

JIŘÍ SEHNAL, ADAM MICHNA OF OTRADOVICE – COMPOSER.
PERSPECTIVES ON SEVENTEENTH-CENTURY SACRED MUSIC
IN CZECH LANDS

Olomouc 2016 Palacký University Olomouc, ss. 208 + 34 il. ISBN 978-80-244-4986-9

Sylwetka Adama Václava Michny z Otradovic (ok. 1600–76) intrygowiała Jiříego Sehnala już od wielu lat. Jednak dopiero w minionym roku czeski muzykolog opublikował monografię poświęconą twórczości tego kompozytora, ukazanej w szerokiej perspektywie muzyki religijnej siedemnastowiecznych Czech. Monografia ta stanowi swego rodzaju ukoronowanie pracy naukowej profesora Sehnala, który wiele lat swoich badań poświęcił różnym aspektom życia muzycznego krajów Korony Czeskiej w epoce baroku. Od czasu, kiedy redaktorzy serii *Musica Antiqua Bohemica* powierzyli mu zadanie opracowania edycji krytycznej *Missa Sancti Wenceslai* Michny (1964), Sehnal prowadził studia nad twórczością tego czeskiego

kompozytora. Prace te przez wiele lat jednak utrudniała dominująca w Czechosłowackiej Republice Socjalistycznej ideologia. O ile muzyka religijna nie mogła być w tym kraju swobodnie badana, trafiała ona jednak czasami na fale radia. Jednej z takich właśnie audycji, w której odtwarzano kolędę Michny *Chťic, aby spal*, słuchał podobno w roku 1988 pewien sowiecki kosmonauta podczas lotu odbywanego w przestrzeni kosmicznej. I podobno to właśnie jego pochlebna opinia pozwoliła Sehnalowi wydać dwa lata później zbiór Michny *Česká mariánská muzika*, zawierający tę właśnie zasłyszana w przestworzach pieśń. Urokowi Michnowskich melodii uległ oczywiście sam Sehnal, a także kilka już pokoleń badaczy i wykonawców; jest w niej

więc może coś rzeczywiście bliskiego nie tylko tej anegdotycznej, ale i metafizycznej rzeczywistości *musica mundana*...

We wstępie (s. 5–7) autor zachęca zresztą swoich czytelników do samodzielnego obcowania z kompozycjami Adama z Otradovic, nader skromnie przy tym argumentując, że muzyka czeskiego mistrza powie znacznie więcej, niż jakiegokolwiek jego wywody na jej temat. Każdy jednak, kto nie ulegnie tym sugestiom, dowie się o świecie Michny znacznie więcej, czytając kolejne rozdziały książki Sehnała. Na największą uwagę zasługują w tym kontekście dwa pierwsze rozdziały monografii, w których najpierw przedstawiona została panorama życia muzycznego Czech w czasach kompozytora („Music in Czech lands during Michna’s era”, s. 8–25), następnie zaś jego biogram widziany w szerokiej, historyczno-kulturowej perspektywie („What is known about Michna’s life”, s. 26–59). W ujęciu autora Adam Michna awansuje na patrona swojej epoki; potwierdzenie tej hipotezy znajdziemy jednak dopiero po omówieniu zawartości kolejnych źródeł z twórczością kompozytora, które Sehnał uczynił przedmiotem kolejnych siedmiu rozdziałów pracy.

Wspomniana wyżej panorama zjawisk kultury muzycznej krajów Korony Czeskiej w XVII w. zarysowana jest przede wszystkim w historycznych realiach konfesyjnej konfrontacji tej epoki, ale także podobnie dychoomicznego ówczesnego podziału stylistycznego między *stile antico* i *stile nuovo*. Popularność obydwu tych praktyk w muzyce czeskiego baroku potwierdzają wyliczone przez Sehnała historyczne inwentarze muzykaliów, pozwalające na rekonstrukcję repertuaru pielęgnowanego w instytucjach kościelnych (protestanckich zborach, katolickich kolegiatach i klasztorach), a także na dworach ówczesnych wielmożów (zarówno duchownych, jak i świeckich, różnych konfesji). Najczęściej uważa się, że ten niezwykle pluralizm wzorów kultury po bitwie pod Białą Górą uległ zdecydowanej redukcji; praca Sehnała

