. s. 58

<sup>12</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka: provozovací praxe hudby 17. a 18. století. 2.*, opr. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010. ISBN 978-80-86928-84-5. s. 59



predpokladalo sa, že žiadnu inú dynamiku nepoznali. Je to však nesprávne pochopenie notového zápisu barokovej hudby, pretože označenie piano/forte sa používalo väčšinou v inom význame: forte na označenie *ripieni/tutti*, a piano na nástup sólového nástroja, prípadne na označenie celkového charakteru časti skladby.<sup>13</sup>

Forte a piano sa používalo tiež ako afekt, alebo ako ozvena. Veľakrát sa celá stredná časť spievala v *piane*, alebo bývalo dobrým zvykom hrať jednu repetíciu v *piane* a druhú vo *forte*. *Crescendo* a *decrescendo* nebolo bežné a nebolo zapisované, a objavovalo sa väčšinou len jednotlivito v jednom hlase. Vo vokálnom prednese sa nazývalo *messa di voce*, a išlo o dynamickú zmenu v rámci jednej noty, alebo nanajvýš jedného taktu. Využívala sa prirodzená dynamika nástrojov a hlasu, kde vyššie noty znejú hlasnejšie ako spodné, alebo spôsob pridávania sprievodných nástrojov – tzv. *solo* a *ripieni* (dnešné *tutti*).<sup>14</sup>

#### 1.2.4 Ozdoby v ranom baroku

Ozdoby z neskorej renesancie sa v interpretácii prenášajú aj do raného baroka a táto tendencia pokračuje aj počas prvých dekád 17. storočia. Používali sa hlavne melodické ozdoby, ktoré nijak nemenili harmonický postup. Tento trend je možné vidieť napríklad u Gabrielliho scholy, do ktorej patrí aj Monteverdi. Vokálne ornamentácie sú mnohokrát vypísané (keďže sú melodické) a vypisovali sa predovšetkým na dôležitých koncoch hudobných uzáveroch. Jacopo Peri už v 1600 napísal, že nie všetky ornamenty sú vypísané, a teda sa melodické ozdoby pridávali podľa vkusu interpreta. Imitácia talianskej monódickej ornamentácie sa objavovala aj u malých skladateľov v polke 17. storočia (čo je aj Samuel Capricornus).<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> SPÁČILOVÁ, Jana. *Houslová hra v 17. a 18. století, aneb, Pokus o návod jak hrát na barokní housle*. Český Krumlov: Nadace barokního divadla zámku Český Krumlov, 1999. s. 34

<sup>14</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka: provozovací praxe hudby 17. a 18. století*. 2., opr. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010. ISBN 978-80-86928-84-5. s. 65

<sup>15</sup> DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. New rev. ed. London: New York Norton, 1989. ISBN 0-393-02827-5. s. 168

## 1.3 Hlavné barokové ornamenty

### 1.3.1 Appogiatúra

V taliančine tiež *accento* (v preklade podpora, oprieť sa, prízvuk); ozdoba, ktorá mala neurčitú dĺžku. Apogiatúra závisela na vôli interpreta, musela byť však dostatočne dlhá, aby bola počuteľná. Je to v podstate priedah, ktorý však nenechal harmonickú podstatu akordu a harmonický postup. Appogiatúra mala byť akcentovaná, hraná (spievaná) hlasnejšie ako hlavná nota a znela vždy na dobu. Ranobaroková podoba tejto ozdoby mala strednú dĺžku. Až koncom 17. storočia sa objavuje dlhé a krátke *accento*, pričom dlhé sa delilo na polovicu, a krátke znelo ako dnešný príraz. Ak by sme to skúsili približne odhadnúť, tak stredná appogiatúra by mala mať dĺžku štvrtiny nebodkovanej noty a dĺžku tretiny noty s bodkou.<sup>16</sup>

### 1.3.2 Tremolo

V taliančine sa často označovalo ako *trillo*, so skratkami t., tr., tri. a podobne, avšak neznamenal to trilok, ako by sme sa mohli domnievať, ale tremolo na jednej note.<sup>17</sup> V ranom baroku sa vokálne tremolo ako ornament nachádzalo často u Monteverdiho.<sup>18</sup> Bolo to zrýchlenie noty, v pulzovaní, viackrát na tom istom tóne. Na začiatku pomaly, potom sa zrýchľoval a vylahčoval. Častokrát sa tremolo používalo na dlhšej note, ale netrvalo dlho, ako by sme mohli predpokladať.

Je rozdielne od vibráta, ktoré je viac podobné chveniu hlasu (kde z čistého rovného tónu interpret prechádza do chvenia).<sup>19</sup>

### 1.3.3 Trilok

Trilok je rýchlá a voľná zmena hlavnej noty s notou nad ňou (poltón alebo celý tón). V barokovej hudbe boli trilky neodmysliteľné, boli najbežnejším

---

<sup>16</sup> DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. New rev. ed. London: New York Norton, 1989. ISBN 0-393-02827-5. s. 197 - 201

<sup>17</sup> DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. New rev. ed. London: New York Norton, 1989. ISBN 0-393-02827-5. s. 229

<sup>18</sup> DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. New rev. ed. London: New York Norton, 1989. ISBN 0-393-02827-5. s. 230

<sup>19</sup> DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. New rev. ed. London: New York Norton, 1989. ISBN 0-393-02827-5. s. 229-230

ornamentom. Používali sa povinne najmä v kadenciách. V ranom baroku boli trilky už v 16. storočí a zachovali sa ako platná ozdoba aj počas ďalších storočí. Trilok tak ako appogiatúra nemal vplyv na harmóniu, ale len farebne dopĺňal harmonický postup. Rozlišovali sa trilky pripravené a nepripravené: v pripravenom zostáva hlas na predošlej note (akoby s priedahom) a nepripravený sa predvádza len rýchlou výmenou dvoch tónov.<sup>20</sup>

Trilok, ktorý sa začína vrchnou notou (teda prízvuchým prírazom alebo priedahom) sa objavoval najmä vo Francúzsku. Francúzsky trilok bol tiež nasadzovaný pomalšie a postupne zrýchľoval. V Taliansku sa na začiatku (v ranom baroku) objavovali najmä trilky zdola, ktoré mali pravidelnú výmenu tónov.<sup>21</sup>

Trilky, ktoré nastupovali za sebou, sa objavovali väčšinou na chromatických za sebou idúcich tónoch, pričom tieto úseky boli zložené najmä z klesajúcich pomalších tónov. V iných prípadoch sa skladatelia tomuto postupu vyhýbali. Taktiež sa trilky nepoužívali v prípade tónov zviazaných legátom.<sup>22</sup>

