

**Akademie múzických umění v Praze  
Hudební a taneční fakulta**

Hudební umění  
Zpěv

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Mesiáš Georga Friedricha Händela se zaměřením na  
tenorový part**

**Filip Šťovíček**

Vedoucí práce: doc. Martin Bárta

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, duben 2024

**The Academy of Performing Arts in Prague  
Music and Dance Faculty**

Art of Music  
Voice

**BACHELOR'S THESIS**

**George Friedrich Händel's Messiah with a focus on the  
tenor part**

**Filip Št'ovíček**

Thesis supervisor: doc. Martin Bárta

Awarded academic title: BcA.

Prague, April 2024



## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci s názvem

Mesiáš Georga Friedricha Händela se zaměřením na tenorový part

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne .....

.....

[Jméno Příjmení, podpis]

## **Poděkování**

Tímto děkuji svému pedagogovi doc. Martinu Bártovi za cenné rady a podporu při psaní této bakalářské práce.

## **Abstrakt**

Bakalářská práce se zabývá vrcholným dílem německého skladatele Georga Friedricha Händela – oratoriem Mesiáš HWV 56. První část práce obsahuje základní biografické údaje o skladateli a údaje o jeho tvorbě. Druhá část práce se zabývá přímo oratoriem Mesiáš, ve stručnosti popisuje okolnosti vzniku a dále popisuje jednotlivá hudební čísla. V rámci tohoto popisu zároveň uvádí kompletní libreto s překladem. Třetí část práce tvoří podrobný rozbor dvou tenorových árií s recitativy a následně komparaci dvou nahrávek prvního tenorového accompagnata, na jejichž základě zkoumá posun interpretace tohoto díla v průběhu dekád. Klade si za cíl zkoumat dílo pomocí poznatků vzešlých z barokní afektové teorie.

## **Abstract**

The bachelor thesis deals with the masterpiece of the German composer Georg Friedrich Händel - oratorio Messiah HWV 56. The first part of the thesis contains basic biographical data about the composer and data about his works. The second part of the thesis deals directly with the oratorio Messiah, briefly describing the circumstances of its composition and further describing the individual musical numbers. As part of this description, it also presents the complete libretto with translation. The third part of the thesis consists of a detailed analysis of the two tenor arias with recitatives and then a comparison of two recordings of the first tenor accompagnato, on the basis of which it examines the shift in the interpretation of this work over the decades. It aims to explore the work using insights derived from baroque affect theory.

# Obsah

Úvod.....	1
1. Georg Friedrich Händel.....	2
1.1 Základní biografické údaje.....	2
1.2 Dílo.....	5
2 Oratorium Mesiáš HWV 56.....	6
2.1 Základní informace.....	6
2.2 Popis jednotlivých hudebních čísel.....	7
2.2.1 ČÁST PRVNÍ - I. scéna: Izajášovo proroctví o Spáse.....	8
2.2.2 II. scéna: Soud, který doprovodí příchod Spasitele.....	11
2.2.3 III. scéna: Proroctví Kristova Narození.....	13
2.2.4 IV. scéna: Zvěstování pastýřům.....	15
2.2.5 V. scéna: Kristovo uzdravování a vykoupení.....	17
2.2.6 ČÁST DRUHÁ - I. scéna: Kristovo utrpení.....	19
2.2.7 II. scéna: Kristova smrt a Zmrtvýchvstání.....	24
2.2.8 III. scéna: Kristovo Nanebevstoupení.....	24
2.2.9 IV. scéna: Kristovo přijetí v Nebi.....	25
2.2.10 IV.scéna: Počátky hlásání evangelia.....	25
2.2.11 VI. scéna: Svět odmítá evangelium.....	27
2.2.12 VII. scéna: Konečné Boží vítězství.....	28
2.2.13 ČÁST TŘETÍ - I. scéna: Příslib věčného života.....	29
2.2.14 II. scéna: Soudný Den.....	30
2.2.15 III. scéna: Závěrečné překonání hříchu.....	31
2.2.16 IV. scéna: Aklamace Mesiáše.....	33
3. Vybrané tenorové árie a jejich interpretace.....	34
2.3 Accompagnato Comfort ye my people a Air Ev'ry valley.....	34
2.3.1 Accompagnato.....	34
2.3.2 Air.....	36
2.4 Accompagnato Thy rebuke a Air Behold and see.....	38

2.4.1 Accompagnato.....	38
2.4.2 Arioso.....	39
2.5 Krátká komparace nahrávek Accompagnata Comfort ye.....	40
2.5.1 Komparace.....	40
2.5.2 Hodnocení.....	41
Závěr.....	42
Seznam použitých zdrojů.....	43



# Úvod

V mé bakalářské práci se zabývám jedním z nejslavnějších děl vrcholného baroka, oratoriem Mesiáš Georga Friedricha Händela. Sám jsem kdysi tomuto dílu nevěnoval zvláštní pozornost, obrat však nastal, když jsem měl možnost nastudovat a provést celé oratorium jako sborista Českém Krumlově. Nedlouho poté jsem také začal studovat i celý sólový tenorový part. Oratoriem se od té doby zabývám a posílil u mne zájem o celé dílo G.F. Händela. Životopisů bylo o Händelovi sepsáno mnoho, mým cílem rozhodně není tvořit další. Proto jsem sepsal pouze ty nejnnutnější biografické záznamy. Mým cílem však je čtenáře seznámit s celým oratoriem a analyticky se zaměřit na vybrané sólové tenorové výstupy, na nichž chci ukázat nesmírnou bohatost nejen čistě hudební, ale především hudebně-rétorickou. Zvláštní zřetel je také brán na interpretaci těchto tenorových čísel a její vývoj. Při této práci užívám odborné literatury domácí i zahraniční. Při mém výzkumu interpretace porovnávám 2 nahrávky prvního tenorového doprovodu z oratoria. Zároveň tím pozoruji fenomén historicky poučené interpretace a jejích interpretačních prostředků v průběhu let. Tato práce by měla posloužit k lepšímu porozumění Händelovy hudby na základě toho, co dnes v rámci historicky poučené interpretace víme.

# 1. Georg Friedrich Händel

## 1.1 Základní biografické údaje

Georg Friedrich Händel se narodil 23. února roku 1685 v německém městě Halle. Den poté byl pokřtěn v místním rektorátním kostele Panny Marie.<sup>1</sup> Händel od raného dětství k nelibosti svého otce inklinoval k hudbě. Jeho otec se nakonec na radu vévody ze Saxen-Weissenfelsu (na jehož dvůr se otec Händel s malým Georgem Friedrichem vydali za jeho nevlastním bratrem)<sup>2</sup> smířil se synkovými tužbami a zařídil mu první hudební vzdělání u Friedricha Wilhelma Zachowa, který konal funkci varhaníka a sbormistra v kostele Panny Marie v Halle,<sup>3</sup> v téže době se setkává s významným skladatelem Georgem Phillipem Tellemannem.<sup>4</sup>

Cesta k hudbě se mu naplno otevřela roku 1697, neboť v tomto roce jeho otec umírá. Nejspíše ještě před otcovou smrtí se odehrála návštěva berlínského dvora, která mladého Händela velice ovlivnila, minimálně v tom, že se zde seznámil s tehdejší francouzskou hudbou, která mu byla jedním z inspiračních vzorů po celý život.<sup>5</sup>

Následně se jeho prvním hudebním postem stalo místo varhaníka v katedrále v Halle roku 1702,<sup>6</sup> zhruba v té době také začíná pracovat na svých prvních kompozicích.<sup>7</sup>

Roku 1703 opustil Halle, aby započal své působení v Hamburku ve zdejších divadle jako houslista, kde se také seznamuje s tehdejší operou a kde se spřátelil se skladatelem, dirigentem, zpěvákem a později velice významným teoretikem barokní afektové teorie Johannem Matthesonem (1681 – 1764).<sup>8</sup> S ním se ovšem Händel dostal po roce 1704 do osobních sporů, které vyvrcholily památnou šarvátkou přímo při představení Matthesonovy opery *Cleopatra*.<sup>9</sup> V Hamburku dosáhl prvního kompozičního úspěchu, kterým bylo uvedení

---

<sup>1</sup>BURROWS, Donald. *Handel*. 2nd. The master musicians. Oxford: Oxford university press, 2012., str. 3

<sup>2</sup>LANDGRAF, Annette a VICKERS, David (ed.). *The Cambridge Handel encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013., str. 284

<sup>3</sup>HOGWOOD, Christopher. *Georg Friedrich Handel*. Revid. vyd. Přeložil Vlasta HESOUNOVÁ. Praha: Vyšehrad, 2007., str. 18 – 20

<sup>4</sup>LANDGRAF, Annette a VICKERS, David (ed.). *The Cambridge Handel encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013., str. 285

<sup>5</sup>Tamtéž, str. 21

<sup>6</sup>BURROWS, Donald. *Handel*. 2nd. The master musicians. Oxford: Oxford university press, 2012., str. 15

<sup>7</sup>HOGWOOD, Christopher. *Georg Friedrich Handel*. Revid. vyd. Přeložil Vlasta HESOUNOVÁ. Praha: Vyšehrad, 2007., str. 25

<sup>8</sup>LANDGRAF, Annette a VICKERS, David (ed.). *The Cambridge Handel encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013., str. 285

<sup>9</sup>HOGWOOD, Christopher. *Georg Friedrich Handel*. Revid. vyd. Přeložil Vlasta HESOUNOVÁ. Praha: Vyšehrad, 2007., str. 29

opery *Almira* roku 1705.<sup>10</sup> Roku 1706 Händel Hamburk opouští a k překvapení všech se vypravil do Itálie.<sup>11</sup> V Itálii se mu otevřel svět italské opery, která měla na jeho tvorbu nezanedbatelný vliv. Svoje italské období trávil převážně v Římě, kam přicestoval roku 1707 z Florencie. Během italského pobytu se dále seznamoval s italskou hudební kulturou, navštívil kvůli tomu například Florencii, či Benátky, kde měly premiéru jeho opery *Rodrigo* z roku 1707 a *Agrippina* z roku 1709.<sup>12</sup> Z italského období se dochovala také první Händelova oratoria, jmenujme například *La Resurrezione* z roku 1708. Ve stejném roce musel však také opustit na celé léto Řím, kvůli složité situaci plynoucí z pokračující války o španělské dědictví (1701 – 1714). Po úspěchu *Agrippiny* Itálii opouští a dostává se do Hannoveru, kde byl 16. června roku 1710 jmenován kapelníkem.<sup>13</sup> Na tomto postě však nesetřval dlouho, již na podzim si zažádal o dovolenou a po krátké návštěvě rodného města Halle odplouvá do Londýna, který byl v té době plný italské opery. V únoru roku 1711 v něm poprvé uvádí svého *Rinalda*. Mezitím byl však nucen navrátit se ke svým pracovním povinnostem do Hannoveru, kde se již naučil anglicky a do Londýna se navrátil roku 1712.<sup>14</sup> V Londýně se začíná utvářet jeho kompoziční styl, kromě nových oper tvoří hudbu pro anglikánskou liturgii.<sup>15</sup> Po smrti anglické královny Anny se stal anglickým králem Jiří I., hannoverský kurfiřt. Händel ale neztratil dobré podmínky pro svou práci, neboť byl samotným královským dvorem podporován. V tomto období píše svou první anglickou operu, *Acis and Galatea* z roku 1718 a první verzi svého pozdějšího oratoria, *Esther* z téhož roku.<sup>16</sup> Píše i další opery v italštině, například *Tamerlano*, nebo *Giulio Cesare*. Roku 1719 byla založena nová operní společnost Royal Academy of Music, Händel byl jmenován šéfem jejího orchestru. V tomto divadle byl motivován provádět v Anglii italskou operu. Po několika skandálních událostech byl však provoz této společnosti ukončen roku 1728.<sup>17</sup> Vůbec poslední kapkou bylo pro Akademii uvedení Žebrácké opery Johna Gaye a Johanna Christopera Pepusche, jejíž olbřímí úspěch zcela zastínil italskou operu v Londýně a tím především Royal Academy of Music.<sup>18</sup> Po rozpadu této Akademie se Händel vydává do Itálie, aby zde našel nové pěvce pro

---

<sup>10</sup>LANDGRAF, Annette a VICKERS, David (ed.). *The Cambridge Handel encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013., str. 285

<sup>11</sup>POLKA, Pavel. *Triumf času a pravdy: vyprávění o životě, díle a dědictví hudebního skladatele Georga Friedricha Händela*. Druhé, revidované a rozšířené vydání. Praha: Česká Händelova společnost, 2021., str. 32

<sup>12</sup>Tamtéž

<sup>13</sup>LANDGRAF, Annette a VICKERS, David (ed.). *The Cambridge Handel encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013., str. 287

<sup>14</sup>POLKA, Pavel. *Triumf času a pravdy: vyprávění o životě, díle a dědictví hudebního skladatele Georga Friedricha Händela*. Druhé, revidované a rozšířené vydání. Praha: Česká Händelova společnost, 2021., str. 42

<sup>15</sup>LANDGRAF, Annette a VICKERS, David (ed.). *The Cambridge Handel encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013., str. 288

<sup>16</sup>Tamtéž, 288 – 289

<sup>17</sup>Tamtéž, 289 – 290

případně obnovenou Akademií.<sup>19</sup> Ta skutečně obnovila svou činnost 2. prosince roku 1729, byť si cestu k publiku hledala delší dobu.<sup>20</sup> V ní Händel uváděl svá dřívější díla, často v přepracované podobě, i nová díla. Ve třicátých letech však většina pěvců opustila Akademii a hromadně přešli ke Šlechtické opeře.<sup>21</sup> Roku 1734 dokonce vypršela nájemní smlouva Händelově Akademii v jejím domovském King's Theatru a musela se spokojit s menším prostorem v Lincoln's Inn Fields. King's Theater mezitím získala konkurenční Šlechtická opera. Ta si i dokázala zajistit neslavnějšího kastráta všech dob – Farinelliho.<sup>22</sup> Později téhož roku se společnost stěhuje do nového divadla v Covent Garden.<sup>23</sup> Do roku 1737 vliv italské opery v Londýně postupně upadá.<sup>24</sup> Téhož roku Händela postihne mrtvice, která má za následek jeho ochrnutí na pravé polovině těla. Rychle se však později zotavil v Cáchách.<sup>25</sup> Po jeho uzdravení také pozorujeme Händelovo přesunutí zájmu od opery k oratoriu, roku 1739 vznikají jeho významná oratoria *Saul a Israel in Egypt*. Roku 1741 pak nastává vrchol jeho tvorby v oblasti oratorií, píše oratoria *Samson a Mesiáš*. Roku 1744 poté píše oratoria *Semele a Joseph and his Brethren*. Píše také slavné a efektní *Te Deum*, které oslavovalo britské vítězství nad francouzskými vojsky v bitvě u Dettingenu roku 1743, která se odehrála v rámci válek o rakouské dědictví.<sup>26</sup> Po nepříznivém osudu se Händel opět dostává na výsluní po premiéře svého patrioticky laděného *Occasional Oratorio* (Příležitostné oratorium) roku 1746.<sup>27</sup> Anglie ho prohlásila za svého národního skladatele.<sup>28</sup> Roku 1751 píše oratorium *Jephta*, které dokončil roku 1752, práci mu však ztěžovaly jeho problémy se zrakem, které se prohloubily roku 1756, kdy definitivně oslepl. 6. dubna roku 1759 se zúčastnil veřejného provedení jeho *Mesiáše*, což byla nejspíše jeho poslední kompozice, kterou kdy slyšel.