dowodzi jednak, że było inaczej. Autor miał bowiem odwagę przeciwstawić się dominującym nurtom refleksji historiograficznej, której reprezentanci bezdyskusyjnie przyjmują rok 1620 za definitywną katastrofę kultury całego kraju. Narażając się po raz kolejny na zarzut niepoprawności politycznej (tym razem wynikającej z próby weryfikacji bardzo silnego w Czechach paradygmatu tożsamościowego), Sehnał bada życie muzyczne środowisk katolickich i te jego formy, które tak bujnie rozwinęły się w drugiej i trzeciej kwadrze XVII wieku.

Z prezentowanych przezeń źródeł wynika, że kultura muzyczna interesującej go epoki nie zatraciła bynajmniej swej pierwotnej różnorodności. Wręcz przeciwnie: ożywione kontakty kulturowe wiążące rządców domeny habsburskiej z ośrodkami południowej i zachodniej Europy, a także niezwykle prężna transmisja dóbr kultury muzycznej funkcjonująca za pośrednictwem sieci ośrodków zakonnych sprawiły, że infiltracja lokalnych tradycji przez italianizującą opcję *seconda pratica* była zdecydowanie większa, niż przed rokiem 1620. Ze względu zaś na to, że w wielu ośrodkach przez cały niemal wiek XVII popularne były tradycje renesansowe, wnioskować można, że rekatolizacja ziem czeskich paradoksalnie przyczyniła się do wzbogacenia różnorodności stylistycznej. Różnorodność tę ujawniają szczególnie plastycznie inwentarze muzykaliów gromadzonych wówczas w takich ośrodkach jak Uherské Hradiště (1632), Moravská Třebová (1644), Kromieryž (1649), Česká Lípa (1652), czy Týn w Pradze (1667). W spisach tych łatwo odnaleźć można nazwiska takich kompozytorów, jak Orindio Bartolini, Antonio Bertali, Giulio Belli, Giacomo Carissimi, Antonio Cifra, Ignazio Donati, Giacomo Finetti, Alessandro Grandi, Pietro Lappi, Gabriello Puliti, Giovanni Antonio Rigatti, Giovanni Felice Sances, Vincenzo Scapitta, Marco Uccellini i Lodovico da Viadana. Wielu włoskich szermierzy barokowej *seconda pratica* znalazło zresztą zatrudnienie w miejscowych kapelach, m.in.

Carlo Abbate, Giovanni Battista Alouisi i Claudio Cocchi.

Kluczową rolę w procesie dyseminacji stylu włoskiego odegrali właśnie katoliccy magnaci, osadzeni na stanowiskach administracji kościelnej, często zresztą z nadania politycznego. Jednak to właśnie oni przyjmowali do pracy licznych muzyków włoskich, gratyfikowali dedykowane im druki muzyczne, promowali nowe formy funkcjonowania zespołów dworskich i kościelnych, stymulowali rozwój prężnych kulturowo zakonów (franciszkanów, jezuitów, norbertanów oraz pijarów) i współfinansowali rozwijane w klasztorach i konwiktach życie muzyczne. Za szczególnie znaczące w tej dziedzinie postaci Sehnal uznaje dwóch kardynałów: Franza von Dietrichsteina (1570–1636) i Ernsta Adalberta von Harracha (1598–1677), administrujących odpowiednio diecezjami ołomuniecką i praską. Dzięki przytaczanym przez autora archiwaliom i korespondencji, która daje bardzo ciekawy wgląd w historyczno-kulturowe realia epoki, obydwaj biskupi dają się poznać jako bezprecedensowej rangi mecenas sztuki muzycznej, mający zresztą zupełnie odmienne formy działania i upodobania estetyczne (na uwagę zasługuje tu predylekcja praskiego biskupa do muzyki operowej, tanecznej, a nawet ludowej). Wzorem obydwu purpuratów podążali inni wielmoże, nie tylko kościelni, ale i świeccy, np. generał Zikmund Myslík von Hiršov (1606–66), Johann Christian von Eggenberg (1641–1710), a także książęta z rodu Slavata, rezydujący w mieście Jindřichův Hradec.