Jean Baptiste Lully rozdeľoval trilky aj na rýchlejšie a pomalšie, tak aby to sedelo rýchlosti danej skladby – tzv. pri pomalej skladbe sa trilkovalo pomalšie ako pri rýchlej skladbe.<sup>23</sup>

#### **1.3.4 Prechodné tóny**

Prechodné tóny sú buď spojením blízkych alebo ďalekých tónov tak, že sa vloží medzi noty tón alebo rad tónov (v prípade nespojeného intervalu väčšieho ako tercia). Ak je interval väčší ako tercia, tak sú to nepravidelné alebo voľné prechodné tóny. Týmto spôsobom sa môže spojiť aj napríklad sexta, tým že sa pridá melodický rad v šestnástinovej dĺžke. Táto ornamentácia bola voľná, podľa

---

<sup>20</sup> DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. New rev. ed. London: New York Norton, 1989. ISBN 0-393-02827-5. s. 236 - 242

<sup>21</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka: provozovací praxe hudby 17. a 18. století. 2.*, opr. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010. ISBN 978-80-86928-84-5. s. 92

<sup>22</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka: provozovací praxe hudby 17. a 18. století. 2.*, opr. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010. ISBN 978-80-86928-84-5. s. 96

<sup>23</sup> DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. New rev. ed. London: New York Norton, 1989. ISBN 0-393-02827-5. s. 246

vôle interpreta, nijak špeciálne sa nenazývala a nebola nijak osobitne vypisovaná.<sup>24</sup>

### **1.3.5 Obal**

Obal znamená obmena hlavnej noty s hornou aj spodnou notou. Po taliansky sa označovala často ako *groppo*, *gruppetto* alebo *circolo mezzo*. Až do dnešného dňa sa používa v rovnakom význame. Podľa Carla Philipa Emanuala Bacha sa má obal použiť vtedy, keď nasledujúca nota ide smerom hore a tá obalená je dlhšia.<sup>25</sup>

### **1.3.6 Mordent**

Mordent ako ozdoba je veľmi podobná trilku, pretože majú spoločný prvok výmeny nôt. Pri mordente interpret obmení notu s horným alebo spodným tónom, pričom tak ako pri trilku to môže byť celý tón, alebo pol tón, podľa harmónie. Avšak, ako nám naznačuje preklad tejto ozdoby z taliančiny (*mordente* – hryzenie), je to skôr rytmický ornament ako melodický. Noty nie sú plynulé a spojené, ale každá obmena je akoby „vypichnutá“. Mordent vieme rozdeliť na jednoduchý alebo dvojité.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. New rev. ed. London: New York Norton, 1989. ISBN 0-393-02827-5. s. 268

<sup>25</sup> DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. New rev. ed. London: New York Norton, 1989. ISBN 0-393-02827-5. s. 272-276

<sup>26</sup> DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. New rev. ed. London: New York Norton, 1989. ISBN 0-393-02827-5. s. 260

## 2 Samuel Capricornus – život a dielo

V 17. storočí v Bratislave mali v rámci hudobného života významné postavenie kantori - najmä čo sa týka evanjelických kostolov. Jedným z nich bol aj Samuel Capricornus, ktorý pôsobil v novopostavenom Kostole Svätej Trojice (dnešný katolícky Kostol Najsvätejšieho Spasiteľa patriaci Jezuitom) v rokoch 1651-1657. Nastúpil na toto miesto po Jacobovi Sebaldovi Ludwigovi, ktorý sa po svojom pôsobení na poste kantora rozhodol pre návrat do rodného Norimbergu. Capricornus bol v tom čase mladý, ale veľmi talentovaný a ambiciózný hudobník, veľmi dobre sa orientoval v súdobých vplyvoch a tendenciách modernej cirkevnej hudby. Kantor v tom čase neznamenal len spevák, ktorý spieval počas obradov a bohoslužieb, ale zastával aj funkciu akéhosi organizátora a umeleckého vedúceho v kostole. Zodpovedal za kvalitu prednášanej hudby a tým ovplyvňoval vkus meštianskeho obyvateľstva.<sup>27</sup>

Capricornus počas svojho pôsobenia v Bratislave veľmi významne rozšíril zbierku diel, ktoré patrili kostolu Sv. Trojice. Kupoval a predvádzal partitúry rôznych súdobých autorov, ktorí písali v *stile moderno* (ako vidieť v dochovaných súpisoch inventára, ktoré sa našli na chóre kostola). Išlo nielen o nemeckých (Heinrich Schütz, Adam Gumpelzhaimer, Michael Praetorius, Johann Rosenmüller, Johann Hermann Schein, a mnohí iní), ale aj mnoho talianskych hudobníkov (Claudio Monteverdi, Giovanni Antonio Rigatti, Lodovico Grossi da Viadana, Giovanni Battista Buonamente a i.). Nanešťastie sa všetky hudobniny postupne rozpredali a postrácali, pretože hudba z tohto obdobia neskôr začala byť nemoderná.<sup>28</sup>

Samuel Capricornus sa narodil v decembri 1628 do rodiny evanjelického pastora v Žerčiciach v Čechách. Keďže v tom čase prebiehali nepokoje kvôli bitke na Bielej hore (vojnový konflikt, ktorý mal aj náboženské pozadie, dôsledky protireformácie), jeho rodina utiekla do Uhorska. Capricornus najprv študoval v Šoproni, ale vypukla tam morová epidémia, a tak odišiel a zapísal sa na gymnázium Márie Magdalény v sliezskom Vroclave. Strávil tam dva roky, a počas svojho štúdia sa veľmi inšpiroval hudobníkom Ambrosiom Profiusom,

---

<sup>27</sup> KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana a kol. *Hudobné dejiny Bratislavy. Od stredoveku po rok 1918*. Bratislava: Ars Musica, 2020. ISBN: 978-80-971672-5-7. s. 128-129

<sup>28</sup> KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana a kol. *Hudobné dejiny Bratislavy. Od stredoveku po rok 1918*. Bratislava: Ars Musica, 2020. ISBN: 978-80-971672-5-7. s. 137

ktorý bol organistom kostola sv. Alžbety a praktizoval a propagoval hudbu v štýle *seconda pratica*. Po štúdiu odišiel do mesta Reutlingen, neďaleko Stuttgartu, a pôsobil v latinskej škole ako pomocník a muzikant (*Collaboratore und Musicant*) tri roky. Po tomto pôsobení sa znova presťahoval, tentokrát na krátky čas do Viedne. Počas svojho pobytu sa však stihol zoznámiť a nadviazať kontakty s rôznymi hudobníkmi z dvorskej kapely.<sup>29</sup> Podľa jeho vlastných slov najmä s Antoniom Bertalim, ktorý bol jeho učiteľom a skladateľským vzorom.<sup>30</sup>