---

<sup>18</sup>HOGWOOD, Christopher. *Georg Friedrich Handel*. Revid. vyd. Přeložil Vlasta HESOUNOVÁ. Praha: Vyšehrad, 2007., str. 100

<sup>19</sup>POLKA, Pavel. *Triumf času a pravdy: vyprávění o životě, díle a dědictví hudebního skladatele Georga Friedricha Händela*. Druhé, revidované a rozšířené vydání. Praha: Česká Händelova společnost, 2021., str. 70 – 71

<sup>20</sup>POLKA, Pavel. *Triumf času a pravdy: vyprávění o životě, díle a dědictví hudebního skladatele Georga Friedricha Händela*. Druhé, revidované a rozšířené vydání. Praha: Česká Händelova společnost, 2021., str. 73

<sup>21</sup>Tamtéž, str. 78

<sup>22</sup>Tamtéž, str. 80

<sup>23</sup>LANDGRAF, Annette a VICKERS, David (ed.). *The Cambridge Handel encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013., str. 291

<sup>24</sup>Tamtéž, str. 292

<sup>25</sup>POLKA, Pavel. *Triumf času a pravdy: vyprávění o životě, díle a dědictví hudebního skladatele Georga Friedricha Händela*. Druhé, revidované a rozšířené vydání. Praha: Česká Händelova společnost, 2021., str. 83

<sup>26</sup>LANDGRAF, Annette a VICKERS, David (ed.). *The Cambridge Handel encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013., str. 293

<sup>27</sup>Tamtéž, str. 294

<sup>28</sup>POLKA, Pavel. *Triumf času a pravdy: vyprávění o životě, díle a dědictví hudebního skladatele Georga Friedricha Händela*. Druhé, revidované a rozšířené vydání. Praha: Česká Händelova společnost, 2021., str. 100

Zemřel 14. dubna téhož roku a byl pohřben jakožto vážený národní skladatel ve Westminster Abbey.<sup>29</sup>

## 1.2 Dílo

Händelovo dílo je obdivuhodně rozměrné, čítá dohromady 612 skladeb. Nejrozšířenějším katalogem Händelova díla se stal katalog *Verzeichnis der Werke Georg Friedrich Händels (HWV)*. Ten Händelovo dílo rozděluje do následujících kategorií:<sup>30</sup>

- Německé a italské opery, italská jevištní hudba
- Anglická jevištní hudba
- Oratoria, díla ve stylu oratorií
- Světские kantáty
- Italské duety a tria s doprovodem bassa continua
- Árie a písně
- Duchovní hudba
- Orchestrální hudba
- Komorní hudba
- Klávesová hudba
- Hudba pro mechanické varhany v hodinách (český ekvivalent neexistuje, většinou jsme nuceni přejímat německý originál Flötenuhr)
- Cvičení v číslovaném basu a fuze

Největší význam Händelova díla spatřujeme především v jeho oratoriích a operách. Mezi jeho nejvýznamnější oratoria patří *Mesiáš* HWV 56 (1741), *Samson* HWV 57 (1743) nebo *Saul* HWV 53 (1739) a mezi opery *Agrippina* HWV 6 (1709), *Rinaldo* HWV 7 (1711), nebo pozdější *Alcina* HWV 34 (1735). Zanechal po sobě i čistě instrumentální hudbu, jmenujme *Water music* HWV 348 – 350 (1717). Jeho styl vycházel z německé kompoziční tradice, která se v jeho díle projevila v dokonalém smyslu pro kontrapunkt, zároveň byl obohacen o italský styl, se kterým přišel do styku v jeho italském období a nakonec na něj nezanedbatelný vliv měla francouzská hudba (což je zřetelné například v předehře k *Mesiášovi*), která ovlivňovala mnohé nefrancouzské skladatele své doby, jmenujme například Johanna Sebastiana Bacha. Charles Cudworth ho dokonce ve svém článku *Handel and the French style* z roku 1959 označuje za eklektika,<sup>31</sup> což nám může přijít

---

<sup>29</sup>LANDGRAF, Annette a VICKERS, David (ed.). *The Cambridge Handel encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013., str. 295

<sup>30</sup>BURROWS, Donald. *Handel*. 2nd. The master musicians. Oxford: Oxford university press, 2012., str. 539

<sup>31</sup>CHARLES CUDWORTH, HANDEL AND THE FRENCH STYLE, *Music and Letters*, Volume XL, Issue 4, April 1959, str. 122–131

poněkud absurdní, usoudíme-li nakolik je tento termín spojován s negativními konotacemi. To však nic nemění na tom, že je Händel dodnes po právu považován za jednoho z největších skladatelů všech dob.

## 2 Oratorium Mesiáš HWV 56

Oratorium *Mesiáš* je v určitých aspektech dílem velmi specifickým. Týká se to především jeho formy. Tradičně se řadí k Händelovým oratoriím, nicméně na rozdíl od ostatních oratorií nemá *Mesiáš* žádné konkrétní postavy. Sólisté jsou nazváni jen soprano, alto, tenore, basso. Pochopitelně to vychází ze zhudebněvaného libreta - *Mesiáš* je ve své podstatě převyprávěním dějin spásy od okamžiku Mesiášova prorokování až po moment kdy člověk má sám obstát u Posledního Soudu.

### 2.1 Základní informace

Libreto připravil Charles Jennens (1700 – 1773), anglický majitel půdy a autor a Händelův obdivovatel.<sup>32</sup> Byl autorem i dalších Händelových děl,<sup>33</sup> za všechny uvádím libreto k oratoriu *Saul* BWV 53 z roku 1738 (premiéra proběhla 16. ledna 1739).<sup>34</sup> Libreto k *Mesiášovi* bylo sepsáno již roku 1739, Händel jej však použil až roku 1741, kdy s prací na oratoriu započal. Mnozí muzikologové se domnívají, že autorem libreta byl z větší části sám Händel,<sup>35</sup> což jsou však nepotvrzené informace. Händel *Mesiáše* zkomponoval za 24 dní. Jeho premiéra je spojena se šťastným obdobím v Händelově životě, což byl jeho pobyt v Dublinu. Proběhla 13. dubna 1742.<sup>36</sup> Pro Händela bylo jeho uvedení jedním z opravdových triumfů, byť třeba v Londýně neměl *Mesiáš* zpočátku tak bouřlivý úspěch jako v Dublinu. Nakonec si ale oratorium své publikum po několika uvedení v divadle v Covent Garden našlo a ještě během Händelova života se stalo jedním z nejhranějších Händelových děl.<sup>37</sup> Händel sám několikrát *Mesiáše* upravoval pro různá provedení. Jakousi standardizovanou verzí se stala verze z roku 1745, ve které se ustálil orchestr v následující podobě.<sup>38</sup>

---

<sup>32</sup>LANDGRAF, Annette a VICKERS, David (ed.). *The Cambridge Handel encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013., str. 355

<sup>33</sup>Tamtéž, str. 356

<sup>34</sup>Tamtéž, str. 567

<sup>35</sup>PEČMAN, Rudolf. *Georg Friedrich Händel*. Praha: Editio Supraphon, 1985., str. 234

<sup>36</sup>LANDGRAF, Annette a VICKERS, David (ed.). *The Cambridge Handel encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013., str. 415

<sup>37</sup>Tamtéž, str. 293

<sup>38</sup>Tamtéž, str. 416

I.II. Hoboj (většinou hrají v unisonu se sopránem ve sborových částech, jindy s prvními a druhými houslemi)

I.II. Fagot (vždy součást continua)

I.II. Trubka

Tympány

I.II. Housle

Violy

Basso continuo tvořeno violoncellem, violonem (předchůdce kontrabasu, basová viola da gamba), cembalem/varhanami + případně dle tehdejší i současné historicky poučené praxe theorba

I sama struktura Mesiáše se vyvíjela, Händel několikrát přepracovával jednotlivá hudební čísla. Každé tehdejší provedení bylo svým způsobem jiné. Nejinak tomu bylo i po Händelově smrti, kdy věhlas *Mesiáše* neutichal, skladatelé si jej však přizpůsobovali dobovým estetickým požadavkům. Asi nejznámějším z těchto přepracování se stal *Der Messias*, K. 572 Wolfganga Amadea Mozarta. Ten, nejen že užil německý text, ale zásadně posílil orchestr (přidal 2 klarinety, 2 lesní rohy a 3 pozouny), ba dokonce některé části překomponoval.

Ve 20. století se vyskytuje fenomén, který dnes označujeme jako historicky poučenou interpretaci, při níž se interpreti, na základě znalostí o tehdejší provozovací praxi, snaží o provádění děl co možná nejbližší tehdejší podobě. Toho se dosahuje jednak hrou na původní historické nástroje, užíváním technik dnes ne zcela známých, na základě záznamů o tehdejších hudebních produkcích nalézáním přerušovaných interpretačních tradic a především hraním pokud možno z původních, nikým neupravených notových zápisů, jsou-li k dispozici. Ty se často převádí do moderní verze, kterou nazýváme urtext. V rámci snah o historicky poučenou interpretaci se dnes navracíme k objevování původní podoby oratoria *Mesiáš*.

## 2.2 Popis jednotlivých hudebních čísel

Oratorium je rozděleno ve tři části. První vypráví o starozákonních proroctvích přicházejícího Mesiáše, Kristově narození a jeho skutcích na zemi, druhá nám popisuje pašijový příběh a Mesiášovo vítězství nad smrtí a konečně třetí část vypráví o roli Mesiáše v lidském úsilí o věčný život. Donald Burrows<sup>39</sup> ve své knize *Händel: Messiah* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1991) uvádí další dílčí dělení na scény (odvolává se při tom přímo na Jennensena), které jsou složeny většinou z několika hudebních čísel, a které pomáhají orientovat se v ději oratoria. Ač Händel sám v žádné ze svých partitur podobná

---

<sup>39</sup>(1945-) anglický muzikolog se specializací na život a dílo Georga Friedricha Händela



dělení na menší scény neuvádí, ve svém popisu hudebních čísel tohoto Burrowsova dělení pro větší přehlednost využiji. Uvádím je rovnou ve vlastním českém překladu. Texty jednotlivých vokálních hudebních čísel uvádím jak v anglickém originálu, tak v překladu, pocházejícího z Českého ekumenického překladu. V tomto popisu hudebních čísel schválně vynechávám tenorové recitativy a árie *Comfort ye...Ev'ry valley* a *Thy rebuke...Behold and see*, neb jejich podrobná analýza je úkolem 3. kapitoly práce. Pro zachování kontinuity práce uvedu vždy jen text těchto recitativů a árií. Názvy hudebních čísel uvádím dle kritické edice *Mesiáše* od vydavatelství Bärenreiter z roku 1965.

### 2.2.1 ČÁST PRVNÍ - I. scéna: Izajášovo proroctví o Spáse

První scéna oratoria čerpá z textů starozákonního Knihy Izajáš, která předpovídá Mesiáše jako krále z rodu Davidova, na něhož čeká izraelský národ. Hudba této části je plna naděje a radostného očekávání, tak typického pro adventní dobu, do které nás Händel v první scéně uvádí.

#### 1. Symphony

Oratorium otevírá, jak Händel sám uvádí,<sup>40</sup> Symfonie ve 4/4 metru, která sestává ze dvou částí. Můžeme ji popsat jako zjednodušenou francouzskou ouverturu, která ale postrádá obvyklou třetí část, při které se tematicky navracíme k prvnímu dílu. První díl je, jak je pro francouzskou ouverturu obvyklé, charakterizovaným výrazným tečkovaným rytmem (zdroj!!!), který posluchače uvádí do dramatu oratoria. To je umocněno i předepsaným tempovým označením Grave. Závažnost přede hry dokládá i fakt tóniny e-moll, kterou v afektové teorii pokládá Marc-Antoine Charpentier ve své práci *Règles de composition* z roku 1690 za uplakanou a Johann Mattheson ve své publikaci *Das Neu-eröffnete Ochestre* z roku 1713 za hluboké zamyšlení, nebo také zmatek a zármutek.

Autor Christian Schubart, další z teoretiků barokní afektové teorie, ji ve své práci *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* z roku 1806 (vydáno posmrtně) pokládá za projev lásky nevinné ženy a nářek bez pláče doprovázený málo slzami.<sup>41</sup> Schubartovo pojednání o jednotlivých tóninách dle mého názoru nejlépe odpovídá charakteru většiny hudebních čísel oratoria *Mesiáš*, ač byl tento autor činný až mnoho let po jeho vzniku. Harmonicky Händel zásadněji nevybočuje, kromě užití zmenšeného akordu ve třetím taktu a krátkých vybočení do jiných tónin (D dur v 6. taktu a a-moll v 7.) můžeme hovořit v podstatě o konvenčních harmonických funkcích. Sazba je čtyřhlasá, oba hoboje hrají v unisonu s prvními houslemi. Celá část je zřepetována a končí poloviční kadencí.

<sup>40</sup>BURROWS, Donald. *Händel: Messiah*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1991, str. 84

<sup>41</sup>SCHÜLLEROVÁ, Silvie. Afektová teorie a hudebně rétorické figury. Online. Doctoral theses, Dissertations. Brno: Masaryk University, Faculty of Education. 2007. Available from: <https://theses.cz/id/c29r4o/>, str. 63 - 65

Druhým dílem je, z hlediska formální stránky, zjednodušená, taktéž čtyřhlasá, fuga v e-moll. Tempové označení se změnilo na Allegro moderato. Reperkuse je následující: S (první housle + první hoboj) - A (druhé housle + druhý hoboj) - B (basso continuo), violy během celé fugy téma nehrají, mají funkci spíše harmonické výplně. Comes je tonální. Provedení nacházíme v taktu 31, které je zahájeno sekvencí, která trvá do taktu 37. Nejzajímavější momenty provedení spatřuji v chromatickém postupu continua v taktech 40 - 42, prodlevy taktéž v continuu v taktech 46 - 49 s imitacemi tématu v ostatních hlasech a následném tématu v continuu v G dur. Závěr fugy nastává v taktu 86 nástupem tématu v prvních houslích v původní e-moll.

## 2. *Accompagnato* (Tenore)

*Comfort ye, comfort ye my people, saith your God.  
Speak ye comfortably to Jerusalem, and cry unto her,  
that her warfare is accomplished, that her iniquity is pardoned.  
The voice of him that crieth in the wilderness;  
prepare ye the way of the Lord; make straight in the desert a highway for our God.*

1. „Potěšte, potěšte můj lid,“ praví váš Bůh.

2. Mluvte k srdci Jeruzaléma, provolejte k němu: Čas jeho služby se naplnil, odpykal si své provinění. Vždyť z Hospodinovy ruky přijal dvojnásobně za všechny své hříchy.