To właśnie w tym mieście urodził się Adam Michna i spędził niemal całe swoje życie, choć związane ono było nie tyle z dworem Slavatów, co raczej z instytucjami kościelnymi miasta. Cieszyły się one oczywiście potężnym wsparciem magnata, który bez szwanku przeżył praską defenestrację 23 V 1618 r. (co przez obóz katolicki uznane zostało za cud) i kolejne lata życia bardzo gorliwie poświęcił rekatolizacji podległych mu ziem. Z synami

Vilema Slavaty młody Michna uczęszczał do jezuickiego gimnazjum; prawdopodobnie też razem z nimi wystawiał organizowane przez tę szkołę spektakle teatralne. O ile więc nie wiadomo, czy czeski kompozytor miał kiedykolwiek okazję zapoznać się z najbardziej symptomatycznym dla wczesnego baroku gatunkiem *dramma per musica*, należy przypuszczać, że mógł on poznawać styl włoskiej *seconda pratica* za pośrednictwem kultywowanej przez jezuitów muzyki scenicznej, która w tym czasie dość silnie była już infiltrowana przez elementy *stile nuovo*. Świadczenia tego zjawiska Sehnal odnajduje w samej twórczości Michny; zanim jednak zajmie się jej analizą, najpierw dokonuje dość dokładnej rekonstrukcji życiorysu kompozytora. Jest to zadanie tym bardziej trudne, że zachowane źródła historyczne są w dużej mierze niekompletne i nie pozwalają na postawienie zbyt wielu pewnych historycznie sądów.

Relację o tym, co wiemy o życiu Michny, czeski muzykolog umiejętnie łączy z przekazami dotyczącymi zjawisk równoległych bądź analogicznych, dzięki czemu uzyskuje obraz bardzo bogaty i plastyczny. W barwny sposób szkicuje on także samą sylwetkę Michny: wieloletniego i cenionego organisty kościoła parafialnego a zarazem dość zasobnego w gotówkę handlarza winem, mającego wprawdzie pewną słabość do tego trunku, szanowanego jednak przez mieszczan Jindřichův Hradca. O muzycznym profilu życia Michny wiele mówią przywołane przez Sehnala i szczegółowo przezeń analizowane dokumenty, dotyczące sposobu funkcjonowania działających w mieście bractw świeckich, których kompozytor był członkiem. Czynne zaangażowanie w życie muzyczne tych wspólnot potwierdza zresztą pisany dla nich repertuar, wydany w zbiorach *Česká mariánská muzika* (1647, rozdz. IV, s. 69–99), *Loutna česká* (1653, rozdz. VI, s. 121–131) i *Svatoroční muzika* (1661, rozdz. VIII, s. 165–180), za sprawą których to publikacji Michnę przez wiele lat uznawano przede wszystkim za hymnografa.

Spektrum jego muzycznej spuścizny jest oczywiście znacznie szersze, co potwierdza nie tylko nieco bardziej wyszukany repertuar działającego w Jindřichův Hradcu bractwa literackiego, ale także wykonywana w kościołach tego miasta twórczość *stricte* liturgiczna.

Muzyczną aktywność Michny Sehnal rekonstruuje na podstawie dokumentów regulujących obowiązki i przywileje muzyków związanych z kościołem Zwiastowania NMP: choralistów, kantora, trębaczy wieżowych, ale przede wszystkim organisty, którego to urząd Michna pełnił co najmniej od roku 1628 aż do śmierci. Przedmiotem szczególnego zainteresowania badacza są także instrumenty, na których Michna grał w czasie swojej kadencji: zaczynał ją najprawdopodobniej jeszcze na renesansowym instrumencie z roku 1591 a remontowanym w roku 1591; kończył zaś na organach postawionych w roku 1637 przez jezuickiego koadiutora Adama Tillego, który swoje instrumenty budował również w kilku kościołach po północnej stronie Sudetów. Michna angażował się w życie muzyczne swojego miasta również jako mecenas: pewną część własnego kapitału (1000 złotych reńskich) zainwestował na procent dla założonej przez siebie fundacji muzycznej, której członkowie byli zobligowani do wykonań muzycznych na wybrane święta liturgiczne roku. Fundację tę kompozytor powierzył uczniom seminarium (konwiktu) pw. św. Wita, prowadzonego przez miejscowych jezuitów, którym Michna zawdzięczał własną edukację.