Napokon sa usídlil v Prešporku (dnešná Bratislava) a zamestnal sa ako súkromný učiteľ hudby u lekára Wilhelma Rayngera. Neskôr, keď predošlý kantor Ludwig odišiel zo svojho miesta v kostole sv. Trojice, Capricornus zvíťazil vo výberovom konaní a nastúpil na jeho miesto – najprv len ako kantor na evanjelickom gymnáziu a o rok neskôr získal miesto aj hudobného riaditeľa. Po nejakom čase však požiadal vedenie gymnázia o oslobodenie od povinnosti vyučovať na gymnáziu, pretože chcel mať viac času na svoju skladateľskú činnosť. V Bratislave sa tiež oženil s Elisabethou Knoglerovou (tiež evanjelička) a mali spolu štyri deti (syn Samuel sa tiež stal hudobníkom, pôsobil v dvorskej kapele v nemeckom Gothe ako altista).<sup>31</sup>

Pre Bratislavu bol Capricornus významná osobnosť nielen zo svojej kantorskej pozície hudobného riaditeľa a dramaturga, ale aj ako hudobný skladateľ. Venoval sa intenzívne komponovaniu a súpis jeho skladieb činil už v tom čase 112 kompozícií (podľa jeho vlastného zápisu v *Index operum musicorum Samuelis Capricorni*). V Bratislave pravdepodobne skomponoval svoju prvú zbierku *Opus Musicum*, v roku 1655. Keďže v okolí Bratislavy nebola dostatočne kvalitná tlač (o tlač nôt nebol až taký záujem, preto sa tým tlačiarenské dielne nezaoberali), zbierka vyšla tlačou v Norimbergu, ktorý bol vyhláseným centrom hudobného vydavateľstva.<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana a kol. *Hudobné dejiny Bratislavy. Od stredoveku po rok 1918*. Bratislava: Ars Musica, 2020. ISBN: 978-80-971672-5-7. s. 136-139

<sup>30</sup> *Centrum starej hudby - Dni starej hudby* [online]. Copyright © [cit. 16.04.2022]. Dostupné z: <https://www.earlymusic.sk/2015/bulletin.pdf> s.14

<sup>31</sup> KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana a kol. *Hudobné dejiny Bratislavy. Od stredoveku po rok 1918*. Bratislava: Ars Musica, 2020. ISBN: 978-80-971672-5-7. s. 137

<sup>32</sup> KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana a kol. *Hudobné dejiny Bratislavy. Od stredoveku po rok 1918*. Bratislava: Ars Musica, 2020. ISBN: 978-80-971672-5-7. s. 232

Táto zbierka ma 22 skladieb a každá skladba je jedinečná, čím sa predpokladá že Capricornus chcel ukázať, že dokáže skladať diela rôzneho typu. Zbierku napísal pre príležitosti celého cirkevného roka. Veľké sviatky sú zastúpené väčšími koncertantnými omšami a väčšími vokálno-inštrumentálnymi obsadeniami. Menšie cirkevné príležitosti v liturgickom roku majú skladby s menším obsadením, a sólové skladby. Zbierka je písaná v latinčine a obsahuje aj 8 skladieb malého duchovného koncertu – v zbierke od čísla 15. *Benignissime Jesu. à 2 Cant.* (dva soprány), 16. *Domine Jesu Christe. Canto & Primo Violino* (spev a prvé husle), 17. *Amor tuus in nos Canto. Alto & 2. Violino* (soprán, alt a dvoje husle), 18. *O venerabile. 2 Alt. & 2 Cornett ô Violin.* (dva alty, 2 cinky alebo dvoje husle), 19. *Venite ad me. Cant. Alt. Te. Cum 2. Violin.* (soprán, alt, tenor a dvoje husle) 20. *Judica Domine. 2 Cant. Primo Violin & primo Cornett.* (dva soprány, husle a cink), 21. *Exaudi me Domine. Cant. Bass. & primo Violin.* (soprán, bas a husle), 22. *Iustorum animae. 3 Cant. & primo Alt* (tri soprány a alt). Capricornus až neskôr, počas života v Stuttgarte písal duchovné koncerty aj po nemecky.<sup>33</sup>

Malý duchovný koncert je invenciou renesančného moteta, kde prevláda koncertantný štýl. Je písaný pre menší počet hlasov, čo vyhovovalo obsadeniu vtedajšej kapely v kostole sv. Trojice. Podľa zachovaného súpisu nástrojov mal Capricornus k dispozícii viacero generálbasových nástrojov (lutnu a rôzne violy basového typu) a niekoľko nástrojov melodického charakteru (cinky, flauty, viola da braccio, pozauny a fagoty). Taktiež mohol využiť aj tympany, ktoré sa v tom čase nachádzali na chóre kostola.<sup>34</sup>

Jeho hudba v Opus Musicum má kantabilnú, lyrickú melódiu, harmónia je častokrát jednoduchá, ale občas sa v nej vyskytnú nečakané modulácie, ktoré zvýrazňujú význam textu, a obohacujú formu. Zaujímavosťou je, že všetky skladby sú písané na použitie nielen v evanjelickom, ale aj katolíckom prostredí, napriek vtedajšej politickej situácii.

Capricornov štýl komponovania bol veľmi ovplyvnený Claudiom Monteverdim, ktorého taliansky vplyv je príznačný práve v štýle *seconda pratica*, obdivoval

---

<sup>33</sup> *Hudba v Bratislave* [online]. Copyright © [cit. 16.04.2022]. Dostupné z: [http://www.hudbavbratislave.sk/publications/bartova\\_07.PDF](http://www.hudbavbratislave.sk/publications/bartova_07.PDF) s. 11

<sup>34</sup> *Hudba v Bratislave* [online]. Copyright © [cit. 16.04.2022]. Dostupné z: [http://www.hudbavbratislave.sk/publications/bartova\\_07.PDF](http://www.hudbavbratislave.sk/publications/bartova_07.PDF) s. 15

a inšpiroval sa však aj od iných talianskych skladateľov ako Giacoma Carissimiho, Giovanni Valentiniho a Antonia Bertaliho (posledný dvaja boli súčasťou dvorskej kapely vo Viedni), a taktiež za vzor považoval aj nemeckého skladateľa Heinricha Schütza.