3. Hlas volajícího: „Připravte na poušti cestu Hospodinu! Vyrovnejte na pustině silnici pro našeho Boha! (Izajáš 40, 1 – 3)

## 3. *Air* (Tenore)

*Ev'ry valley shall be exalted,  
and ev'ry moutain and hill made low;  
the crooked straight and the rough places plain.*

4. Každé údolí ať je vyvýšeno, každá hora a pahorek sníženy. Pahorkatina ať v rovinu se změní a horské hřbety v pláň. (Izajáš 40, 4)

#### 4. Chorus

*And the glory of the Lord shall be revealed, and all flesh shall see it together: for the mouth of the Lord hath spoken it.*

*„I zjeví se Hospodinova sláva a všechno tvorstvo společně spatří, že promluvila Hospodinova ústa.“ (Izajáš 40, 5)*

První sbor oratoria textově navazuje na tenorovou árii s recitativem, i hudebně je zachována kontinuita již zmíněného radostného očekávání. Tónina A dur, ve které je tento sbor napsán, je v afektové teorii chápána dle Charpentiera jako radostná, dle Schubarta jako radost z naděje ze setkání s člověkem, se kterým jsme se museli dříve rozloučit a zároveň jako důvěra v Boha, ovšem co je zajímavé, Mattheson ji naopak vnímá jako spíše plačtivou a smutnou.<sup>42</sup> Vzhledem k charakteru tohoto sboru se však v tomto případě přidržíme u prvních dvou definic. Metrum je třídobé, které je v afektové teorii chápáno povětšinou radostně, nadějně, nebo také horlivě.<sup>43</sup> Händel uvádí Allegro jako tempové označení této části. Chorus *And the glory of the Lord* začíná orchestrální předehrou s tématem v prvních houslích a prvním hoboji (druhý hoboj hraje unisono s druhými houslemi, poté co nastoupí sbor, hrají oba hoboje v unisonu se sopránem jak již bylo zmíněno). Toto téma je prvním ze čtyř krátkých motivů, kterým Händel zhudebňuje jednotlivé fráze textu. V tomto případě se jedná o incipit „*And the glory of the Lord*“. Téma je zopakováno altem, který doprovází pouze basso continuo a následně basem, kdy nastoupí nejen ostatní hlasy sboru, ale i orchestr. Nastupuje další motiv zhudebňující frázi „*shall be revealed*“ v tenoru a následně v basech a sopránech. Zajímavým prvkem je propojení prvních dvou melodií mezi sopránem a altem v taktech 25 – 28, který dokazuje vzájemnou kompatibilitu témat a tím Händelovo kompoziční mistrovství. V taktu 38 končí první část a následuje orchestrální mezihra čerpající melodicky z druhého tématu. V taktu 43 nastupuje v altu třetí téma, které je spjaté s frází „*and all flesh shall see it together*“. Následně je zopakováno tenorem, po jehož vstupu následuje závěrečné téma „*for the mouth of the Lord hath spoken it*“ v basech, kteří jsou v počátku podpořeni tenory. Toto téma je nejzávažnější ze všech čtyř, není nepravděpodobné, že vychází z gregoriánského chorálu. Následně probíhá dialog mezi třetím a čtvrtým tématem až do taktu 73. Po krátké orchestrální mezihře nastoupí opět první téma v basech v taktu 76. Od té doby až samotného konce využívá Händel všech čtyř témat jak ve své autentické formě, tak různých obměnách. Sbor obsahuje Codu, pro jejíž důstojnost volí Händel tempové označení Adagio, která je tvořena jednoduchým, ale působivým plagálním závěrem. Tím také končí první scéna oratoria.

<sup>42</sup>SCHÜLLEROVÁ, Silvie. \textit{Afektová teorie a hudebně rétorické figury}. Online. Doctoral theses, Dissertations. Brno: Masaryk University, Faculty of Education. 2007. Available from: <https://theses.cz/id/c29r4o/>, str. 63 - 65

<sup>43</sup>Tamtéž, str. 71 – 72

## 2.2.2 II. scéna: Soud, který doprovodí příchod Spasitele

Druhá scéna je oproti první o poznání dramatičtější. Vypráví o hrozném Soudu, na kterém budou souzeni hříšníci za svá provinění. Vysílá apel na přípravu na příchod Mesiáše a je předzvěstí budoucích dramatických událostí, čímž nás vytrhává z radostné nálady první scény.

### 5. Accompagnato (Basso)

*Thus saith the Lord, the Lord of hosts: Yet once a little while and I will shake the heavens and the earth, the sea and the dry land. And I will shake all nations; and the desire of all nations shall come.*

*The Lord, whom ye seek, shall suddenly come to His temple, even the messenger of the Covenant, whom you delight in; behold, He shall come, saith the Lord of hosts.*

6. „*Toto praví Hospodin zástupů: Ještě jednou, a bude to brzy, otřesu nebem i zemí, mořem i souší.*

7. *Otřesu všemi pronárody, a přijdou s tím nejvzácnějším, co mají; a naplním tento dům slávou, praví Hospodin zástupů. (Ageus 2,6 – 7)*

1. *I vstoupí nenadále do svého chrámu Pán, kterého hledáte, posel smlouvy, po němž toužíte. Opravdu přijde, praví Hospodin zástupů. (Malachiáš 3,1)*

Virtuozní basové accompagnato ve čtyřdobém metru nás přímo vtáhne do dramatu druhé scény, což je podtrhnuto užitou tóninou d-moll, dle Charpentiera vážnou a zbožnou, dle Matthesona pobožnou a dle Schubarta ztrápenou.<sup>44</sup> Tempové označení není uvedeno.

Tečkovaný rytmus, který Händel užil na začátku accompagnata, je v barokní afektové teorii spojován s bolestí, neb má evokovat bičování. Basové vstupy se střídají s tečkovaným rytmem smyčců. Zajímavostí je, že slovo „*shake*“ Händel zhudebnil užitím dlouhé kolorатурní linky, při které skutečně vyvstává na mysl pocit třesu. Tento třes je znázorněn i v orchestru v taktech 14 – 18 tremolem houslí a viol. Ostatně tremola se barokní hudbě užívalo ke znázornění strachu a děsu. Konec accompagnata je kvůli následující altové árii pojat přísně recitativně.

---

<sup>44</sup>SCHÜLLEROVÁ, Silvie. \textit{Afektová teorie a hudebně rétorické figury}. Online. Doctoral theses, Dissertations. Brno: Masaryk University, Faculty of Education. 2007. Available from: <https://theses.cz/id/c29r4o/>, str. 63 - 65

## 6. Air (Alto)

*But who may abide the day of His coming, and who shall stand when He appeareth? For He is like a refiner's fire.*

<sup>2</sup> *Kdo však snese den jeho příchodu? Kdo obstojí, až se on ukáže? Bude jak oheň taviče. (Malachiáš 3,2)*

Tónina zůstává stejná jako v předcházejícím acompagnatu, pouze metrum se změní na tří osminové a je uvedeno i tempové označení – Larghetto. Árie se skládá z dílů ABA'B', přičemž díly A a A' mají ritornelovou formu. Díl A je klidný, střídání ritornelů a altu doprovázeného basem continuumem je striktně dodržováno, harmonie taktéž zásadněji nevybočuje.

Díl B, který začíná v taktu 59, je velmi živelný a dramatický. Tempové označení Händel změnil na Prestissimo a metrum na čtyřdobé. Začíná čtyřtaktovou orchestrální introdukcí, která je charakteristická tremoly v houslích a violách. Harmonie tohoto dílu je složitější než v dílu A. Ke změně charakteru dojde v taktu 77, kdy jsou tremola nahrazena rozklady v prvních houslích a střídáním forte a piano orchestru, zatímco alt zpívá virtuózní linku. Takt 94 nastupuje díl A', který opakuje a rozvíjí tematický materiál z dílu A. Končí poloviční kadencí v taktu 115. Díl B' je ještě o poznání dramatičtější než díl B díky odvážnější harmonii, především v taktech 121 – 122 a 133 – 134. Takty 148 – 150 v Adagiu jsou místem pro cadenzu altovou kadencí. Po ní následuje orchestrální dohra, která hudebně reflektuje uplynulý B' díl.

## 7. Chorus

*And He shall purify the sons of Levi, that they may offer unto the Lord an offering in righteousness.*

<sup>3</sup> *A pročistí syny Léviho, i budou patřit Hospodinu a spravedlivě přinášet obětní dary. (Malachiáš 3,3)*

Sbor *And He shall purify* se řadí ke známým hudebním číslům z oratoria Mesiáš, především díky svému virtuóznímu charakteru. Tvoří konkluzi II. scény. Metrum je čtyřdobé, tempové označení Allegro a tónina g-moll, dle Charpentiera vážná a velkolepá, dle Matthesona téměř nejhezčí ze všech tónin, která může vylíčit vážnou nebo bývalou lásku a považuje ji za mimořádně flexibilní a Schubart ji vnímá jako vyjádření zlosti, nechuti, nespokojenosti a neklidu.<sup>45</sup> Začíná představením prvního tématu v sopránů za doprovodu continua, užití

<sup>45</sup>SCHÜLLEROVÁ, Silvie. \textit{Afektivní teorie a hudebně rétorické figury}. Online. Doctoral theses, Dissertations. Brno: Masaryk University, Faculty of Education. 2007. Available from: <https://theses.cz/id/c29r4o/>, str. 63 - 65

orchestrálního doprovodu je až do taktu 14 velice střídmé. Bas převezme téma v d-moll v taktu 5, v taktu 9 zazní incipit tématu v altu a provedení zbytku tématu je přenecháno tenoru. Od taktu 15 nastává složitější sborová kontrapunktická sazba s orchestrálním doprovodem. V taktu 21 zazní druhé téma zhudebnující frázi „*that they may offer unto the Lord an offering in righteousness*“, které ve sboru využívá techniku homofonie, což charakteru tohoto tématu dodává značnou závažnost. Po zaznění druhého tématu opět přichází oblast prvního tématu v poměrně složité kontrapunktické sazbě. Druhé téma znovu zazní až ke konci tohoto sboru v taktu 52 – 55, po němž následuje krátká orchestrální dohra, kterým tento sbor končí.

### 2.2.3 III. scéna: Proroctví Kristova Narození

Druhá scéna se ve své náladě opět navrácí k radosti z očekávání Mesiáše, děj se již přiblížil vánočnímu období.

## 8. Recitative, Air (Alto) and Chorus

*Behold, a virgin shall conceive and bear a son, and shall call His name Emmanuel, God with us.*

*O thou that tellest good tidings to Zion, get thee up into the high mountain. O thou that tellest good tidings to Jerusalem, lift up thy voice with strength; lift it up, be not afraid; say unto the cities of Judah, behold your God!*

*Arise, shine, for thy light is come, and the glory of the Lord is risen upon thee.*

<sup>14.</sup> *Hle, panna počne a porodí syna a dá mu jméno Immanuel, <sup>23.</sup> „Bůh s námi“.* (Izajáš 7,14; Matouš 1,23)

<sup>9.</sup> *Vystup si na horu vysokou, Sióně, který neseš radostnou zvěst, co nejvíc zesil svůj hlas, Jeruzaléme, který neseš radostnou zvěst, zesil jej, neboj se! Řekni judským městům: „Hle, váš Bůh!“* (Izajáš 40,9)

<sup>1.</sup> *„Povstaň, rozjasni se, protože ti vzešlo světlo, vzešla nad tebou Hospodinova sláva.“* (Izajáš 60,1)

Árii *O thou that tellest good tidings to Zion* předchází krátký secco recitativ v tónině D dur. Tuto tóninu, ve které je napsána i sama árie, Charpentier pokládá za radostnou a dokonce bojovnou, Mattheson za jiskrnou, živou, bojovnou nebo také neústupnou a Schubart za tóninu vítězství, radosti, označuje za tóninu Aleluja.<sup>46</sup> Radostnému charakteru árie a následného sboru odpovídá i šesti osminové metrum. Tempo Andante pak Mattheson spojuje s nadějí.<sup>47</sup> Orchestrace je pro tuto árii poprvé za celé oratorium změněna, Händel

<sup>46</sup>SCHÜLLEROVÁ, Silvie. \textit{Afektivní teorie a hudebně rétorické figury}. Online. Doctoral theses, Dissertations. Brno: Masaryk University, Faculty of Education. 2007. Available from: <https://theses.cz/id/c29r4o/>, str. 63 - 65

<sup>47</sup>Tamtéž, str. 69

vynechává violy a spojuje první a druhé housle v jeden part. Árie je v ritornelové formě. Začíná předehrou trvajícím 12 taktů, po níž nastupuje zpěv. Střídání zpěvních částí a ritornelů je přirozeně plynoucí, alt a spojený houslový part tvoří nádherný dialog, který v taktech 64 a 65 vytváří tenzi tvorbou velké septimy a následného uvolnění v podobě rozvedení této septimy do průchodu v sólovém altu v taktu 66. Na jiných místech zase housle a alt fungují jako vzájemné odpovědi (například takty 97 – 100). V taktu 105 árie končí. Jako odpověď této árii slouží stejnojmenný sbor, který hudebně čerpá z předešlé árie. Housle jsou opět rozděleny na dva party, přidávají se hoboje (stále v unisonu se sopránem) a violy. Sborová sazba je převážně homofonní. Sbor končí orchestrální dohrou dlouhou 12 taktů.

### 9. *Accompagnato* (Basso)

*For behold, darkness shall cover the earth, and gross darkness the people; but the Lord shall arise upon thee, and His glory shall be seen upon thee. And the Gentiles shall come to thy light, and kings to the brightness of thy rising.*

<sup>2</sup> *Hle, temnota přikrývá zemi, soumrak národy, ale nad tebou vzejde Hospodin a ukáže se nad tebou jeho sláva.*

<sup>3</sup> *K tvému světlu přijdou pronárody a králové k jasům, jenž nad tebou vzejde. (Izajáš 60,2 – 3)*

Kontrastem jásavému začátku III. scény je basový recitativ *accompagnato* *For behold*. Metrum je čtyřdobé, tempo *Andante larghetto* a tónina h-moll, dle Charpentiera osamělá a melancholická, dle Matthesona divná, pochmurná a melancholická a dle Schubarta trpělivá a tiše vyčkávající, vyjadřuje odevzdanost na vůli Boha.<sup>48</sup> Celé *accompagnato* je velice tajemné, mysteriózní, přesto je však cítit určitá naděje, kterou vnímáme v taktech 11 – 19. *Accompagnato* končí poloviční kadencí akordem Fis dur, neb primárně slouží jako recitativ k následující árii.

### 10. *Air* (Basso)

*The people that walked in darkness have seen a great light; and they that dwell in the land of the shadow of death, upon them hath the light shined.*

<sup>1</sup> *Lid, který chodí v temnotách, uvidí velké světlo; nad těmi, kdo sídlí v zemi šeré smrti, zazáří světlo. (Izajáš 9,1)*

---

<sup>48</sup>SCHÜLLEROVÁ, Silvie. \textit{Afektivní teorie a hudebně rétorické figury}. Online. Doctoral theses, Dissertations. Brno: Masaryk University, Faculty of Education. 2007. Available from: <https://theses.cz/id/c29r4o/>, str. 63 - 65

Árie je proti předcházejícímu *accompagnatu* o poznání rozhodněji, mysteriózní atmosféra byla spíše nahrazena intenzivním strachem. Orchester se opět trochu proměnil, housle opět hrají jeden part, violy zůstaly. Sazba je zajímavá faktem, že většinu árie hrají nástroje v orchestru v unisonu s basovým sólem. To vytváří onen pocit intenzity, stejně jako stále přítomné chromatické průchody.

## 11. Chorus

*For unto us a child is born, unto us a son is given, and the government shall be upon His shoulder; and His name shall be called Wonderful, Counsellor, the mighty God, the Everlasting Father, the Prince of Peace.*

<sup>5</sup> *Neboť se nám narodí dítě, bude nám dán syn, na jehož rameni spočine vláda a bude mu dáno jméno: „Divuplný rádce, Božský bohatýr, Otec věčnosti, Vládce pokoje.“ (Izajáš 9,5)*

III. scénu uzavírá interpretačně velice náročný sbor *For unto us a child is born*. V něm naplno propuká radost z Narození Spasitele. Metrum je čtyřdobé, tempo *Andante allegro* a tóninou je G dur, dle Charpentiera tónina, která je sladce veselá, dle Matthesona výřečná, brilantní a dle Schubarta vesnická a idylická, níž může být vyjádřena spokojená vášeň lidského srdce.<sup>49</sup> Začíná orchestrální předehrou (housle opět rozděleny na dva party), v níž hoboje hrají unisono s prvními a druhými houslemi. V taktu 7 nastupuje soprán v unisonu s oběma hoboji, který opakuje první téma známé z předehry. V taktu 12 nastupuje tenor, který první téma opakuje a následně tvoří dialog se sopránem, podobně jako alt s basem v taktech 18 – 25. Půvabné jsou odpovědi mezi těmito hlasy v taktech 24 a 25. V taktu 26 nastupuje druhé téma v tenoru charakteristické výrazným tečkovaným rytmem, které je zopakováno sopránem v taktu 28 a následně altem a basem v paralelních decimách v taktu 30. V taktu 33 zazní homofonní 3. téma, které je nejslavnostnější. Orchester je po většinu sboru upozaděn s výjimkou případů, kdy zaznívá 3. téma. Od taktu 67 do konce je už jeho role výraznější. Sbor je technicky a interpretačně velice náročný a je jedním ze stálých repertoárových děl mnoha sborů po celém světě.