Jeśli związki organisty parafialnego kościoła z jezuickim kolegium uznamy w ten sposób za potwierdzone, łatwiej będzie wyobrazić sobie jego udział w uroczystościach opisywanych przez jezuickich historyków. Referowali oni bowiem w sposób bardzo szczegółowy wygląd najważniejszych wydarzeń z historii kolegium, np. uroczystość sprowadzenia do miasta relikwii św. Hipolita (w roku 1637), podczas której śpiewano być może pieśń Michny *Jaký to kvítek červený*, utrwaloną później w zbiorze *Svatoroční mu-*

zika. Adam Michna mógł też brać czynny udział w oprawie muzycznej jindřichohradeckiej stacji peregrynacji ikony *Palladium* (NMP Opiekunki Ziemi Czeskiej) w roku 1650, kiedy to chór dziewcząt „patriaque lingua canticum modulantes” śpiewał pieśń *Radujte se, ó Čechové* z kolekcji *Česká mariánská muzika*, a także przy okazji instalacji nowego rektora jezuickiej sodalicii łacińskiej, którym w roku 1658 mianowano Ferdinanda Viléma Slavate, oczywiście *ad musicos modulus...*

Następne rozdziały książki Sehnal poświęca repertuarowi kolejnych zbiorów kompozycji Michny; przede wszystkim sześciu zachowanym do naszych czasów drukiem imiennym kompozytora, w ostatnim zaś rozdziale – jego dzieł znanych z przekazów rękopiśmiennych (rozdz. IX „Compositions in manuscript”, s. 181–192). Utwory te ujawniają nie tylko niemałą płodność jego talentu, lecz także sporą jej różnorodność. Właśnie cechy dystynktywne poszczególnych kolekcji stały się dla autora monografii pretekstem do snucia rozległych, erudycyjnych ekskursów historyczno-kulturowych, które jeszcze bardziej wzbogacają przedstawiony dotąd obraz przeszłości muzycznej. Kontrapunktem do tych wywodów są prezentowane w treści kolejnych rozdziałów analizy wybranych fragmentów kompozycji, zorientowane zresztą wedle różnych kryteriów metodycznych. Cechą wspólną tych rozdziałów jest powtarzający się układ ich treści: tytuł druku podany w transkrypcji dyplomatycznej, informacja o zachowanych egzemplarzach przekazu, dane dotyczące współczesnych edycji, wykaz utworów zamieszczonych w drukach (niestety, nie we wszystkich przypadkach) oraz angielskie tłumaczenie dedykacji (szkoda, że pozbawione łacińskich oryginałów).

Wymienione tu elementy, składające się na jego quasi-katalogową formę, stanowią jednak tylko pretekst do dalszych rozważań, dotyczących historycznego kontekstu dla zaistnienia i funkcjonowania poszczególnych utworów, stosowanego przez kompozytora

warsztatu muzycznego i retorycznego (niestety, dość niewiele uwagi poświęcił autor samym tekstom, z których przynajmniej niektóre wyszły przypuszczalnie spod ręki samego Michny) i wreszcie praktyce wykonawczej. W opisach kolejnych druków pojawiają się także refleksje dotyczące cech stylistycznych twórczości kompozytora, m.in. jej związków z tradycjami *stile antico* i *stile nuovo*, a także podobieństw do współcześnie produkowanego repertuaru. Sehnal szkicuje również cechy formalne i gatunkowe utworów zamieszczanych w poszczególnych kolekcjach, odnosząc poczynione w tej dziedzinie obserwacje do zarysowanego wcześniej kontekstu historycznego, co jest szczególnie dużym walorem recenzowanej tu książki.