Capricornovi imponoval na štýle *seconda pratica* hlavne emocionálny účinok textu a sloboda komponovania. Vidieť to napríklad aj na zhudobňovaní rôznych textov, ktoré neboli liturgické, ale mali charakter modlitby.<sup>35</sup>

Počas pôsobenia v Bratislave Capricornus zložil aj 24-častový cyklus koncertantných motet *Jubilus Bernhardi* (1660) na text *Jesu Dulcis Memoria*. Tento cyklus síce vyšiel až počas jeho neskoršieho pôsobenia v Stuttgarte, ale rukopis pôvodnej verzie vznikol už v Bratislave. Môžeme ho považovať za dielo ktoré sa predvádzalo aj na tomto území, podľa pôvodného obsadenia, ktoré bolo typické pre kostol sv. Trojice a Bratislavu.<sup>36</sup>

Všetkých 24 častí je písaných v jednej tónine (móde), a pôvodnú bratislavskú verziu neskôr autor prepísal pre potreby stuttgartskej kapely a tamojšieho obsadenia.<sup>37</sup>

Do Stuttgartu sa presťahoval po svojom pôsobení v Bratislave v 29 rokoch, kde získal miesto kapelníka na dvore württemberského kniežaťa Eberharda III, a na svojej pozícii zostal až do svojej smrti 10. novembra 1665. Keďže už v 29 rokoch získal také významné postavenie, musel čeliť aj ťažkostiam s konkurenciou – jeho oponent, ktorý ho spochybňoval bol hudobník Friedrich Phillip Böddecker, ktorý tiež ašpiroval na miesto kapelníka. Capricornus svoju pozíciu obhajoval pred kniežaťom vo svojom memoriáli, v ktorom sa odvolával na rôznych významných skladateľov tej doby. Počas svojho života sa etabloval ako významný skladateľ, skomponoval dokonca operu *Raptus Proserpinae*. Taktiež písal rôzne iné skladby na profánne či sakrálne príležitosti, a jeho diela sa hrávali

---

<sup>35</sup> *Hudba v Bratislave* [online]. Copyright © [cit. 16.04.2022]. Dostupné z: [http://www.hudbavbratislave.sk/publications/bartova\\_07.PDF](http://www.hudbavbratislave.sk/publications/bartova_07.PDF) s.21

<sup>36</sup> KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana a kol. *Hudobné dejiny Bratislavy. Od stredoveku po rok 1918*. Bratislava: Ars Musica, 2020. ISBN: 978-80-971672-5-7. s. 140

<sup>37</sup> *Centrum starej hudby - Dni starej hudby* [online]. Copyright © [cit. 16.04.2022]. Dostupné z: <https://www.earlymusic.sk/2015/bulletin.pdf> s.17



a vydávali nielen v evanjelických ale aj v katolíckych kostoloch aj po jeho smrti.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> *Centrum starej hudby - Dni starej hudby* [online]. Copyright © [cit. 16.04.2022]. Dostupné z: <https://www.earlymusic.sk/2015/bulletin.pdf> s.14

### 3 Domine Jesu Christe

Z diela Samuela Capricorna sme pre ukážku interpretačného rozboru a prístupu k skladbe z dôvodu krátkeho rozsahu tejto práce vybrali *Domine Jesu Christe*. Duchovný koncert Domine Jesu Christe je súčasťou 8 duchovných koncertov z Bratislavskej zbierky *Opus Musicum* vydanej v Norimbergu. Je ideálny na interpretačný rozbor z dôvodu obsadenia - koncert je pre sólový spev, husle a *basso continuo* (organ), a textu, ktorý odkazuje na štýl *seconda pratica*. Použitie nástroja, ktorý dopĺňa spevný hlas, je znakom polyfonického myslenia, a posunu od monódie, ktorá je typická práve pre *stile antico*. Spev s husľami vedú určitý dialóg, a častokrát navzájom kopírujú tie isté motívy, len v inej modulácii. Koncert bol písaný na neliturgický text modlitieb mystika Tomáša Kempenského<sup>39</sup> a má modlitebno-meditatívny charakter.

#### 3.1 Rozbor

##### 3.1.1 Hudobná analýza koncertu

Koncert môžeme rozčleniť na 5 častí, v ktorých Capricornus využíva kontrasty v metre a vo forme. Skladba začína krátkou úvodnou predohrou, označenou ako *Sonáta*. Je čisto inštrumentálna a harmonicky veľmi jednoduchá – pohybujeme sa diatonicky v rámci troch základných stupňov – tonika, subdominanta a dominanta. Melodicky je však táto časť veľmi zaujímavá a až na jednu výnimku (motív z druhého taktu) sa v celej skladbe už neopakuje. Táto časť je písaná v 4/4 takte a in A. Organová linka je vedená melodicky, čo vidieť vo všetkých častiach.

Druhá časť, ktorá je pripojená k prvej je recitatívna. Na slová *Domine Jesu Christe* až *Ad te pium consolarem*, čo je celkom značná časť skladby, skladateľ skomponoval akýsi dialóg medzi spevom a husľami. Hneď v treťom takte (v notách takt 9) sa v organovom parte objavuje reminiscencia úvodnej sonáty (z taktu 2), práve na slová Christe – na zvýraznenie deklamačného účinku tiež skladateľ prvýkrát použije dominantný septakord.

---

<sup>39</sup> *Hudba v Bratislave* [online]. Copyright © [cit. 16.04.2022]. Dostupné z: [http://www.hudbavbratislave.sk/publications/bartova\\_07.PDF](http://www.hudbavbratislave.sk/publications/bartova_07.PDF) s. 20

Obrázok 1 - Domine Jesu Christe - takt 7-10

Zaujímavá harmónia vo väčšine diela zdôrazňuje dôležité časti textu, presne podľa estetiky štýlu *seconda pratica*. V taktach 13-15 skladateľ podporuje významnosť slov *Ad te Salvatorem meum* (K Tebe Spasiteľu môj) pomocou zaujímavejšej harmónie a zopakovaním motívu; najprv husle zahrajú melódiu posunutú o sextu, druhýkrát autor spievanú melódiu umiestni o sekundu nahor oproti prvej. Už pred prvým znením v sprievode znie fis mol, ako anticipácia nejakej zmeny, potom zaznie rozvedená kadencia, avšak namiesto dominanty príde akord na VII stupni, neskôr zas akord na II stupni a kvôli prechodnému tónu v base nám v takte 18 vzniká akoby mimotonálna dominanta.

Obrázok 2 - Domine Jesu Christe - takt 15-18

Táto časť je tiež písaná in A, avšak stále vidíme určitý odklon smerom k nižším a vyšším tóninám. Striedajú sa tu akordy D a G oproti E a H, ale autor sa vždy

vráti k tonálnemu centru. Bas je často melodický, ako môžeme vidieť aj v taktach 23-24, kde klesá po terciách smerom nadol.