### 2.2.4 IV. scéna: Zvěstování pastýřům

Scéna je v podstatě rozšířením vánočního příběhu ze scény předcházející. Uvádí nás do pastýřského prostředí, neb pastýři byli prvními z těch, kterým bylo zvěstováno Narození Spasitele.

<sup>49</sup>SCHÜLLEROVÁ, Silvie. \textit{Afektivní teorie a hudebně rétorické figury}. Online. Doctoral theses, Dissertations. Brno: Masaryk University, Faculty of Education. 2007. Available from: <https://theses.cz/id/c29r4o/>, str. 63 - 65



## 12. Pífa

Pífa, někdy také zvána Pastoral Symphony, tvoří instrumentální důvod IV. scény a je mimo předehtu jedinou ryze instrumentální částí oratoria. Metrum je dvanácti osminové, tempové označení Largo, k němuž Händel připsuje poznámku mezzo piano. Tónina je C dur, dle Charpentiera veselá a bojovná, dle Matthesona drzá, troufalá a davající volný průběh své radosti a dle Schubarta dokonale čítá, nevinná, jednoduchá, naivní.<sup>50</sup> Orchestrace je změněna, housle se rozdělí ve tři skupiny a hoboje zcela absentují. Sazba je tříhlasá, neb první housle hrají v unisonu v paralelních oktávách s třetími houslemi a stejným principem druhé housle s violami. Formálně spatřujeme dělení ABA, kdy B díl začíná taktem 12 hlavním tématem v G dur. B díl je harmonicky bohatší než díl A. V taktu 22 nastává opakování dílu A.

## 13. Recitative and Accompagnato (Soprano)

*There were shepherds abiding in the field, keeping watch over their flocks by night.  
And lo, the angel of the Lord came upon them, and the glory of the Lord shone round about them, and they were sore afraid.*

*8. A v té krajině byli pastýři pod širým nebem a v noci se střídali v hlídkách u svého stáda.  
(Lukáš 2,8)*

*9. Náhle při nich stál anděl Páně a sláva Páně se rozzářila kolem nich. Zmocnila se jich veliká bázeň.  
(Lukáš 2,9)*

Händel v následujících hudebních číslech pokračuje ve vyprávění vánočního příběhu. Po recitativu v C dur následuje krátké accompagnato v F dur. Je charakteristické rozklady akordů v obou skupinách houslí. Tempové označení je andante a metrum čtyřdobé. Již zmíněná tónina F dur je dle Charpentiera sice zuřivá a vznětlivá, dle Matthesona však velkodušná, pevná, vyjadřující jistotu, lásku, sílu, lehkost a počestnost a konečně dle Schubarta vlídná a vyjadřující odpočinek.<sup>51</sup>

## 14. Recitative and Accompagnato (Soprano)

*And the angel said unto them: "Fear not, for behold, I bring you good tidings of great joy,  
which shall be to all people.*

*For unto you is born this day in the city of David a Saviour, which is Christ the Lord."*

<sup>50</sup>SCHÜLLEROVÁ, Silvie. \textit{Afektivní teorie a hudebně rétorické figury}. Online. Doctoral theses, Dissertations. Brno: Masaryk University, Faculty of Education. 2007. Available from: <https://theses.cz/id/c29r4o/>, str. 63 - 65

<sup>51</sup>Tamtéž

*And suddenly there was with the angel, a multitude of the heavenly host, praising God, and saying:*

*10. Anděl jim řekl: „Nebojte se, hle, zvěstuji vám velikou radost, která bude pro všechny lid.*

*11. Dnes se vám narodil Spasitel, Kristus Pán, v městě Davidově. (Lukáš 2,10 – 11)*

*13. A hned tu bylo s andělem množství nebeských zástupů a takto chválili Boha: (Lukáš 2,13)*

Další recitativ a accompagnato přímo navazují na předchozí vyprávění. Recitativ vyjadřuje utěšování pastýřů andělem a accompagnato v D dur slouží jako vlastní recitativ následujícímu sboru. Metrum je čtyřdobé, tempové označení Allegro a tónina D dur.

## **15. Chorus**

*"Glory to God in the highest, and peace on earth, good will towards men."*

*„Sláva na výsostech Bohu a na zemi pokoj mezi lidmi.“ (Lukáš 2,14)*

Sbor je zhudebněním začátku chvalozpěvu Sláva na výsostech Bohu, který byl v rané křesťanské liturgii vlastní jen době vánoční. Metrum je čtyřdobé, tempové označení Allegro a tónina D dur. K orchestru se poprvé přidává dvojice trubek. Sbor začíná jásavým zvoláním „*Glory to God in the highest*“. Následující fráze „*and peace on earth*“ je Händelem zhudebněna velice jemně a pokorně. Vyjadřuje tím kontrast mezi slávou nebes, ve které dlí Bůh a pokorou země, která k Bohu vzhlíží. Pro zdůraznění Händel obě fráze zhudebnil ještě jednou. V taktu 18. přichází fráze „*good will towards men*“, ve které Händel využil spíše kontrapunktické sazby. Následně jsou zopakovány první dvě fáze, po nichž opět nastupuje fráze „*good will towards men*“. Sbor končí orchestrální dohrou v pianissimu.

### **2.2.5 V. scéna: Kristovo uzdravování a vykoupení**

V páté scéně již opouštíme vánoční příběh a dostáváme se do doby, kdy Kristus koná zázraky na zemi. Celá scéna je prodchnuta radostí a nadějí a tvoří konkluzi první části oratoria.

## **16. Air (Soprano)**

*Rejoice greatly, O daughter of Zion; shout, O daughter of Jerusalem! Behold, thy King cometh unto thee; He is the righteous Saviour, and He shall speak peace unto the heathen.*

*9. Rozjásěj se, síónská dcero, dcero jeruzalémská, propukni v hláhol! Hle, přichází k tobě tvůj král, spravedlivý a zachráněný.*

*10. Vyhlásí pronárodům pokoj. (Zachariáš 9,9 – 10)*

Scénu otevírá náročná kolorатурní árie pro soprán *Rejoice greatly*. Metrum árie je čtyřdobé, tempové označení Allegro a tónina B dur, kterou Charpentier popisuje jako velkolepou a rozkošnou, Mattheson jako zábavou a okázalou a Schubart jako vyjádření veselé lásky, čistého svědomí a naděje v lepší svět.<sup>52</sup> Árie má ritornelovou formu a formálně ji můžeme rozdělit na ABA'. V dílech A a A' hrají obě skupiny houslí v unisonu a violy absentují zcela. Árie začíná předehrkou, na kterou naváže sólový soprán. Jak part sopránů tak part houslí jsou vysoce virtuózní a vedou spolu živelný dialog. Händel pracuje velice svobodně i s rytmickými vzorci, třeba při zhudebnění fráze „*behold, thy King cometh ontu thee*“ v taktech 34 – 35. V taktu 44 spatřujeme B díl. Ač v notách není výslovně zaspána změna tempa, interpretační tradicí je v tomto místě značně zpomalit. Hudba této části je více vážná a je při ní opuštěn princip střídání sopránového sóla a ritornelů. Housle se rozdělí do dvou samostatných skupin. V taktu 65 začíná díl A', ve kterém se housle opět spojí v unisono a opět působí v dialogu se sopránovým sólem. Působivé jsou velmi rychlé odpovědi houslí na sopránové sólo v taktech 86 – 88. Árie končí orchestrální dohrkou.

### **17. Recitative (Alto) and Duet (Alto, Soprano)**

*Then shall the eyes of the blind be opened, and the ears of the deaf unstopped. Then shall the lame man leap as an hart, and the tongue of the dumb shall sing.*

*He shall feed His flock like a shepherd; and He shall gather the lambs with His arm, and carry them in His bosom, and gently lead those that are with young.*

*Come unto Him, all ye that labour, come unto Him that are heavy laden, and He will give you rest.*

*Take his yoke upon you, and learn of Him, for He is meek and lowly of heart, and ye shall find rest unto your souls.*

<sup>5</sup> *Tehdy se rozevřou oči slepých a otevřou se uši hluchých.*

<sup>6</sup> *Tehdy kulhavý poskočí jako jelen a jazyk němého bude plesat. (Izajáš 35,5 – 6)*

<sup>11</sup> *Jak pastýř pase své stádo, beránky svou paží shromažďuje, v náručí je nosí, březí ovečky šetrně vede.“ (Izajáš 40,11)*

<sup>28</sup> *Pojďte ke mně, všichni, kdo se namáháte a jste obtíženi břemeny, a já vám dám odpočinout.*

<sup>29</sup> *Vezměte na sebe mé jho a učte se ode mne, neboť jsem tichý a pokorného srdce: a naleznete odpočinutí svým duším. (Matouš 11,28 – 29)*

---

<sup>52</sup>SCHÜLLEROVÁ, Silvie. \textit{Afektivní teorie a hudebně rétorické figury}. Online. Doctoral theses, Dissertations. Brno: Masaryk University, Faculty of Education. 2007. Available from: <https://theses.cz/id/c29r4o/>, str. 63 - 65

Po recitativu, který popisuje Izajášovo proroctví o Kristovu uzdravování následuje nádherný duet altu a sopánu *He shall feed His flock like a shepherd*. Metrum duetu je dvanácti osminové, tempové označení *Larghetto*, ke kterému Händel připsal poznámku *piano* a tónina F dur. Nálada celého duetu je klidná a odevzdaná. Charakteristické pro tuto část jsou tklivě čisté harmonie a kantilénové vedení vokální linky. Duet má dvě části, přičemž první patří sólovému altu a druhá, která začíná taktem 26, sólovému sopránu. S touto částí se změnila tónina na B dur. Z hlediska rétoriky je logické, že bychom se změnou tóniny měli vnímat i odlišný afekt jednotlivých částí. Zatímco počáteční F dur jsme již dříve popsali jako tóninu vyjadřující vlnitost a odpočinek (což je vzhledem k libretu tohoto duetu mimořádně signifikantní), B dur jako tóninu radosti a naděje v lepší svět. Fráze „*Take His yoke upon you*“ je zopakována, což je příležitostí ke zdobení vokální linky.

## 18. Chorus

*His yoke is easy, and His burthen is light.*

*Vždyť mé jho netlačí a břemeno netíží.“ (Matouš 11,30)*

Sbor *His yoke is easy* tematicky i textově navazuje na předchozí duet. Metrum sboru je čtyřdobé, tempové označení *Allegro* a tónina B dur, jejíž afekt radosti a zábavnosti v tomto sboru vnímáme velice intenzivně. Jedná se o poměrně monotematickou část, což je způsobeno krátkostí zhudebňovaného textu, což ovšem nic neubírá na náročnosti provedení a jímavé kráse. Koloratura v hlavním tématu je ozvláštněna tečkou ve slově „*easy*“, přičemž je třeba dbát zvýšené pozornosti na preciznost rytmu. Téma je představeno sopránem a následně tenorem, zároveň zaznívá v altu a později v basu v těsně. Händel v průběhu sboru pracuje jen s druhou částí tématu „*His burthen in light*“. Harmonicky je celá část nápaditá, krásná je zvláště sekvence v taktech 24 – 26. Orchestrální doprovod je, zvláště v druhé části sboru, bohatý. Tímto radostným sborem je ukončena první část oratoria.

### 2.2.6 ČÁST DRUHÁ - I. scéna: Kristovo utrpení

V první scéně druhého dějství sledujeme příběh Ježíše Krista, Mesiáše, Boha, který sestoupil na zem v lidské podobě, na jeho cestě k utrpení na kříži, kterým vykoupí lidstvo. Příběh, který je zcela zásadní pro křesťanskou víru, je Händelem pojat velmi dramaticky a obsáhle. Tečkované rytmy, které prostupují skoro celou první scénou, jsou vyjádřením krutého bičování, které musel Kristus před svou smrtí podstoupit.

## 19. Chorus

*Behold the Lamb of God, that taketh away the sin of the world.*

<sup>29</sup> *Hle, beránek Boží, který snímá hřích světa. (Jan 1,29)*

První scénu otevírá závažný sbor *Behold the Lamb of God* ve čtyřdobém metru a v tónině g-moll. Tempové označení je Largo. Sbor začíná předehtou, která je plná tečkovaných rytů, stejně jako nástup sboru v taktu 4. Sazba sboru je zpočátku kontrapunktická, od taktu 13 však spíše převládá homofonie. Fráze „*that taketh away the sin of the world*“ je většinou zhudebněna více nadějně než fráze úvodní. Sbor končí krátkou orchestrální dohtou.

## 20. Air (Alto)

*He was despised and rejected of men, a man of sorrows and acquainted with grief.*

*He gave His back to the smiters, and His cheeks to them that plucked off His hair: He hid not His face from shame and spitting.*

<sup>3</sup> *Byl v opovržení, kdekdo se ho zřekl, muž plný bolestí, zkoušený nemocemi. (Izajáš 53,3)*

<sup>6</sup> *Nastavoval záda těm, kteří Ho bili, a své líce těm, kdo rvali Jeho vousy, neukrýval svou tvář před potupami a popliváním. (Izajáš 50,6)*

Altová da capo árie *He was despised* je ve čtyřdobém metru, její tempové označení je Largo a tóninou Es dur, dle Charpentiera krutá a přísná, dle Matthesona velmi patetická a dle Schubarta tónina, která vyjadřuje Nejsvětější Trojici a zbožnost.<sup>53</sup> Díl A je ve svém výrazu velmi strohý, pomalé tempo, quasi-ritornely, v obou houslích, které evokují vzdychání, a které se v taktech 34 a 35 střídají se sopránovým sólem a capella budí dojem samoty, opuštěnosti a smutku. Samozřejmostí jsou bolestné harmonie ve frázi „*a man of sorrows and acquainted with grief*“ (takty 18, 30 – 31, 36 – 37). Díl B je otevřeně dramatický, otevírá ho výrazný tečkovaný rytmus, o němž víme, že je v barokní rétorice vyjádřením bičování. Po něm dochází k dílu A, což je smyslem árie da capo.