Jej autor uznaje na przykład utwory oparte na *basso ostinato* z niekompletnie dziś zachowanego druku *Obsequium Marianum* (1642) za repertuar wykorzystywany prawdopodobnie podczas prowadzonych przez jezuitów ćwiczeń duchownym, notabene także wykorzystujących metodę nieustannego powtarzania tych samych treści, za każdym razem jednak w nieco innym kontekście. Z kolei styl opracowań pieśni zgromadzonych w zbiorze *Ceská mariánská muzika* (1647) skłania Sehnala do uznania ich za swego rodzaju polemikę jindřichohradeckich jezuitów (prowadzoną tu zręcznie za pośrednictwem wychowanego przez nich kompozytora) z praskim biskupem, nie do końca przekonany o celowości stosowania zbyt radykalnych środków w rekatolizacji kraju. Supozycja ta jest tym bardziej ciekawa, że użyte w prefacji tego druku słowa („ad hodiernas leges musicas haud molliter religatis”) odnoszą się wyraźnie do rozporządzeń soboru trydenckiego na temat muzyki kościelnej.

Ta sama prefacja ujawnia zresztą jednoznaczny konfesyjnie program ideowy całej kolekcji, czego jednak (zgodnie z ówczesną praktyką) nie potwierdza jej zawartość, ujawniająca liczne konkordancje z zawartością kancjonałów protestanckich. Z perspektywy czasu, śpiewnik Michny okazał się

oczywiście kamieniem milowym katolickiej hymnografii, o czym zaświadcza historia jego późniejszej recepcji. Repertuar tekstów pieśni Michny jest tu rozpatrywany z perspektywy rytmiki modalnej; nie wyczerpuje to oczywiście całego zagadnienia wymagającego optyki znacznie bardziej interdyscyplinarnej, daje jednak wgląd w siedemnastowieczną praktykę *musica mensurata* i pozwala na skojarzenia z ówczesną tradycją taneczną (na ten trop naprowadzają badacza *Velikonoční passamezza* i inne, równie ewidentne związki pieśni Michny z tańcami z obszaru Czech i Moraw). Do jednoznacznych wniosków analizy te wprawdzie nie prowadzą, ujawniają jednak żywotne związki między różnymi tradycjami, które zazwyczaj rozpatrywane są odrębnie, co w kontekście badanego tu repertuaru i wysnutych stąd wniosków byłoby dalece nieadekwatne.

Jeszcze bardziej rozległe filiacje repertuarowe ujawniają dwa kolejne zbiory pieśni Michny: *Loutna česká* (1653) i *Svatoroční muzika* (1661). Odnoszą nas one z jednej strony do tradycji niemieckojęzycznej poezji mistycznej (Johann Khuen i jego *Epithalamium Marianum Oder Tafel Music* z roku 1638), z drugiej zaś – do europejskiej muzyki instrumentalnej i tanecznej. Wszystkie te nurty uległy zdumiewającej transformacji stylistyczno-gatunkowej i były dalej propagowane przez jezuickie sodalicje, gimnazja i konwikty. Jeśli supozycja Sehnala dotycząca ludowej proveniencji melodyki tych pieśni znalazłaby jakieś potwierdzenie w źródłach, dzisiejszą popularność tych bardzo osobliwych hybryd gatunkowych można by tłumaczyć nie tylko conceptualną erotyką ich mistycznych tekstów, lecz także zauważalnie rosnącą fascynacją muzyką wsi. Może zresztą przyjdzie niedługo taki czas, w którym po repertuar ten sięgną ponownie czescy jezuici, odpowiadający i dziś swoje egzercycje przy pomocy bardzo różnorodnych artefaktów współczesnej kultury artystycznej? A może po ten repertuar winni sięgnąć nauczyciele dzisiejszych gimnazjów, którzy

w muzyce tworzonej ongiś w kontekście scenicznym mogliby odnaleźć wzory efektywnych dydaktycznie strategii?