The image shows a musical score for the piece 'Domine Jesu Christe', measures 23-26. It consists of three systems of staves. The top staff is the vocal line in G major, with lyrics: 'vi - vum, e - ge - nus, e - ge - nus ad Regem coe - li,'. The middle staff is the treble clef accompaniment. The bottom staff is the bass clef accompaniment, showing a descending triadic pattern: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3. The number '25' is written above the vocal line at the start of the second measure of the second system.

Obrázok 3 - Domine Jesu Christe - takt 23-26

Po dlhšej recitatívnej časti nastupuje kratšie arioso na text *Venio Jesu*, ktoré je písané v 3/2 metre. V barokovej hudbe sa trojdobé metrum považovalo za dokonalejšie, pretože odkazovalo na Trojjednosť Božskej osoby (Otec, Syn a Duch Svätý). Preto aj v tejto skladbe vidíme princíp kontrastu, striedanie recitatívnych častí s časťami arióznymi, a 4/4 taktu s taktom 3/2. Melódia je radostná, oproti predošlej meditatívnejšej časti. Harmonicky začína na dominante, a tento postup Capricornus zachoval aj v druhej (poslednej) arióznej časti. Umocňuje tým kontrast medzi dielmi, a zdôrazňuje nástup niečoho nového.

Autor v celej skladbe využíva prieťahy, a tým vytvára napätie a dojem mimotonality. Tieto prieťahy sú vždy rozvedené do základných harmonických stupňov.

Obrázok 4 - Domine Jesu Christe - takt 43-47, začiatok tretej časti

Štvrtou časťou je *recitativo secco*, kde zaznieva len spev a organ. Prvýkrát máme vypísané tempové označenie, aj keď by sme mohli predpokladať, že to skôr bolo označenie charakteru. Tento úsek je celý v Cis dur, v mediantnej tónine, čím sa líši od zvyšku celej skladby. Začína zvolaním slov *Obliviscere*, pričom druhýkrát je toto zvolanie zdôraznené posunom smerom nahor v spevnom hlase, čo pridáva aj na dynamike.

Poslednou piatou časťou je opäť *arioso*, avšak tentokrát na posledný malý úsek textu (posledná veta *Et satia animam meam*). Slová sa viackrát zopakujú vo viacerých moduláciách, čím sa umocňuje zvýraznenie významu posledných slov modlitby. Metrum je opäť 3/2, avšak tentokrát máme aj interpretačnú poznámku o charaktere tempa – *allegro*. Tak ako v predchádzajúcich častiach, harmonicky najzaujímavejšie je striedanie akordov E a H voči D a G, čím v melodii vytvára na malom úseku priestor pre sekvenčné opakovanie motívu. Na záver je opäť ako v druhej časti v kadencii použitá prvýkrát subdominanta, ale v opakovaní sa nám objavuje fis mol, ktorý sa napokon rozvedie cez dominantu do toniky a tak príde záverečné uvoľnenie napätia.

Obrázok 5 - Domine Jesu Christe - takt 151-155, koniec skladby

### 3.1.2 Text duchovného koncertu

Pre správne interpretovanie skladby je dôležité okrem hudobných princípov poznať aj obsah textu, ktorý spievame. Pri deklamácii potom vieme zdôrazniť dôležité časti, frázy, či len určité slová. Taktiež je nutné poznať správnu výslovnosť. V prípade latinského textu existujú dva spôsoby ako postupovať. Prvý berie do úvahy geografický pôvod latinčiny (Taliansko), a predpokladá taliansky spôsob výslovnosti: to znamená zmäkčiť spoluhlásky c, g ktoré stoja pri samohláske e a i, prípadne tak isto zdvojené spoluhlásky (cc). Druhou možnosťou je spôsob, ktorý sa praktikoval častejšie na našom území, a to takzvaná tvrdá výslovnosť latinčiny. V tomto prípade by sme zvolili práve druhú možnosť, napriek autorovej inšpirácii talianskou hudbou.

Text rozoberaného moteta:

*„Domine Jesu Christe, magna bonitate tua confisus, accedo aeger, ad te Salvatorem meum, esuriens et sitiens ad fontem vivum, egenus ad Regem caeli, accedo servus ad Dominum, Creatura ad Creatorem, desolatus ad te pium consolatorem. Venio Jesu, dulcis confiteor vilitatem meam, agnosco bonitatem tuam. Obliviscere iniquitatis meae, recordare benignitati tuae. Et satia animam meam, ne unquam esuriat et sitiatur.“*

„Pane Ježišu Kriste, v dôvere v Tvoju dobrotivosť pristupujem k Tebe, svojmu Spasiteľovi, smädný a hladný k živému prameňu, ja, biedny, ku Kráľovi nebies,

prichádzam k Tebe ako otrok k Pánovi, stvorenie k Stvoriteľovi, ja zúfalý, k Tebe, zbožnému Utešiteľovi. Prichádzam, Ježišu, ľahko vyznávam svoju nehodnosť a uznávam Tvoju dobrotu. Zabudni na moju nespravodlivosť, spomeň si na Tvoju dobrotivosť a nasýt moju dušu, aby nikdy netrpela smädom a hladom.“<sup>40</sup>

### 3.1.3 Aplikácia interpretačných princípov

V Taliansku sa voľnej ornamentike podľa interpreta hovorilo improvizované variácie. Ozdoby boli vždy výsledkom momentálnej nálady interpreta, preto podliehali štýlovým a módnym výstrelkom. To dáva určitú voľnosť aj súčasným interpretom, kde keď dodržíme určité pravidlá hry, máme voľné pole pôsobnosti a improvizácie.<sup>41</sup>

Preto pri pohľade na skladbu hneď ako prvé sledujeme už vyznačené ozdoby. Tie sú záväzné, je potrebné ich dodržať pri každej interpretácii.

Prvá možnosť ozdoby sa nám naskytne v prvej recitatívnej časti, kde v takte 14 a potom v takte 19 sa opakuje motív na slová *Ad te Salvatorem meum*. Na slovo *meum* obidva razy (druhýkrát o tón vyššie) znie polová nota, na ktorej je možné rozvinúť jednoduchý alebo dvojité mordent; prípadne na zdôraznenie efektu, stačí mordent použiť len druhýkrát, tam, kde aj hudobne Capricornus zvýraznil tieto slová pomocou harmónie (ako sme spomínali v hudobnom rozboře).