---

<sup>53</sup>SCHÜLLEROVÁ, Silvie. \textit{Afektivní teorie a hudebně rétorické figury}. Online. Doctoral theses, Dissertations. Brno: Masaryk University, Faculty of Education. 2007. Available from: <https://theses.cz/id/c29r4o/>, str. 63 - 65

## 21. Chorus

*Surely He hath borne our griefs, and carried our sorrows!*

*He was wounded for our transgressions, He was bruised for our iniquities; the chastisement of our peace was upon Him.*

4. *Byly to však naše nemoci, jež nesl, naše bolesti na sebe vzal!*

5. *Jenže on byl proklán pro naši nevěrnost, zmučen pro naši nepravost. Trestání snášel pro náš pokoj. (Izajáš 53,4-5)*

Sbor *Surely He hath borne our griefs* je prvním z trojice sborů jdoucích v těsném sledu hned za sebou. Metrum je čtyřdobé, tempové označení Largo, k němuž Händel připsal poznámku staccato a tóninou je f-moll, dle Charpentiera temná a plačtivá, dle Matthesona tónina vyjadřující strach srdce, hloubku, zatěžkanost, černou melancholii a zoufalství a dle Schubarta tónina hluboké melancholie, deprese, malátnosti a touhy po smrti.<sup>54</sup> Jak již známe z předchozích částí, úvodní tečkovaný rytmus, který prostupuje celou část, je vyjádřením bičování Krista. Zhudebnění fráze „*He was wounded for our transgressions, He was bruised for our iniquities*“ je jednou z nejsilnějších částí celého oratoria. Je postaveno na silných harmoniích, které jsou plny chromatických průchodů, který zazní hned při prvním vstupu fráze. Anticipace tónu g<sup>1</sup> v altu se v taktu 13 změnil v disonanci uprostřed sextakordu f-moll, která je rozvedena v následující době, ve třetí době tvoří tón c<sup>2</sup> v sopráně průchod do b<sup>1</sup> aby mohla dokončit akord g-moll v následující době. V taktu 14 podobným způsobem tvoří tón d<sup>1</sup> průchod do akordu c-moll. Jedním z nejkrásnějších okamžiků je ale rozvedení harmonie do čisté b-moll, kterému předchází disonantní průchod v tenoru v první době taktu 17. S následující frází „*the chastisement of our peace was upon Him*“ se opět ozývá bolestný tečkovaný rytmus. Fráze začíná velebnou sekvencí, která končí v taktu 21. Po krátké orchestrální dohře následuje další sbor.

## 22. Chorus

*And with His stripes we are healed.*

5. *A jeho jizvami jsme uzdraveni. (Izajáš 53,5)*

Sbor je ve formě fugy, metrum se změnilo na alla breve a tempo na moderato. Incipit tématu fugy je typickým příkladem motivu kříže v hudbě (vznikne spojením tónů „*And*“ a „*stripes*“, které dohromady tvoří svislou úsečku kříže a „*with*“ a „*His*“ vodorovnou). Téma je zajímavé mimo jiné i tím, že jej použil i Wolfgang Amadeus Mozart při kompozici fugy na slova Kyrie

<sup>54</sup>SCHÜLLEROVÁ, Silvie. \textit{Afektivní teorie a hudebně rétorické figury}. Online. Doctoral theses, Dissertations. Brno: Masaryk University, Faculty of Education. 2007. Available from: <https://theses.cz/id/c29r4o/>, str. 63 - 65

eleison ve svém slavném Requiem, K. 626. Dux je v sopránu, po něm nastupuje comes (který je tonální) v altu, další nástup tématu se vyskytuje v tenoru a poslední v basu. Zajímavostí je, že v expozici v taktu 31 nastoupí téma v tenoru v b-moll, na IV. stupni stupnice f-moll, což je velice neobvyklé. Provedení můžeme spatřit v taktu 48 nástupem tématu v altu v Es dur. V celé fuze je přítomná i stálá protivěta (poprvé zazní v sopránu v taktech 7 – 8). Závěr fugy nastává v taktu 63 v sopránu, kdy téma zazní opět v f-moll. Fuga končí poloviční kadencí na dominantě, neboť následuje další sbor.

### 23. Chorus

*All we like sheep have gone astray; we have turned every one to his own way. And the Lord hath laid on Him the iniquity of us all.*

<sup>6</sup> *Všichni jsme bloudili jako ovce, každý z nás se dal svou cestou. Jej však Hospodin postihl pro nepravost nás všech. (Izajáš 53,6)*

Metrum posledního z trojice sborů je čtyřdobé, tempo Allegro moderato a tónina F dur. Oproti dvěma předchozím je sbor *All we like sheep* na první pohled víceméně radostný. Je to podle mého názoru ale klam, pravý smysl dlí v groteskním vyjádření odloučení se od Boha a následného bloudění světem bez smyslu. Slovo „*astray*“ je zhudebněno dlouhou linkou v různých hlasech, jako by ona linka skutečně bloudila, než dojde svého cíle. Druhá fráze „*And the Lord hath laid on Him the iniquity of us all*“ je oproti tomu velmi vážná a tvoří kontrast k první části, jako by chtěl Händel vyjádřit, že zatímco lidské pokolení žije v bezstarostnosti, Mesiáš v tu samou dobu trpí pro ono pokolení. Sbor končí opět v f-moll, čímž uspokojivě uzavírá trojici sborů.

### 24. Accompagnato (Tenore)

*All they that see Him laugh Him to scorn; they shoot out their lips, and shake their heads, saying:*

<sup>8</sup> *Všem, kdo mě vidí, jsem jenom pro smích, šklebí se na mě, potřásají hlavou: (Žalm 22,8)*

Krátké accompanato v Es dur (začíná v b-moll, ale postupně se dostane k předepsané tónině) a čtyřdobém metru, jenž nese tempové označení Larghetto, slouží jako recitativ k následujícímu sboru. Jedná se o dramatictější pojatou část, kterou charakterizují opětovné tečkované rytmy.

## 25. Chorus

*"He trusted in God that He would deliver Him; let Him deliver Him, if He delight in Him."*

9. „Svěř to Hospodinu!“ „Ať mu dá vyváznout, ať ho vysvobodí, když si ho oblíbil!“ (Žalm 22,9)

Následující sbor „*He trusted in God*“ vykresluje proctví o rouhavém lidu, který se vysmívá Kristovi při jeho utrpení na kříži. Sbor je v čtyřdobém metru, jeho tempové označení je Allegro a tóninou je c-moll, dle Charpentiera tónina temná a nejasná, dle Matthesona smutná a zarmoucená a dle Schubarta tónina, vyjadřující projev lásky a nářek nad onou láskou.<sup>55</sup> Téma fugy je aktivní a nekompromisní. Téma je nejprve exponováno v basu, tonální comes přichází v tenoru, následně téma přebírá alt a nakonec soprán. Takty 19 – 21 představují stálou protivětu fugy a zároveň slouží jako přechodná část k provedení, které začíná v taktu 22 provedením tématu v basu v B dur. Závěr se nachází v taktu 50, kdy je téma provedeno opět v c-moll v sopránu. Fuga končí codou dlouhou tři takty v Adagiu.

## 26. Accompagnato (Tenore)

*Thy rebuke hath broken His heart: He is full of heaviness. He looked for some to have pity on Him, but there was no man, neither found He any to comfort him.*

21. *Srdce potupou Mu puká, je jak ochrnulý. Na soucit čekal, ale marně; na ty, kdo by potěšili – nenašel se nikdo. (Žalm 69,21)*

## 27. Arioso (Tenore)

*Behold, and see if there be any sorrow like unto His sorrow.*

12. *Popatřte a hled'te, je-li jaká bolest jako bolest Jeho. (Pláč 1,12)*

---

<sup>55</sup>SCHÜLLEROVÁ, Silvie. \textit{Afektivní teorie a hudebně rétorické figury}. Online. Doctoral theses, Dissertations. Brno: Masaryk University, Faculty of Education. 2007. Available from: <https://theses.cz/id/c29r4o/>, str. 63 - 65



## 2.2.7 II. scéna: Kristova smrt a Zmrtvýchvstání

### 28. Accompagnato (Tenore)

*He was cut off out of the land of the living: for the transgressions of Thy people was He stricken.*

*8. Vždyť byl vyřazen ze země živých, raněn pro nevěrnost mého lidu. (Izajáš 53,8)*

Krátký recitativ předchází tenorové árie. Je ve čtyřdobém metru.

### 29. Air (Tenore)

*But Thou didst not leave His soul in hell; nor didst Thou suffer Thy Holy One to see corruption.*

*10. Neboť v moci podsvětí ho neponecháš, nedopustíš, aby se tvůj věrný octl v jámě. (Žalm 16,10)*

Ritornelová árie dohromady slučuje okamžik Kristovy smrti a jeho zmrtvýchvstání. Není vítězoslavnou oslavou, ale pokorným vyjádřením úcty z Kristova Vítězství nad smrtí.

## 2.2.8 III. scéna: Kristovo Nanebevstoupení

Scéna tvořená jen jedním sborem vypráví o události, která se odehrála 40. den po Kristově Zmrtvýchvstání – Jeho Nanebevstoupení.

### 30. Chorus

*Lift up your heads, O ye gates; and be ye lift up, ye everlasting doors; and the King of Glory shall come in.*

*Who is this King of Glory? The Lord strong and mighty, The Lord mighty in battle.*

*Lift up your heads, O ye gates; and be ye lift up, ye everlasting doors; and the King of Glory shall come in.*

*Who is this King of Glory? The Lord of Hosts, He is the King of Glory.*

*7. Brány, zvedněte výše svá nadpraží, výše se zvedněte, vchody věčné, ať může vejít Král slávy.*

*8. Kdo to je Král slávy? Hospodin, mocný bohatýr, Hospodin, bohatýr v boji.*

*9. Brány, zvedněte výše svá nadpraží, výše se zvedněte, vchody věčné, ať může vejít Král slávy.*

*10. Kdo to je Král slávy? Hospodin zástupů, on je Král slávy! (Žalm 24,7-10)*

Oslavný sbor „*Lift up your heads*“ je ve čtyřdobém metrum, nese tempové označení a tempo ordinario a tónina je F dur. Začátek sboru je postaven na dialogu ženského tříhlasu (soprán se rozdělil na dvě skupiny) a mužského dvouhlasu, což vychází z textu, jehož otázka „*Kdo to je Král slávy?*“ a následná odpověď „*Hospodin, mocný bohatýr, Hospodin, bohatýr v boji*“ k užití podobné kompoziční techniky přímo vybízí.

V taktu 31 se soprány opět spojí v jeden part a tím zaniká i dialog mezi hlasovými skupinami sboru. Händel od této chvíle neustále opakuje onu odpověď, jak by tím chtěl zdůraznit provolávání slávy Mesiášovi. Sazba sboru je od této chvíle kombinací homofonie a kontrapunktu. Sbor končí plagálním závěrem.

### **2.2.9 IV. scéna: Kristovo přijetí v Nebi**

Scénu tvoří dvě hudební čísla. Je zajímavé, že libretista nepíše o další události velikonočního období, která následuje po Nanebevstoupení, o Seslání Svatého Ducha, ale o „události“, která má libretistou uměle vytvořený základ.

### **31. Recitative (Tenore) and Chorus**

*Unto which of the angels said He at any time: "Thou art My Son, this day have I begotten Thee?"*

*Let all the angels of God worship Him.*

<sup>5</sup> *Komu kdy z andělů Bůh řekl: „Ty jsi můj Syn, já jsem tě dnes zplodil!“*

<sup>6</sup> *„Ať se mu pokloní všichni andělé Boží!“ (Židům 1,5-6)*

Sboru předchází secco recitativ přednášený tenorem. Sbor samotný je ve čtyřdobém metru, tempové označení je Allegro a jeho tóninou je D dur, což odpovídá jásavé náladě sboru. Sazba sboru je až na úvodní zvolání kontrapunktická. V celém sboru je stále přítomná figura corta, kdy dvě kratší noty následují po jedné notě dvojnásobné hodnoty. Sbor končí krátkou orchestrální dohrou.

### **2.2.10 IV.scéna: Počátky hlásání evangelia**

Tato scéna nás dějově posouvá do knihy Skutky apoštolů, která popisuje rané šíření křesťanství. Celá scéna je hudebně střídá a pokorná.

### 32. Air (Alto)

*Thou art gone up on high; Thou hast led captivity captive, and received gifts for men; yea, even from Thine enemies, that the Lord God might dwell among them.*

19. *Vystoupil jsi na výšinu, ty, kdo byli v zajetí, jsi vedl, mnohé z lidí přijals darem, odbojníci však museli zůstat v poušti, Hospodine, Bože! (Žalm 68,19)*

Árie je v třídobém rytmu, tónině d-moll a má předepsané tempové označení *Larghetto*. Housle hrají sjednoceny v jedné skupině, violy a hoboje se odmlčí. Můžeme zde pozorovat prvky ritornelové formy, někdy však zpěvní part přichází již během ritornelu a doplňuje se s ním ve vzájemném dialogu. Harmonie je celkem konvenční, výjimku tvoří přechod do f-moll a následné b-moll v taktu 32 a překvapivý postup do sextakordu c-moll v taktu 69. Orchestrální dohra je stejná jako předehra.

### 33. Chorus

*The Lord gave the word; great was the company of the preachers.*

12. *Panovník pronáší výrok. Nesmírný je zástup těch, jež radostnou zvěst nesou. (Žalmy 68,12)*

Sbor je ve čtyřdobém metru, má předepsané tempové označení *Andante allegro* a tóninu B dur. Začíná zvoláním „*The Lord gave the word*“ v tenorech a basech. Následně sbor pokračuje slovy „*great was the company of the preachers*“. Harmonie celého sboru je poměrně jednoduchá a sazba sboru je jasná a přehledná. V této části se nejedná se o žádné okázalé hlásání slávy, ale o důstojnou připomínku prvních křesťanských šířitelů radostné zvěsti o Kristově Vzkříšení.

### 34.a Air (Soprano)

*How beautiful are the feet of them that preach the gospel of peace, and bring glad tidings of good things.*

7. *Jak líbezná je, když po horách jdou nohy toho, jenž poselství nese a ohlašuje pokoj, jenž nese dobré poselství. (Izajáš 52,7)*

Líbezná árie „*How beautiful are the feet*“ v dvanácti osminovém metru, tónině g-moll a s předepsaným tempovým označením *Larghetto* pokračuje v popisu prvních šířitelů evangelia. Housle jsou spojeny v unisono. Árie začíná orchestrální předehrou, po níž nastupuje

sopránové sólo. Orchestrální doprovod působí spíše opravdu jen jako pouhý doprovod, který se se zpěvem doplňuje.

### 35.a Chorus

*Their sound is gone out into all lands, and their words unto the ends of the world.*

18. „Po celé zemi se rozlehl jejich hlas, do nejzazších končin jejich slova.“ (Římanům 10,18)

Scénu uzavírá sbor „*Their sound is gone out*“ ve čtyřdobém metru, s tempovým označením a tempo ordinario a v tónině Es dur. Téma na začátku sboru postupuje v těsně ve všech hlasech těsně za sebou. Harmonie je konvenční a nikam zásadněji nevybočuje.

#### 2.2.11 VI. scéna: Svět odmítá evangelium

Oproti hudebně poměrně strohé V. Scéně je VI. scéna naprosto odlišná. Má to svůj význam. Zatímco hlasatelé evangelia v V. scéně hlásají pokojně a s pokorou radostnou zvěst, lidstvo je v VI. scéně zuřivě stíhá.

### 36. Air (Basso)

*Why do the nations so furiously rage together, and why do the people imagine a vain thing?  
The kings of the earth rise up, and the rulers take counsel together against the Lord, and  
against His anointed.*

1. Proč se pronárody bouří, proč národy kují marné plány?

2. Srocují se králové země, vládcové se spolu umlouvají proti Hospodinu a pomazanému jeho: (Žalmy 2,1-2)

Basová árie ve čtyřdobém metru, s tempovým označením Allegro a v tónině C dur je až nápadně kontrastní k předchozím hudebním úsekům. Začíná delší instrumentální předehrou, která je charakteristická tremoly v houslích a violách, čímž vytváří napětí. Tato tremola jsou poté přítomna ve většině árie. Basové sólo nastupuje v taktu 15 rozkladem kvintakordu C dur. Basový part je velice virtuózní a technicky náročný, především rychlé trioly, které sólista musí mít dobře zažité, aby je udržel v rychlém tempu. V árii můžeme pozorovat dva hlavní úseky, přičemž onen druhý začíná v taktu 74, kdy je přednesena druhá fráze árie („*The kings of the earth rise up...*“) v a-moll. Charakter árie je udržován ve stálém napětí způsobeného tremoly ve smyčcích. Árie končí v taktu 96 akordem e-moll, což ale tonálně není uspokojující, což ovšem nevádí, neboť ihned následuje sbor.