Pewne związki z tradycjami muzyki teatralnej odnaleźć można również w repertuarze stricte liturgicznym, który dość często skłaniał się wówczas w stronę ideału *musica rhetorica*. Dla środowisk infiltrowanych przez jezuicką tradycję dydaktyczną rzeczywistość tę opisał dość ciekawie Athanasius Kircher; jego refleksję chętnie zaś podejmowali autorzy lokalni, na badanym obszarze na przykład Tomáš Baltazar Janovka (1701). Umiejętność praktycznego posługiwania się warsztatem retorycznego obrazowania znacznie wcześniej ujawnił sam Michna, czego przykładem są utwory zamieszczone w *Officium Vespertinum* (1648). Śledząc zestawione przez kompozytora retoryczne tropy, Sehnal odnajduje związki repertuaru tego zbioru z utworami innych lokalnych twórców podobnego formatu, takich jak Giovanni Battista Alouisi, Alberik Mazák, Marcin Mielczewski czy Isaac Posch. Dzieła tych kompozytorów wiąże nie tylko wspólny język retorycznej ekspresji tekstu, ale też pewne cechy fakturalne i formalno-gatunkowe: prostota oraz zmienność obsady głosowej, częste układy ritor-nellowe i refrenowe, a także dość kreatywny warsztat melodyczny i motywiczny.

Dokładnie w te same cechy obfituje spora część muzyki kościelnej połowy XVII w., kultywowanego w kluczowych ośrodkach muzycznych naszej części kontynentu. Chyba nieprzypadkowo wiąże go ze sobą dość częsta tematyka chrystologiczna i maryjna, okolicznościowa funkcja oraz bogaty aparat wykonawczy. Jego spoiwem są także liczne odniesienia do repertuaru pieśniowego, który w tym czasie niemal całkowicie już wyparł tradycję *cantus firmus* i w bardzo jednoznaczny sposób na nowo powiązał tradycje europejskiej stylistyki z jej lokalnym wokabularium. Doskonałym tego przykładem jest kolejny druk z liturgikami Michny, wydanymi jako *Sacra et Litaniae* (1654). Na uwagę zasługuje w tym kontekście bardzo ciekawa msza

oparta na kolędzie *Již Slunce z hvězdy vyšlo*, przedreformacyjnej jeszcze czeskojęzycznej adaptacji średniowiecznej *cantio Iam verbum Deitatis*, popularnej w kolejnych dekadach XVI i XVII w. w niezliczonych czeskich kancjonalach. Do podobnych rozważań skłaniać mogą niektóre z kompozycji Michny utrwalone w przekazach rękopiśmiennych (*Missa Sancti Wenceslai* z Kromieryża, wykonywana z okazji ogłoszenia św. Wacława patronem Ołomuńca w roku 1670), a także te jego utwory, które znamy wyłącznie z tytułów podanych w inwentarzach (Litomyśl 1667, Litovel 1672, Podolínec 1693, Český Krumlov 1706, Slaný 1713).

W podsumowaniu swojej monografii, Jiří Sehnal zestawia postać Adama Michny z pokolenie późniejszym Pawłem Vejvanovským, którego postać była już kilka lat temu przedmiotem refleksji badacza¹. Porównanie to pozwala na syntetyczne ujęcie sylwetek obydwu czeskich kompozytorów, którzy słusznie mogą być dziś uznawani za symptomatycznej rangi reprezentantów swych pokoleń, a także swego rodzaju patronów kultywowanej przez swych rówieśników sztuki muzycznej. Obydwaj kompozytorzy przyczynili się bowiem w znacznym stopniu do rozwoju nowych technik stylistycznych, praktyk wykonawczych i rozpowszechnienia różnych form gatunkowych, dzięki umiejętnemu korzystaniu z możliwości, jakie dawali im w swoim czasie mecenas i finansowane przez nich instytucje. Za podobnie udane uznać w tym miejscu wypada analogiczny wkład profesora Sehnala w muzykologiczną refleksję nad ich sylwetkami, zaprezentowanymi w sposób bardzo barwny i sugestywny w obydwu jego monografiach.

Tomasz Jeż
Uniwersytet Warszawski

¹ Jiří Sehnal, *Pavel Vejvanovský and the Kroměříž music collection. Perspectives on seventeenth-century music in Moravia*, Olomouc 2008; recenzja na łamach *Muzyki* 55 (2010) nr 2, s. 143–148.