---

<sup>40</sup> *Hudba v Bratislave* [online]. Copyright © [cit. 16.04.2022]. Dostupné z: [http://www.hudbavbratislave.sk/publications/bartova\\_07.PDF](http://www.hudbavbratislave.sk/publications/bartova_07.PDF) s. 42

<sup>41</sup> BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka: provozovací praxe hudby 17. a 18. století*. 2., opr. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010. ISBN 978-80-86928-84-5. s. 80

Obrázok 6 - Domine Jesu Christe - takt 15-18

Tiež pri spojení slabík *te – Sal* (v spojení *ad te Salvatore meum*) môžeme na preklopenie intervalu kvarty pridať dva melodické prechodné tóny, čím sa zvýrazní slovo *te* - k tebe. Dôležité je dodržiavať v celej skladbe prirodzené prízvuky slov. Tie sú zvyčajne podporené aj dĺžkou nôt v recitatívnych častiach. Prvé vpísane ozdoby (trilky) prichádzajú v takte 38, a sú zopakované aj v ďalšej podobnej figúre. V takte 37 opäť prichádza možnosť pridania voľných prechodných tónov, pri druhom opakovaní slova *desolatus* (tóny *c* a *d*).

Obrázok 7 - Domine Jesu Christe - takt 35-38



Trilok môžeme použiť hneď aj v takte 43, na tóne h, kde v harmónii máme dominantu rozvedenú do toniky a kde končí druhá časť.

Handwritten annotations in the score include "Melodia deuzan" in the upper right and "by drial kodry" in the lower left. The bass line contains figured bass notation: ♭, #3, #, #, #, #.

Obrázok 8 - Domine Jesu Christe - takt 43-47, začiatok tretej časti

Nastupuje ďalšia časť, a keďže je metrum 3/2, predpokladáme vyššie tempo napriek tomu, že nie je vypísané žiadne označenie. V takte 63 by sme mohli predpokladať pri klesajúcej melódii ďalšiu príležitosť na trilok, avšak výnimočne máme vypísané legato, a tak trilok použiť nemôžeme. Napriek tomu notu cis aspoň zdôrazníme a konsonantný tón odľahčíme.

Handwritten annotations in the score include "melodia" in the lower left and "melodia" in the middle left. The bass line contains figured bass notation: ♭, 7, 6, #, #, ♭, 5, ♭, 4, #3.

Obrázok 9 - Domine Jesu Christe - takt 58-63

Tento motív sa nám opakuje viackrát a zdôrazňuje slová *Agnosco bonitatem tuam*. Nastupuje ďalšia časť v štýle *recitativo secco*. Na začiatku musíme

dodržať princíp deklamácie, ku koncu recitatívu však môžeme využiť techniku *messa di voce*, čím na note cis pripravíme záver celej časti.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "- da - re, re-ccr- da - re be-ni-gni-ta - - - tis tu - - - ae .". The middle staff is the piano accompaniment. The bottom staff is the figured bass line with numbers: #, #, 3, 4, 5, #6, 7, #6, 5, 3, #. A handwritten 'f' is written in the piano part above the final measure.

Obrázok 10 - Domine Jesu Christe - takt 87-90, koniec štvrtej časti

V poslednej časti, ktorá má akýsi tanečný charakter (tu môžeme vidieť prelínanie svetskej a cirkevnej hudby), využijeme základný interpretačný princíp zdôrazňovania disonancií a odťahov na konsonáciách. Môžeme to aplikovať napríklad v takte 117, kde v harmónii zrazu zaznie H dur a v spevnom hlase zaznie nota dis (ktorá sa v A dur nenachádza). Túto notu zvýrazníme, a ďalšie dve, ktoré majú aj menšiu hodnotu vylahčíme. Tento princíp použijeme v celej časti.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "- su - - ri - at . ne . un - quam e - - su - - ri - at, ne". The middle staff is the piano accompaniment. The bottom staff is the figured bass line with numbers: #, #, #. A handwritten '11' is written in the figured bass line.

Obrázok 11 - Domine Jesu Christe - takt 114-117

Na záver skladby je predpokladané spomalenie podporené aj skladateľovým predĺžením opakovania poslednej frázy. Takýmto spôsobom prirodzene prídeme až ku záverečnej korune.

The image shows a musical score for the piece 'Domine Jesu Christe', specifically measures 151-155. The score is written for voice and piano. The vocal line has the lyrics: '- su - - ri - at et si - - ti - at, et - - si - - ti - at.' The piano accompaniment features chords and melodic lines. Handwritten annotations include 'ritardando' in the upper right and 'sed' in the lower left. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note. The number '155' is written above the final measure.

Obrázok 12 - Domine Jesu Christe - takt 151-155, koniec skladby

## Záver

Ako interpreti môžeme ku skladbe, ktorú budeme predvádzať, pristupovať rôznymi spôsobmi. Ak však chceme hudbu predviesť správne, mali by sme sa zamyslieť nad tým, ako hudba znela v dobe, keď bola vytvorená. Na to nám slúžia dochované traktáty a teoretické práce, ktoré nám prinášajú aspoň malý náhľad na súdobé praktiky.

V prvej kapitole sme sa venovali teórii hudby, kde sme bližšie priblížili vplyv, aký má na hudbu geografická lokácia, a štýly hudby, ktoré v tom období prechádzali inováciou. Tiež sme popísali niektoré princípy, ktoré sú dôležité pri samotnom náhlade na samotnú skladbu a následne na interpretáciu. Súčasťou kapitoly je tiež definícia a popis základných ozdôb, ktoré sa v barokovej hudbe využívali na oživenie prednášanej hudby.

V druhej kapitole sme uviedli skutočnosti zo života Samuela Capricorna, pričom sme opísali aj jeho prácu ako kantora a skladateľa na území dnešnej Bratislavy. V tretej kapitole sme rozobrali vybranú časť z diela Samuela Capricorna (duchovný koncert Domine Jesu Christe zo zbierky Opus Musicum) najprv z formového a harmonického hľadiska, potom sme uviedli samotný text árie spolu s prekladom z latinčiny. Napokon sme interpretačné princípy z prvej kapitoly aplikovali na vybrané časti duchovného koncertu.

Zistili sme, že v prípade duchovného koncertu Domine Jesu Christe môžeme uplatniť viaceré postupy, a tak dodať živosť a obohatenie samotnému jednoduchému zápisu.

Do budúca by bolo prínosné naštudovať a rozanalyzovať aj ostatné duchovné koncerty zo zbierky ktoré majú sólový spevácky part, a pozrieť sa na ne z pohľadu interpreta. Zaujímavým cieľom by bolo aj porovnať interpretačné možnosti Capricornových neskorších diel, kde by sme získali náhľad na to, kde sa ako skladateľ posunul.