### 37. Chorus

*Let us break their bonds asunder, and cast away their yokes from us.*

„Zpřetrháme jejich pouta, jejich provazy pryč odhodíme.“ (Žalmy 2,3)

Sbor zachovává všechny náležitosti (tempo, metrum, tónina) z předchozí árie. Jedná se o velice živelný, ve svém výrazu skoro až agresivní sbor, který je opět velice technicky náročný. Začíná představením tématu v tenoru, přičemž zazní v těsně o dobu později v sopránů. Podobným způsobem zazní v 3. taktu v basu a následně v altu. Druhé a virtuóznější téma zazní v taktu 10 opět v tenoru. Sazba sboru je převážně kontrapunktická. Orchester hraje často v unisonu se zpěvními hlasy.

#### 2.2.12 VII. scéna: Konečné Boží vítězství

Konečná scéna druhé části oratoria, je pojata jako velebná oslava Boží moci, která se obstojí před protivenstvím vzbouřeného lidského pokolení.

### 38. Recitative and Air

*He that dwelleth in Heav'n shall laugh them to scorn; The Lord shall have them in derision.*

*Thou shalt break them with a rod of iron; thou shalt dash them in pieces like a potter's vessel.*

<sup>4</sup> *Ten, jenž trůní v nebesích, se směje, Panovníkovi jsou k smíchu. (Žalmy 2,4)*

<sup>9</sup> *Rozdrtíš je železnou holí, rozbiješ je jak nádobu z hlíny. (Žalmy 2,9)*

Nejdramatičtější ze všech tenorových árií je „*Thou shalt break them*“. Její tóninou je a-moll, tónina mírná a naříkavá dle Charpentiera, okázalá, ale vážná, plačtivá, úctyhodná, tichá a tak trochu univerzální (slouží k probuzení všech vášní) dle Matthesona a tónina vyjadřující povahu oddané ženy vlídné povahy dle Schubarta.<sup>56</sup> Je děsuplným vyjádřením schopnosti jinak laskavého Hospodina zničit proti Němu vzpurné národy.

### 39. Chorus

*Hallelujah: for the Lord God Omnipotent reigneth.*

*The kingdom of this world is become the kingdom of our Lord, and of His Christ; and He shall reign for ever and ever.*

*King of Kings, and Lord of Lords*

*Hallelujah!*

<sup>56</sup>SCHÜLLEROVÁ, Silvie. \textit{Afektivní teorie a hudebně rétorické figury}. Online. Doctoral theses, Dissertations. Brno: Masaryk University, Faculty of Education. 2007. Available from: <https://theses.cz/id/c29r4o/>, str. 63 - 65

6. „Haleluja, ujal se vlády Pán Bůh náš všemohoucí. (Zjevení Janovo 19,6)

15. „Vlády nad světem se ujal náš Pán a jeho Mesiáš; a bude kralovat na věky věků.“

(Zjevení Janovo 11,15)

16. *King of Kings, and Lord of Lords.* (Zjevení Janovo 19,16) *Haleluja!*

Nejslavnější část celého oratoria, sbor ve čtyřdobém metru, v tónině D dur nesoucí tempové označení Allegro. Orchester je posílen o trubky a poprvé i o tympány. Sbor začíná orchestrální předehrou trvajících 3 takty. Následně zazní zvolání „*Hallelujah!*“ ve sboru, které je zpracováno v homofonní sazbě. Následná fráze „*for the Lord God Omnipotent reigneth*“ je představena v unisonu celého sboru se smyčci. První kontrapunktická část se nachází v taktu 22, kdy téma fráze „*for the Lord God Omnipotent reigneth*“ zazní v sopránů a v ostatních hlasech hlasech zní části fráze „*Hallelujah!*“. Stejným způsobem zazní II. téma v unisonu tenoru a basu v taktu 25 a v unisonu altu a tenoru v taktu 29. Následná fráze „*The kingdom of this world is become*“ představuje určité zklidnění ve výrazu a přípravu pro následné vítězoslavné zvolání „*the kingdom of our Lord, and of His Christ*“. Krátké fugato podložené slovy „*and He shall reign for ever and ever*“ dospěje k exponování fráze „*King of Kings, and Lord of Lords*“, které se několikrát opakuje, a které je doprovázeno úseky z fugata i úvodního „*Hallelujah!*“. Vrcholem skladby jsou beze sporu takty 74 – 77, ve kterých zazní „*King of Kings, and He shall reign*“ v unisonu altu, tenoru a basu. Celý sbor je ukončen plagálním závěrem. Tento sbor je stálým repertoárovým číslem většiny sborů po celém světě.

### 2.2.13 ČÁST TŘETÍ - I. scéna: Příslib věčného života.

První scéna nás uvádí do doby, kdy již Mesiáš není přítomen na zemi a je nyní na člověku, zda-li svými skutky dojde vykoupení a věčného života.

#### 40. Air (Soprano)

*I know that my Redeemer liveth, and that He shall stand at the latter day upon the earth.*

*And though worms destroy this body, yet in my flesh shall I see God.*

25. *Já vím, že můj Vykupitel je živ a jako poslední se postaví nad prachem.*

26. *A kdyby mi i kůži sedřeli, ač zbaven masa, uzřím Boha. (Jób 19,25-26)*

Scéna začíná lyrickou árií pro soprán ve třidobém metru, s tempovým označením Larghetto a v tónině E dur, která je dle Charpentiera hádavá a křiklavá, dle Matthesona zoufalá, smrtelně smutná a zobrazující fatální oddělení těla od duše a dle Schubarta hlučně nadšená, usměvavě radostná, ale bez nenaplněné rozkoše. V orchestru se housle spojily v jedinou

skupinu a violy s hobojí absentují. Árie začíná předehrou, zpěv se připojuje v taktu 18. V celé árii můžeme pozorovat kombinaci prvků ritornelové formy, kdy se zpěv s ritornely střídá a zároveň pozorujeme momenty, kdy dochází k dialogu zpěvu a houslového partu. Árie končí orchestrální dohrou.

#### **41. Chorus**

*Since by man came death, by man came also the resurrection of the dead. For as in Adam all die, even so in Christ shall all be made alive.*

*<sup>21.</sup> A jako vešla do světa smrt skrze člověka, tak i zmrtevýchvstání:*

*<sup>22.</sup> jako v Adamovi všichni umírají, tak v Kristu všichni dojdou života. (1. Korintským 15,21-22)*

Závažný sbor „*Since by man came death*“ je ve čtyřdobém metru. Je složen ze čtyř částí, první část začíná tempovým označením Grave a jeho tóninou je a-moll. Začíná technikou, do té doby v tomto oratoriu nepoužitou, sborem, který zpívá a capella. Harmonicky je zajímavá zvláště alterace v 5. taktu na třetí době. Druhá část je v C dur a nese tempové označení Allegro a je oproti první jásavá a vítězoslavná. Třetí se opět navrácí k zádumčivé atmosféře první části, tóninou je g-moll. Poslední část začíná v d-moll, tato část není zádumčivá, spíše důstojná a aktivní. Svůj závěr nachází opět v tónině a-moll.

#### **2.2.14 II. scéna: Soudný Den**

Scéna není nějakým děsuplným vyprávěním o hrůzách konce světa, naopak se vyznačuje smířlivým a důstojným charakterem. Je tvořena jen basovým doprovodem a následnou árií.

#### **42. Accompagnato (Basso)**

*Behold, I tell you a mystery; we shall not all sleep, but we shall all be changed in a moment, in the twinkling of an eye, at the last trumpet.*

*<sup>51.</sup> Hle, odhalím vám tajemství: Ne všichni zemřeme, ale všichni budeme proměněni,*

*<sup>52.</sup> naráz, v okamžiku, až se naposled ozve polnice. (1. Korintským 15,51-52)*

Metrum accompagnata je čtyřdobé a tóninou je D dur. Vykresluje nadějeplně okamžik konce světa, neb i přesto skrze Mesiáše můžeme dojít spásy.

### 43. Air (Basso)

*The trumpet shall sound, and the dead shall be raised incorruptible, and we shall be changed.*

*For this corruptible must put on incorruption and this mortal must put on immortality.*

<sup>52.</sup> *Zazní polnice a mrtví budou vzkříšeni k nepomíjitelnosti a my živí proměněni.*

<sup>53.</sup> *Pomíjitelné tělo musí totiž obléci nepomíjitelnost a smrtelné nesmrtelnost.*

*(1. Korintským 15,52-53)*

Slavná basová árie zachovává metrum i tóninu z předchozího *accompagnata*, tempové označení je *Pomposo, ma non allegro*. K obvyklému smyčcovému orchestru je kvůli textu, v níž se hovoří o polnici, přidána obligátní trubka, hoboje absentují. Árie začíná dlouhou předehrou, v níž má trubka dominantní sólistické postavení. Někdy hraje s prvními houslemi v unisonu, někdy se doplňují ve vzájemném dialogu. V taktu 29 nastupuje basové sólo (respektive v jeho předtaktí). Celá první část je charakterizována dialogem basového sóla a sólové trubky, je velice důstojná a velebná. B díl v h-moll je oproštěn o orchestrální doprovod, basové sólo je doprovázeno pouze *continuem*. Po B dílu se opakuje díl A, který je ochuzen o orchestrální předehru.

### 2.2.15 III. scéna: Závěrečné překonání hříchu

Scéna je ujištěním se o Boží pomoci v boji s hříchem, neboť pouze prosto hříchu může lidstvo dojít vykoupení.

### 44. Recitative (Alto) and Duet (Alto, Tenore)

*Then shall be brought to pass the saying that is written: "Death is swallowed up in victory."*

*O death, where is thy sting? O grave, where is thy victory? The sting of death is sin, and the strength of sin is the law.*

<sup>54.</sup> *Pak se naplní, co je psáno: „Smrt je pohlcena, Bůh zvítězil!*

<sup>55.</sup> *Kde je, smrti, tvé vítězství? Kde je, smrti, tvá zbraň?“*

<sup>56.</sup> *Zbraní smrti je hřích a hřích má svou moc ze zákona. (1. Korintským 15,54-56)*

Duet pro alt a tenor je ve čtyřdobém metru, jeho tóninou je Es a má předepsané tempové označení *Andante*. Doprovodem altu a tenoru je pouze *basso continuo*. Jedná se jedinou část z celého *Mesiáše*, kde dva sólové hlasy zpívají ve stejný čas spolu. Duet je svým zpracováním působivý, při jeho interpretaci je třeba dbát na preciznost včasných nástupů



obou sólistů, neb tyto nástupy bývají v těsném sledu za sebou. Duet končí akordem c-moll, je ale spojen s následujícím sborem, který rozvede předcházející duet v radostnou konkluzi.

#### **45. Chorus**

*But thanks be to God, who giveth us the victory through our Lord Jesus Christ.*

*57. Chvála buď Bohu, který nám dává vítězství skrze našeho Pána Ježíše Krista.*

*(1. Korintským 15,57)*

Sbor, který zachovává metrum, tempo i tóninu z předcházejícího duetu slouží jako oslava Boží velebnosti. Začíná homofonním zvoláním sboru „*But thanks be to God*“. Vyskytují se nové kratší motivy, které Händel exponuje v imitacích (takty 8 – 11). Rozvíjí témata známá z duetu a představuje je ve sborové sazbě a s novým textem. Sbor končí třítaktovou Codou v adagiu.

#### **46. Air (Soprano)**

*If God be for us, who can be against us?*

*Who shall lay anything to the charge of God's elect? It is God that justifieth, who is he that condemneth? It is Christ that died, yea rather, that is risen again, who is at the right hand of God, who makes intercession for us.*

*31. Je-li Bůh s námi, kdo proti nám? (Římanům 8,31)*

*33. Kdo vznese žalobu proti vyvoleným Božím? Vždyť Bůh ospravedlňuje!*

*34. Kdo je odsoudí? Vždyť Kristus Ježíš, který zemřel a který byl vzkříšen, je na pravici Boží a přimlouvá se za nás! (Římanům 8,33-34)*

Závěrem III. scény je zároveň poslední sólovou árií celého oratoria. Je v třídobém metru, její tempové označení je *Larghetto* a tóninou je g-moll. Z orchestru jsou vypuštěny hoboje a violy a housle se spojily v jednu skupinu. Árie začíná delší orchestrální předehrou. Árie nese známky ritornelové formy, která je ale občas porušena vstupem těchto ritornelů do drženého tónu sopránového sóla (takty 52 – 53, 62 – 66...). V taktech 80 – 84 a 133 – 138 společně vytvoří krásné sekvence. V některých případech sopránové sólo a housle hrají současně a doplňují se tak ve vzájemném dialogu. Árie končí orchestrální dohrou.

## 2.2.16 IV. scéna: Aklamace Mesiáše

Závěrečná slavnostní scéna je oslavou Mesiáše, Ježíše Krista. Je tvořena závěrečným sborem *Worthy is the Lamb* a následným *Amen*.

### 47. Chorus

*Worthy is the Lamb that was slain, and hath redeemed us to God by His blood, to receive power, and riches, and wisdom, and strength, and honour, and glory, and blessing. Blessing and honour, glory and power, be unto Him that sitteth upon the throne, and unto the Lamb, for ever and ever. Amen.*

12. „Hoden jest Beránek, ten obětovaný, přijmout moc, bohatství, moudrost, sílu, poctu, slávu i dobrořečení.“

13. „Tomu, jenž sedí na trůnu, i Beránkovi dobrořečení, čest, sláva i moc na věky věků!“

14. *Amen.* (Zjevení Janovo 5,12-14)

Sbor slouží jako slavnostní závěr oratoria. Orchester je opět obohacen o trubky a tympány. Je ve čtyřdobém metru, jeho tempové označení je *Largo* a je v D dur. Začátek tvoří majestátní sborový vstup v homofonní sazbě, který dospěje do akordu Fis dur v taktu 7. Ve stejném taktu se změní tempové označení na *andante* a přidají se trubky s tympány. Poté se znovu opakuje fráze „*Worthy is the Lamb*“ v *Largo* v A dur a následně část v *andante*, která končí D dur. Poté následuje část v *Larghetto*, při níž nastupuje téma v tenoru a basu v unisonu s continuum, které poté zazní v taktu 28 v sopránů v unisonu s houslemi a violami. Téma zazní v altu v taktu 32 a v basu v taktu 34. Práce se sborem je nadále velmi kontrapunktická. Vrcholem této části v taktech 53 – 55, kdy téma zazní v unisonu altu, tenoru, basu a všech smyčců za doprovodu trubek a tympánů. Tato část sboru končí v adagiu poloviční kadencí.

Následuje sborové „*Amen*“, které nese tempové označení *Allegro moderato*. Začíná fugatem, odpovědi jsou poprvé za celé oratorium reálné. V taktech 7 a 8 se v basu vyskytuje stálá protivěta. Následuje orchestrální mezihra v taktech 21 – 30, kde je zopakována část fugata pouze ve dvou hlasech. V taktu 31 zazní téma v basu, přičemž je doprovázen ostatními hlasy v homofonní sazbě, od této části již tedy nemůžeme hovořit o fugatu. V sopránů se vyskytují stálé protivěty. Po krátké orchestrální mezihře následuje v taktu 38 opět téma v basu v A dur, protivěty se vyskytují ve všech ostatních hlasech. Jímavé jsou imitace mezi všemi hlasy v reperi S-T-A-B, což se opakuje v taktu 45. V taktu 51 zazní hlava tématu v sopránů, poté v altu, následně v taktu 52 v tenoru. V taktech 55 – 57 můžeme hlavu tématu spatřit v inverzi v altu, v taktu 60 v basu a v následujícím taktu v tenoru. Tato složitá kontrapunktická práce probíhá až do konce sboru před codou, která je tvořena třemi takty. Tímto dechberoucím sborem končí celé oratorium *Mesiáš*, HWV 53.