Krása hudby v období baroka nespočíva teda len v samotných notách, ktoré skladateľ vpísal do partitúry, ale presahuje samotný zápis. Interpret sa tak stáva nielen hráčom jednoduchých pokynov, ale cenným spoluautorom diela, a teda

poučenou interpretáciou môže nanovo oživiť aj skladbu, ktorá existuje už niekoľko storočí.

## Zoznam bibliografických údajov

### Knihy/monografie

BĚLSKÝ, Vratislav. *Hudba baroka: provozovací praxe hudby 17. a 18. století. 2.*, opr. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010. ISBN 978-80-86928-84-5.

CAPRICORNUS, Samuel. *Opus Musicum II (1655)*. Ed. Richard Rybář. (= Stará hudba na Slovensku, Zväzok 2), Bratislava: Opus, 1979.

CAPRICORNUS, Samuel. *Opus Musicum I(1655)*. Ed. Richard Rybář (= Stará hudba na Slovensku, Zväzok 1), Bratislava: Opus, 1975.

ČEPIČKÁ, Markéta. *Současná baroková interpretace: vycházející ze zkušenosti starých mistrů*. Praha, 2017. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Katedra strunných nástrojů. Vedoucí práce Ivan Štraus.

DOBRODINSKÝ, Ján Mária. *Interpretácia barokových orchestrálnych a vokálno-inštrumentálnych skladieb*. Bratislava: Ústredná knižnica a ŠIS VŠMU, 1991. ISBN 80-85182-13-0.

DOLMETSCH, Arnold a Dana ŠETKOVÁ. *Interpretace hudby 17. a 18. století*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.

DONINGTON, Robert. *The interpretation of early music*. New rev. ed. London: New York Norton, 1989. ISBN 0-393-02827-5.

GEORGIEVA, Sylvia. *Barokní afektová teorie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2013. Hudební pedagogika. ISBN 978-80-7331-255-8.

KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana a kol. *Hudobné dejiny Bratislavy. Od stredoveku po rok 1918*. Bratislava: Ars Musica, 2020. ISBN: 978-80-971672-5-7.

KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana. *Malé duchovné koncerty v zbierke Opus musicum (1655) Samuela Capricorna*. In: Samuel Capricornus (1628–1665): Opus musicum (1655), Musicalia Istropolitana 9, zv./vol. 9/1., Bratislava: Ars Musica, 2018. ISBN 978-80-971672-2-6

KARLÍČEK, Josef. *Stylová a tradiční interpretace staré hudby*. Praha, 1998. Diplomová práce. Akademie múzických umení v Praze, Hudební a taneční fakulta, Katedra strunných nástrojů.

QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-187-5.

RYBARIČ, R.: Opus musicum Samuela Capricorna. In: *Musicologica slovacca V*, Bratislava 1974.

SCHNIERER, M.: *Dějiny hudby*. Brno : JAMU, 2012, 264 s., ISBN 978-80-7460-022-7

SPÁČILOVÁ, Jana. *Houslová hra v 17. a 18. století, aneb, Pokus o návod jak hrát na barokní housle*. Český Krumlov: Nadace barokního divadla zámku Český Krumlov, 1999.

SÝKORA, Pavel. *Claudio Monteverdi: Souboj Tankreda s Klorindou: mezi manýrismem a barokem*. Praha: Nadace pro dějiny kultury ve střední Evropě, 2011. ISBN 978-80-86791-74-6.

TARLING, Judy. *Baroque string playing for ingenious learners*. Velká Británie: St. Albans: Corda Music, 2001. ISBN 0-9528220-1-6.

VACEK, Přemysl. *Barokáři: historicky poučená interpretace staré hudby v Česku očima jejích aktérů*. Dolní Břežany: Scriptorium, 2021. ISBN 978-80-7649-032-1.

ZELENKOVÁ, Dagmar. *Pedagogické aspekty interpretace barokní opery. Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2009. Acta Universitatis Purkynianae. ISBN 978-80-7414-186-7.*

ZELENKOVÁ, Dagmar. *Pohyblivost hlasu jako znak vrcholné belcantové pěvecké techniky a její použití v soudobé zpěvní pedagogice. Ústí nad Labem: Univerzita J.E. Purkyně v Ústí nad Labem, 2014. Educa. ISBN 978-80-7414-744-9.*

## Elektronické dokumenty/monografie

Aura musica 2012/1 by Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem - Issuu. *Digital Publishing Platform & Content Publishing Solutions | Issuu* [online]. Dostupné z: [https://issuu.com/ujep/docs/aura\\_musica\\_1\\_2012](https://issuu.com/ujep/docs/aura_musica_1_2012)

Centrum starej hudby - Dni starej hudby [online]. Copyright © [cit. 16.04.2022]. Dostupné z: <https://www.earlymusic.sk/2015/bulletin.pdf>

Directory listing for ia800504.us.archive.org [online]. Copyright © [cit. 16.04.2022]. Dostupné z: <https://ia800504.us.archive.org/16/items/deimitationechri00thom/deimitationechri00thom.pdf>

Hudobne Centrum. *Hudobne Centrum* [online]. Copyright ©2022 Hudobné centrum [cit. 16.04.2022]. Dostupné z: <https://hc.sk/hudobny-zivot/clanok/historia/703-samuel-capricornus-1628-1665>

*Hudba v Bratislave* [online]. Copyright © [cit. 16.04.2022]. Dostupné z: [http://www.hudbavbratislave.sk/publications/bartova\\_07.PDF](http://www.hudbavbratislave.sk/publications/bartova_07.PDF)

*Informační systém* [online]. Copyright © [cit. 16.04.2022]. Dostupné z: [https://is.muni.cz/el/phil/podzim2015/VH\\_700a/um/60380782/Samuel\\_Capricornus\\_Svandova.pdf](https://is.muni.cz/el/phil/podzim2015/VH_700a/um/60380782/Samuel_Capricornus_Svandova.pdf)

*Informační systém* [online]. Copyright ©4s [cit. 16.04.2022]. Dostupné z: [https://is.muni.cz/el/phil/podzim2016/VH\\_316/Erhardt.pdf](https://is.muni.cz/el/phil/podzim2016/VH_316/Erhardt.pdf)

*Úvod | Slovenské národné múzeum* [online]. Copyright © [cit. 16.04.2022]. Dostupné z: [https://www.snm.sk/swift\\_data/source/sidelna\\_budova/2021/muzea\\_web/hum/zbornik/Prinos%20svetovych%20osobnosti%20v%20kontexte%20historickych%20parkov%20a%20tradicia%20pestovania%20ruzi%20v%20Dolnej%20Krupej.pdf](https://www.snm.sk/swift_data/source/sidelna_budova/2021/muzea_web/hum/zbornik/Prinos%20svetovych%20osobnosti%20v%20kontexte%20historickych%20parkov%20a%20tradicia%20pestovania%20ruzi%20v%20Dolnej%20Krupej.pdf)

*302 Found* [online]. Copyright © [cit. 23.04.2022]. Dostupné z: [https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/20238/2/Band\\_2.pdf](https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/20238/2/Band_2.pdf)





10

Do - mi - ne, Do - mi - ne Je - su Chri - - - ste magna bo - ni - ta - te

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "Do - mi - ne, Do - mi - ne Je - su Chri - - - ste magna bo - ni - ta - te". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. It features a series of chords and a melodic line in the right hand. Handwritten annotations include a circled "10" above the vocal line, a circled "7" below the piano accompaniment, and a circled "6" below the piano accompaniment. A trill (tr) is marked above a note in the piano accompaniment.