### 3. Vybrané tenorové árie a jejich interpretace

#### 2.3 Accompagnato Comfort ye my people a Air Ev'ry valley

V analýze tenorových árií jsem postupoval na základě mých znalostí o barokní afektové teorii, neboť barokní hudba je se slovem neodmyslitelně spjata. Pro základní pochopení stavby barokní árie si stanovme stavbu barokní árie. *I. exordium*, neboli introdukce (většinou instrumentální předehra), *II. narratio*, což můžeme považovat za skutečné sdělení (již se přidal zpěv), *III. propositio*, které stanovilo argument (také bráno jako zápleтка), a které vedlo k dvěma bodům, které mohly být brány za protiklady (tzn. v kompozici se nemusely vyskytovat oba body) a těmi jsou *IV. confirmatio*, které argument podpořilo a *V. confutatio*, které mělo argument vyvrátit. Kompozici uzavíralo *VI. peroratio (conclusio)*.<sup>57</sup>

##### 2.3.1 Accompagnato

*Comfort ye, comfort ye my people, saith your God.*

*Speak ye comfortably to Jerusalem, and cry unto her,*

*that her warfare is accomplished, that her iniquity is pardoned.*

*The voice of him that crieth in the wilderness;*

*prepare ye the way of the Lord; make straight in the desert a highway for our God.*

1. „Potěšte, potěšte můj lid,“ praví váš Bůh.

2. Mluvte k srdci Jeruzaléma, provolejte k němu: Čas jeho služby se naplnil, odpykal si své provinění.

3. Hlas volajícího: „Připravte na poušti cestu Hospodinu! Vyrovnejte na pustině silnici pro našeho Boha! (Izajáš 40, 1 – 3)

Accompagnato je ve čtyřdobém metru, tempové označení je Larghetto, ke kterému Händel připsal poznámku piano a tóninou je E dur, kterou z hlediska afektové teorie označuje Charpeniter za hádavou a křiklavou, Mattheson za zoufalý a smrtelný smutek a Schubart za hlučné nadšení a usměvavou radost bez naplněné rozkoše.<sup>58</sup>

Orchestr je složen ze dvou skupin houslí, viol a continua, vzhledem k tomu, že se jedná o recitativ accompagnato, je orchestrální doprovod velmi střídmý.

Accompagnato začíná třemi takty orchestrální přede hry, která navozuje klidnou atmosféru tohoto accompagnata. Začíná repetovanými tóny v E dur, basso continuo má jako jediný držený tón e. Na třetí době nastupuje sextakord E dur, basso continuo přejímá repetované

<sup>57</sup>SCHÜLLEROVÁ, Silvie. Afektová teorie a hudebně rétorické figury}. Online. Doctoral theses, Dissertations. Brno: Masaryk University, Faculty of Education. 2007. Available from: <https://theses.cz/id/c29r4o/>, str. 128

<sup>58</sup>Tamtéž, str. 63 - 65

tóny, naopak první housle nyní své h<sup>1</sup> drží. Stejným způsobem se „předávání“ repetovaných a držných tónů opakuje i v následujícím taktu. **2.** takt začíná průchodem v druhých houslích, který vytvoří V. stupeň, akord na třetí době můžeme označit za terckvartakord H dur.

**3.** takt začíná sextakordem tóniky, na druhé době se nachází sextakord IV. stupně, až konečně harmonie dospěje do konečné E dur v taktu **4.**, kde již nastupuje sólový tenor. Na výzvu „*Comfort ye*“ reaguje ozvěna v obou houslích a violách. V **5.** taktu zaznívá téma z orchestrální introdukce, stejná je i harmonie. Na třetí dobu nastupuje sólový tenor, který opakuje výzvu „*Comfort ye*“ ještě naléhavěji. V **6.** je prodloužen průchod v druhých houslích až do třetí doby, na čtvrtou dobu přichází čistý V. stupeň. V **7.** taktu zazní na třetí době odpověď v augmentaci prvních houslí tenorovému sólu. **8.** takt patří tenorovému sólu a jeho kadenci, opětovně opakuje výzvu „*Comfort ye*“, která se opakuje i v taktu **9.** V taktu **10** se průchodem v prvních houslích do terckvartakordu Fis dur dostáváme do H dur v následujícím taktu. Nová fráze se ve zpěvním partu vyskytne až v taktu **12**, harmonie odpovídá taktům 9 – 11, ale v diminuované podobě. Tato fráze je zopakována i v následujícím taktu, kde se také harmonicky dostáváme opět do E dur (přes terckvartakord H dur na druhé době). V obou taktech se vyskytnou odpovědi v houslích známé ze 4. a 7. taktu, jakoby Händel chtěl stále udržovat na zřeteli onu prosbu o utěšení lidu. V taktu **14** se nakrátko odmlčí violon, čímž orchestr přijde o svůj šestnáctistopý fundament a krátká mezihra má mnohem jemnější charakter. Harmonie je stejná jako na začátku přede hry. V taktu **15** se prvně vyskytne fráze „*Speak ye comfortably to Jerusalem*“, v taktu **16** se sextakord E dur na prvních dvou dobách změnil na kvintsextakord, skrze nějž se harmonie dostane do A dur v následujícím taktu. Händel pro zdůraznění důležitosti myšlenky opakuje frázi, v taktu **18** se přes sextakord a následný kvintsextakord Fis dur dostáváme do H dur v taktu **19**, kde je opět opakována odpověď v houslích známá ze 4. a 7. taktu. V taktu **20** je tenorové sólo prosto jakéhokoliv doprovodu, začíná na jeho předtaktí oktavovým skokem na slovo „*cry*“ (provolejte), což přesně odpovídá hudebně rétorické figuře *exlamatio* – výkřik. V taktu **21** jsme stále v tónině H dur, v orchestru se vyskytuje téma známé z přede hry. V taktu **23** opět spatřujeme rétoriku v tom, že slovo „*accomplished*“ je zhudebněno stejnou kadencí frází, jako v celém recitativu, čemuž odpovídají i obvyklé odpovědi v houslích, tentokrát zopakované dvakrát po sobě. Další vliv rétoriky je jasně patrný v taktech **24**, kdy je vytvořeno napětí disonantním akordem na slovo „*iniquity*“ (nepravost) a následné uvolnění v taktu **25** na slovo „*pardon'd*“ (ekumenický překlad uvádí „odpykal“, hodilo by se asi spíše, že tato provinění byla „prominuta“). Pro zvýraznění Händel opakuje frázi ještě jednou v taktech **25** a **26** nyní ve formě rozkladu septakordu a následného konečného ukotvení v H dur v taktu **27**.

V taktech **27 - 29** se opakuje hudební materiál z přede hry, nyní ovšem v H dur. V taktech **30 - 37** se kompozice přiblížila ještě více recitativnímu pojetí, kde je možné více pracovat s časem. V taktu **31** se přes sekundakord H dur dostáváme do sextakordu E dur v taktu **32**. Podobným způsobem se přes sekundakord Gis dur v taktu **33** dostáváme do sextakordu

cis-moll v následujícím taktu. Ve třech zbývajících taktech se přes základní harmonické funkce dostáváme do závěrečné A dur, která vytváří poloviční kadenci, neboť následuje árie.

### 2.3.2 Air

*Ev'ry valley shall be exalted,  
and ev'ry moutain and hill made low;  
the crooked straight and the rough places plain.*

4. Každé údolí ať je vyvýšeno, každá hora a pahorek sníženy. Pahorkatina ať v rovinu se změní a horské hřbety v pláň. (Izajáš 40, 4)

Árie začíná orchestrální předehrou – *exordiem*, které ustanovuje hlavní téma kompozice. Hlavní téma je v prvních houslích. Využívá základních harmonických spojů. Zajímavá je rétorická figura v taktu 4 zvaná *faux bourdon* (falešný bas), což je figura po sobě jdoucích sextakordů (je to taky jediný možný případ kdy lze tolerovat paralelní kvarty, které vznikly mezi I. a II. houslemi). V taktu 5 již o *faux bourdon* mluvit nemůžeme, neb se jedná o střídání sextakordu s kvintakordem. Připomínka tohoto motivu je v paralelních terciích obou houslí zopakována v taktu 6, v taktu 7 následuje kadence, která ale není úplná, neb se takty 6 a 7 opakují o oktávu níže. Tím také končí *exordium*.

Nástupem tenoru v taktu 10 začíná *narratio*, tenor opakuje téma známé z exordia. V taktu 11 se jako ozvěna toto téma opakuje v orchestru, z hlediska afektové teorie to můžeme vztahovat ke slovu „*valley*“ (údolí), kterým se toto téma rozléhá. V taktech 12 a 13 se vyskytuje rétorický paradox<sup>59</sup>, neboť zatímco bychom z hlediska rétoriky očekávali na slovech „*ev'ry valley*“ (každé údolí) klesání melodie a na slovech „*shall be exalted*“ (ať je vyvýšeno) stoupání, Händel tuto melodii vede přesně opačně. Z hlediska rétorika jsou ovšem pravé významy často mnohoznačné, na tento úsek je také možno nahlížet, že celá fráze směřuje ke slovu „*exalted*“ (vyvýšeno) a tím zaniká onen paradox, neb je stoupání melodie na začátku vysvětleno. Následuje uvedení motivu v prvních houslích, které pokračuje i do taktu 14, kde tento motiv zopakuje tenorové sólo. V taktu 15 tenor zahajuje koloraturu na slově „*exalted*“ (vyvýšeno), která až do taktu 19 pokračuje směrem vzhůru, čímž je zachován její již dříve popsáný rétorický význam. V taktu 19 zazní v orchestru hlava tématu z introdukce, na třetí dobu nastupuje tenorové sólo. Harmonie se v taktu 20 dostane přes septakord Fis dur do H dur na třetí době. V taktech 21 – 24 se opakuje koloratura, která má tentokrát odlišný způsob vedení a je v H dur. Koncem této koloratury a zároveň incipitem tématu známého z *exordia* v orchestru končí část *narratio* a slovy „*and ev'ry mountain and hill made low*“ (každá hora a pahorek sníženy) nastává část *propositio*, ve které dochází k opakování hudebních motivů, které jsme slyšeli již v *exordiu* a *narratiu*. Tato fráze začíná rozkladem

<sup>59</sup>Jev, kdy vedení melodie neodpovídá rétorickému významu zhudebňovaného textu.

kvartsextakordu H dur v tenoru, čímž z rétorického hlediska skutečně vytvoří horu, která je větší než „*hill*“ (pahorek), která se vyskytuje v taktu **25**. V taktu **26** je dokončena tato fráze slovem „*low*“ (sníženy), což odpovídá rétorickému významu, neb došlo k poklesu z tónu h<sup>1</sup> z předchozího taktu na tón fis<sup>1</sup>. V orchestru zazní motiv z taktů 4 – 6 z *exordia*, čímž Händel přichystal půdu pro zopakování tohoto motivu v tenorovém sólu v taktu **27** se slovy „*the crooked straight*“ (pahorkatina ať v rovinu se změní). Zde ale opět pozorujeme vliv rétoriky, onu pahorkatinu vnímáme na střídání tónů v sekundovém intervalu. Onen výškový rozdíl je tudíž velice malý, stejně jako v případě pahorkatiny. V taktu **28**. je tento motiv zopakován opět v orchestru, v taktu **29** přichází fráze „*and the rough places plain*“ (a horské hřbety v pláně), kterou, pokud chceme správně chápat a nepřipustit přitom rétorický paradox, budeme vztahovat ke slovu „*plain*“, poté správně chápeme význam toho, proč je tato fráze na jednom tónu. V taktu **30**. zaznívá slovo „*plain*“ (pláně), ztvárněné dlouhými tóny, které v taktech **31** a **32** zdobí tóny střídavé, což ale můžeme vnímat pouze jako melodickou ozdobu vztahující se k tónu e<sup>1</sup> (vzhledem k rétorice můžeme podotknout, že pláně také nejsou dokonale rovné). Harmonicky se v těchto dvou taktech nacházíme v septakordu Fis dur, který plní funkci V. stupně akordu H dur. V taktech **33** a **34** se opakuje fráze „*the crooked straight*“ (pahorkatina ať v rovinu se změní), rétoricky nyní poněkud více afektovaně, pahorkatiny jsou v tomto případě poněkud vyšší, nakonec se však změní v rovinu, kterou vyjadřuje tónika na slově „*straight*“. V taktu **35** se opakuje fráze „*and the rough places plain*“, která, rétoricky vyjadřujíc horské hřbety, melodicky vystoupá nahoru, aby v taktech **36 – 40** mohla postupně klesat, až se z ní stane rovina v taktu **41**. Část *propositio* končí v taktu **43** kadencí, kterou známe z předešlého, v tomto případě však končí v H dur.

Jako potvrzení myšlenek dosud vyřčených přichází část *confirmatio* v taktu 44, kde tenor opět přednáší text „*Ev'ry valley*“. Harmonicky se přes sekundakord H dur na druhé době dostáváme do E dur. V taktu **45** se, tentokrát jen v orchestrálním průvodu, dostáváme podobným způsobem přes sekundakord E dur na druhé době do A dur. V taktu **46** je opakována fráze „*Ev'ry valley*“ s původním hudebním motivem známým z *exordia a narratia*, nyní ovšem v A dur. V následujících dvou taktech pozorujeme figuru *exclamatio* (výkřik) v intervalu malé sexty. Koloratura, začínající na poslední době taktu **49** a končící v taktu **51** má opět vzestupný charakter. Takt **52** je opět tvořen incipitem hlavního tématu známého z *exordia*, nyní však v A dur. V taktu **53** je opakováno hlavní téma v tenoru, nyní již v původní tónině E dur, což je opakováno i v orchestru v následujícím taktu. V taktu **55** je téma opět opakováno, nyní v H dur. V taktech **56** a **57** můžeme rétoriku těchto taktů chápat následovně: skupinky not na třetí době 56. taktu a první a třetí době 57. taktu představují údolí, která jsou náhle vyvýšena na tónu e<sup>1</sup> na čtvrté době taktu 56 a druhé a čtvrté době taktu 57, což je zdůrazněno figurou *exclamatio* (výkřik). Koloratura je ukončena v taktu **58**, harmonicky končí v H dur. V taktech **59** a **60** se opakuje figura známá již z *propositia*, „*mountain*“ (hora) začíná intonačně výš než „*hill*“ (pahorek). Snížení hor a pahorků je

znázorněno klesáním melodie v taktu 60 z a<sup>1</sup> do gis<sup>1</sup>. V taktu **61** se v orchestru opakuje téma, které je spojeno s textem „*the crooked straight*“, jak se přesvědčíme v následujícím taktu. Rétorika této fráze je vysvětlena v popisu taktu 27. V taktu **63** se vyskytuje figura *faux bourdon* (falešný bas) v orchestru (blíže vysvětlena při popisu taktu 4). V taktu **63** je fráze „*the crooked straight*“ zhudebněna odlišně než doposud, rétoricky opět vnímáme intonačně vyšší „*the crooked*“ (pahorkatinu) a intonačně nižší „*straight*“ (změna v rovinu – dochází tedy ke snížení). Rétorika fráze „*and the rough places plain*“ v taktech **65** – první doba taktu **68** odpovídá popisu taktu 29. V taktech **68** a **69** sice dochází k melodickému stoupání, ovšem pokud budeme vše vztahovat k závěrečnému slovu *plain* (pláně) v taktu **70**, rétoricky nedochází k paradoxu. V taktech 70 a **71** se v orchestru opět vyskytuje téma spojené se slovy „*the crooked straight*“, následující takt patří kadenci, kterou známe již z *exordia*, je ovšem završená klamným spojem do cis-moll. V taktech **73** – **75** dochází k ukončení *confirmatia* frází „*the crooked straight and the rough places plain*“, v taktu **75** je prostor pro pěvcovu kadenci. Árie je zakončena peroratiem v taktech **76** – **84**, které je vlastně opakováním *exordia*.

## 2.4 Accompagnato Thy rebuke a Air Behold and see

### 2.4.1 Accompagnato

*Thy rebuke hath broken His heart: He is full of heaviness. He looked for some to have pity on Him, but there was no man, neither found He any to comfort him.*

*21. Srdce potupou Mu puká, je jak ochrnulý. Na soucit čekal, ale marně; na ty, kdo by Ho potěšili – nenašel se nikdo. (Žalm 69,21)*

Accompagnato je ve čtyřdobém metru, jeho tempovým označením je Largo. Předepsanou tóninu toto Accompagnato nemá. Začíná akordem As dur, na druhou dobu začíná první fráze tenorového partu, na třetí dobu zazní zmenšený kvintakord, jehož napětí koresponduje se slovem „*rebuke*“ (potupa). Ve **2.** taktu je tento zmenšený akord rozveden do akordu f-moll, jejíž bolestnost z hlediska rétoriky je shodná se zvýrazňovaným textem „*hath broken His heart*“ (srdce Mu puká). V taktu **3** dojde k uvolnění napětí sekundakordem F dur, v následujícím taktu, septakord D dur v následujícím taktu směřuje do g-moll v taktu **5**.

V následujícím taktu se opět vyskytuje zmenšený septakord na slovu „*rebuke*“ (potupa), který je rozveden do kvartsextakordu e-moll na první době následujícího taktu. Na čtvrtou dobu připadá akord H dur, jakožto dominanta do následujícího sextakordu E dur v taktu **8**. Tenor zpívá novou frází: „*He looked for some to have pity on Him*“ (Na soucit čekal), která je zhudebněna ze začátku poměrně nadějně (to je vyjádřeno stoupáním melodie i akordem E dur), následně však harmonie dojde do a-moll v taktu **10**. V témže a následujícím taktu přichází v tenoru fráze „*but there was no man*“ (ale marně – dle ekumenického překladu),

kteřá svým charakterem připomíná zoufalý výkřik, tato bezútěšnost je ještě znásobena slovy „*neither found He any*“ (nenašel se nikdo), které končí v taktu **12** zmenšeným septakordem. „*To comfort Him*“ (kdo by Ho potěšili) je v taktu **13** zhudebněno odevzdaně, harmonicky se přes kvartsextakord d-moll dostáváme do A dur v následující době, následně však opětovně vzroste napětí použitím zmenšeného septakordu na třetí době, zároveň Händel opakuje celou frázi „*He looked for some to have pity on Him, but there was no man, neither found He any to comfort him*“, aby zdůraznil hrůznou lhostejnost lidského pokolení nad utrpením jeho Spasitele. V taktu **15** se na třetí době harmonie dostane k h-moll, na třetí době následujícího taktu zazní (ve vztahu k předchozí h-moll) neapolský sextakord, na třetí době taktu **17** se vyskytuje opět zmenšený septakord, který dospěje ke kvartsextakordu h-moll na první době, Fis dur na druhé době slouží již jako dominanta ke konečné H dur.

#### 2.4.2 Arioso

*Behold, and see if there be any sorrow like unto His sorrow.*

<sup>12</sup> *Popatřte a hledte, je-li jaká bolest jako bolest Jeho. (Pláč 1, 12)*

Metrum ariosa je čtyřdobé, tempové označení je Largo a tóninou je e-moll, která dle Charpentiera vyjadřuje uplakanost, dle Matthesona zmatek a zármutek a dle Schubarta nářek bez pláče doprovázený málo slzami.<sup>60</sup> Árie začíná *exordiem* výzvou „*Behold*“ (popatřte) v tenoru. Harmonicky se v první době taktu **1** nachází čistý e-moll a na třetí době druhý stupeň, v taktu **2** se výzva „*Behold*“ opakuje naléhavěji, intonačně výš a za použití figury *exclamatio* (výkřik). Harmonicky se v prvním taktu vyskytuje dominanta a na třetí návrat k tónice. V taktu **3** se vyskytuje figura *catabasis*, čili sestupné vedení melodie, které znázorňuje bolest a utrpení, což koresponduje se slovy „*any sorrow*“ (jaká bolest). Pro zdůraznění bolesti Händel zavádí do bassa continua figuru *faux bourdonu* (figura využívající po sobě jdoucí sextakordy), která je využívána pro znázornění lítostivých afektů. V taktu **4** se v prvních houslích nachází průtah do sextakordu a-moll, harmonie nakonec končí na dominantě. Následuje dvoutaktové ritornelo, který taktéž využívá figury *faux bourdonu*. Tímto ritornelem končí *exordium* a nastává krátké *propositio*. To začíná v **7.** taktu v G dur, výzva „*Behold*“ je tentokrát mnohem klidnější. V taktu **8** vzroste napětí krátkým vybočením do a-moll (na třetí době), kam se Händel dostává přes septakord E dur na době první. V taktu **9** se opět navrácí do G dur (na třetí době) přes D dur na první době. Je to možné vnímat tak, že harmonicky pokojnější 9. takt se staví pokorně a s úctou ke Spasitelově utrpení („*like unto His sorrow*“ - jako bolest Jeho). Na předtaktí taktu **10** začíná *confirmatio* jako potvrzení již

<sup>60</sup>SCHÜLLEROVÁ, Silvie. Afektivní teorie a hudebně rétorické figury. Online. Doctoral theses, Dissertations. Brno: Masaryk University, Faculty of Education. 2007. Available from: <https://theses.cz/id/c29r4o/>, str. 63 - 65



dosud vyřčeného. Zvolání „Behold“ je opět obohaceno o figuru zvolání – *exclamatio*, která dodává na naléhavosti. V taktu **11** se *exclamatio* opakuje, tentokrát na slovech „if there be“ (je-li jaká), harmonicky na dominantě. Na slovech „any sorrow“ (jaká bolest) melodie klesá odevzdaně níže, což rétoricky odpovídá. Takty **12** a **13**, jež jsou zároveň ukončením *confirmatio* jsou ve svém výrazu velmi jímavé, způsobuje to hlavně harmonická stránka, neboť takt 12 svým přechodem do G dur přes C dur evokuje určitou naději, která je ale ztracena přechodem do tóniky e-moll přes a-moll v následujícím taktu. Árii ukončuje *peroratio*, orchestrální dohra, která hudebně čerpá z ritornelu v taktech 5 a 6.

## 2.5 Krátká komparace nahrávek *Accompagnata Comfort ye*

Porovnáváme-li nahrávky staré hudby, je fascinující sledovat jak moc se její interpretace v průběhu posledních desetiletí vyvinula. Z toho důvodu jsem se rozhodl pro komparaci dvou zcela odlišných nahrávek, První, pocházející z roku 1965, je v podání Philharmonia Chorus a Philharmonia Orchestra, které diriguje Otto Klemperer, tenorového partu se zhostil Nicolai Gedda. Druhá nahrávka je o 53 let mladší, oratorium je na ní v interpretaci českého věhlasného souboru věnující se historicky poučené interpretaci především staré hudby Collegium 1704 a Collegium Vocale pod vedením Václava Lukse. Tenorový part na této nahrávce zpívá Krystian Adam. Zkoumaným hudebním číslem bude *accompagnato Comfort ye my people*, neb se domnívám, že na ní nejlépe ukážu rozdíly mezi nahrávkou Klempererovou a Luksovou.

### 2.5.1 Komparace

S trochou nadsázky bychom mohli říci, že tyto dvě nahrávky mají společné pouze prováděné dílo. Rozdíl spatřujeme už při začátečních tónech *accompagnata*. Hlavní slyšitelnou změnu spatřuji v tempu, které je v Klempererově nahrávce neporovnatelně pomalejší oproti nahrávce Luksově a v použití akordického nástroje v bassu continuu, zatímco Luks využívá jemnější varhanní pozitiv (doplňený o theorbu), Klemperer dává přednost cembalu. Na základě nahrávky můžeme usoudit, že smyčcová sekce je v Klempererově nahrávce početně větší. V orchestrální předehře spatřujeme rozdíly i v dynamice, Luks v prvních dvou taktech užívá crescenda v prvních houslích na třetí době, pro zvýraznění drženého tónu oproti předchozím tónům repetujícím. Klemperer drží první dva takty v jedné dynamice, třetí takt naproti tomu trochu dynamicky zvýrazní. V 3. taktu na čtvrtou dobu přidává Luks trylek v prvních houslích.

Takt **4**, kde nastupuje sólový tenor je po výrazové stránce podobný, Adam (Luksova nahrávka) možná nastupuje trochu výrazněji než Gedda. V taktu **5** a **6** Adam využívá crescenda na dlouhém tónu e<sup>1</sup>, kdežto Gedda zpívá tento tón od začátku silně. Takt **8** patří pěvcově sólové kadenci, zatímco Adam ji praktikuje jako ozdobení tónu e<sup>1</sup> obalem, Gedda ji

pouze rozvine z *piano* do *forte*. V taktech **9** a **10** Gedda opět nevyužívá možnosti *crescenda* na dlouhých tónech na rozdíl od Adama. V taktu **11** Adam dává důraz na slovo „*people*“, nemusí to však mít afektivní podtext, pouze to může být bráno jako jednoduchý důraz na první dobu. V taktech **12** a **13** Adam zpívá obě fráze v *legatu*, pouze významově zdůrazní slovo „*God*“, na rozdíl od Geddy, který důrazy umisťuje na každou notu. V taktech **15 – 19** zvýrazní opakování fráze „*Speak ye comfortably to Jerusalem*“, což v Klempererově nahrávce schází.

V taktu **20** s předtaktím oba pěvci slovo „*cry*“ zvýrazní patřičným afektem, následně se však rozcházejí v interpretaci slov „*cry unto her*“, neboť Adam na rozdíl od Geddy vynechává v notách naznačenou oporu na slově „*unto*“. Oba poté ztiší obě fráze „*that her warfare*“. Adam zvýrazňuje rozdíl mezi „*iniquity*“ v taktu **24** silnější dynamikou a „*pardon'd*“ v následujícím taktu, zatímco Gedda obě fráze zpívá stejně silně. V taktu **26** cítíme určité zakončení fráze přes nastupující recitativní část v závěru *accompagnata*. Oba pěvci ho zdůraznili odlišně, Adam rozvinul rovný tón do *vibrata* na slově „*pardoned*“, Gedda v tomto taktu pouze mírně zpomalí. Závěrečná část **30 – 37** je Klempererem pojata poměrně monotematicky. Luksova práce je v těchto taktech po výrazové stránce bohatší. Začíná výrazně v taktu **30**, později ovšem ubírá na intenzitě až do taktu **34**. Takty **35 – 37** pojímá vítězoslavně.

### 2.5.2 Hodnocení

Při porovnání obou nahrávek jsme zjistili, že interpretace Luksova/Adamova je, co se týče výrazu živější, což je způsobeno především množstvím dynamických nuancí. Klempererova nahrávka v jeho době ovšem nemohla být lepší, stopy vedoucí k barokní interpretační tradici se teprve pomalu začaly objevovat. Celkově však Klempererova nahrávka postrádá představu o pulsu, který je v barokní hudbě zásadní. Práce s dynamikou je také poplatná tehdejší dobovým představám o interpretaci barokní hudby.

## Závěr

Mým úkolem bylo čtenáře seznámit blíže s oratoriem *Mesiáš* HWV 56 Georga Friedricha Händela. Domnívám se, že přestože se jedná o jedno z děl, které bez nadsázky tvoří jeden ze stavebních kamenů evropské hudební kultury, zaslouží si i tak daleko více pozornosti. Jeho bohatství podle mě skýtá především v množství rétorických figur, které jsou v celém oratoriu stále přítomné.

Händelovu *Mesiáši* jsem v určitém ohledu věčný, nejen že mi dopomohl odhalit genialitu Georga Friedricha Händela, ale studium tenorových árií mi velmi pomohlo v mém studiu zpěvu. Myslím si, že árie nejen z *Mesiáše*, ale i jiných vokálních děl Händelových by měly být a navždy zůstat pevnou součástí repertoáru všech pěvců.

CD, Handel Messiah, nahráno 1965, vydáno 1990, Vydavatelství EMI Records Ltd., Philharmonia Chorus, Philharmonia Orchestra, dir. Otto Klemperer, CMS 7 63621 2

CD, George Frideric Handel – Messiah, nahráno 2017/2018, vydáno 2019, Vydavatelství ACCENT, Collegium 1704, Collegium Vocale 1704, / Václav Luks, ACC24354

zdroje elektronické

CHARLES CUDWORTH, HANDEL AND THE FRENCH STYLE, *Music and Letters*, Volume XL, Issue 4, April 1959, str.122–131, <https://doi.org/10.1093/ml/XL.4.122>

## Seznam použitých zdrojů

- POLKA, Pavel. *Triumf času a pravdy: vyprávění o životě, díle a dědictví hudebního skladatele Georga Friedricha Händela*. Druhé, revidované a rozšířené vydání. Praha: Česká Händelova společnost, 2021. ISBN 978-80-900831-2-7.
- BURROWS, Donald. *Handel*. 2nd. The master musicians. Oxford: Oxford university press, 2012. ISBN 978-0-19-973736-9.
- BURROWS, Donald. *Händel: Messiah*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1991, ISBN 0521374790
- HOGWOOD, Christopher. *Georg Friedrich Handel*. Revid. vyd. Přeložil Vlasta HESOUNOVÁ. Praha: Vyšehrad, 2007.
- PEČMAN, Rudolf. *Georg Friedrich Händel*. Praha: Editio Supraphon, 1985.
- WALKER, Ernest. *A History of Music in England*. Oxford: AT THE CLAREDON PRESS, 1952
- *Bible. Písmo svaté Starého a Nového zákona*. [Praha]: Biblická společnost v ČSR, 1990.

### elektronické zdroje

- SCHÜLLEROVÁ, Silvie. \textit{Afektivní teorie a hudebně rétorické figury}. Online. Doctoral theses, Dissertations. Brno: Masaryk University, Faculty of Education. 2007. Available from: <https://theses.cz/id/c29r4o/>.
- CHARLES CUDWORTH, HANDEL AND THE FRENCH STYLE, *Music and Letters*, Volume XL, Issue 4, April 1959, str.122–131, <https://doi.org/10.1093/ml/XL.4.122>
- [HANDEL Messiah - libretto \(stanford.edu\)](https://www.stanford.edu/)

### nahrávky

- CD, Handel Messiah, nahráno 1965, vydáno 1990, Vydavatelství EMI Records Ltd., Philharmonia Chorus, Philharmonia Orchestra, dir. Otto Klemperer, CMS 7 63621 2
- CD, George Frideric Handel – Messiah, nahráno 2017/2018, vydáno 2019, Vydavatelství ACCENT, Collegium 1704, Collegium Vocale 1704, / Václav Luks, ACC24354

### použité noty

- Georg Friedrich Händel: Messiah, ed. John Tobin, *Hallische Händel-Ausgabe, Serie I, Band 17*, Kassel: Deutsche Händelgesellschaft, 1965. Plate BA 4012.  
<https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/433796/pm10>