15

tu - a con - fi - - sus ac - ce - do ae - ger, ad te Sal - va - to - rem me - - -

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "tu - a con - fi - - sus ac - ce - do ae - ger, ad te Sal - va - to - rem me - - -". The piano accompaniment continues with chords and a melodic line. Handwritten annotations include a circled "15" above the vocal line, a circled "6" below the piano accompaniment, a circled "5" below the piano accompaniment, and a circled "4" below the piano accompaniment. There are also some handwritten notes like "E" and "A" below the piano accompaniment.

um, ad te Sal - va - to - rem me - - -

The third system of the musical score concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "um, ad te Sal - va - to - rem me - - -". The piano accompaniment continues with chords and a melodic line. Handwritten annotations include a circled "4" below the piano accompaniment, a circled "3" below the piano accompaniment, and a circled "3" below the piano accompaniment. There are also some handwritten notes like "E" and "A" below the piano accompaniment.

20  
- um. E - su - ri - ens et si - ti - ens ad fon - tem

H D 4 #3 D G #

Sibonaple

25  
vi - vum, e - ge - nus, e - ge - nus ad Regem coe - li,

30  
e - ge - nus, e - ge - nus ad Regem coe - - li ac -

- ce - do — ser - vus ad Do - minum Crea - tu - - ra ad Crea - to - - - - rem

*tr*

7 6 # # # 4 #3 # #

de - so - la - - - - - tus, de - so - la - - - - - tus,

*tr* *tr* *tr*

# # # # #

40 de - so - la - - - - - tus ad te pi - um con - so - - - - la - -

*tr*

# # # # # 7 6 5 #3 h 6 # #

*add*

*add*

*mf*

*P E h*

45

- to - - - - - rem.

*Melodi dengan*

*di awal kodonya*

50

Ve - - ni - o,

*100*

*Gdus*

55

ve - ni - o Je - - su dul - cis con - fi - - te - or vi - - li - ta - -

60

tem me - - am a - - gnos - - co bo-ni - - ta - - tem tu - - - -

*ad del. for*  
*hand. con.*

*musical*

7 6 # # 5 4 #3

65

am, a - - gnos - - co, a - - gnos - - co bo-ni-

A.

4 #3 # #

70

- ta - - tem tu - - - - am,

A

5 6 4 #3 # #

75

a - - gnos- co, a - - gnos - - co bo-ni- - ta - - - tem

5 4 #3 # # 5

80

tu - - - - - am.

7 4 # # 4 #3 #

Adagi:

85

Ob-li-vis-ce-re, ob-li-vis-ce-re in-i-qui-ta - tis me - ae, re-cor-

#3 # 7 3 #3 #

90

- da - re , re-ccr- da - re be-ni-gni-ta - - - tis tu - - - ae .

# # 3 4 5 #6 7 #6 5/3 #

*f*

*had*

*lis*

Allegro

95

Et sa - - ti-a a - ni-mam me - am , et

32

# # # #6

100

sa - ti-a a - - ni-mam me - am ne un- quam e - - su - - ri-at

6





105

et si - ti - at, ne un - quam e - -

*zafaril bas* *Dduu*

6 5 4 #3 #

G #3 #

110

- su - - ri - at et si - - ti - - at,

*diol*

#3 # #

ne un - quam e - - su - - ri - at, ne un - quam e - -

#3 # #

115

- su - - ri - at . ne un - quam e - - su - - ri - at, ne

120

un - quam e - - su - - ri - at et si - - ti - - at.

125

Et sa - - ti - a a - - - ni - mam

*Adagio*

130

me - am, et sa - ti - a a - - ni - mam me - am ne

# 6 # 6 #

135

un - quam e - - su - - ri - at et si - - ti - - at,

*procedat*

# 4 # 3 #

140

ne un - quam e - - su - - ri - at et si - - ti - at,

*tr*

# 3 # 3 #

145

ne un - quam e - - su - - ri - at, ne un - quam e - -

150

- su - - ri - at, ne un - quam e - - su - - ri - at, ne un - quam e - -

155

- su - - ri - at et si - - ti - at, et si - - ti - at.

Handwritten annotations in the score include: *tr.*, *p.*, *mf*, *f*, *rit.*, *rit. meno*, and various chord symbols like *E*, *A*, *B*, *F#*, *G#*, *A*, *B*, *C*, *D*, *E*, *F#*, *G#*, *A*, *B*, *C*, *D*, *E*, *F#*, *G#*, *A*.

Zdroj: CAPRICORNUS, Samuel. Opus Musicum(1655)II.Ed. Richard Rybarič. (= Stará hudba na Slovensku, Zväzok 2), Bratislava: Opus, 1979.



CANTO PRIMO  
IN CONCERTO.  
OPUS  
MUSICUM,

ab 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Vocibus concertantibus, & variis Instru-  
mentis, adjuncto Choro pleniori, sive, ut vocant,  
in Ripieno concinnatum.

ET  
VIRO NOBILISSIMO AMPLISSIMO  
AC PRUDENTISSIMO  
DN. ANDREÆ SEGNERO,

Lib. Regiæque Reipubl. Poseniensis Consulari  
gravissimo, &c.  
DEDICATUM

SAMUELE CAPRICORNO,  
Musice ibid. ad SS. Trinit. Directore.



NORIMBERGÆ,  
TYPIS CHRISTOPHORI GERHARDI,  
SUMPTIBUS ANTHONII  
Anno M. DC. LV.

Titulný list zbierky Opus Musicum od Samuela Capricorna (1655)

Zdroj: RYBARIČ, R.: Opus musicum Samuela Capricorna. In: Musicologica slovacica V, Bratislava 1974