

doc. PhDr. Eva Ferková, PhD.

Bratislava: 11. 6. 2012

Text do vedeckej monografie, vydanej VŠMU v rámci projektu Accentus Musicalis.

(bez notových ukážok a obrázkov)

Názov:

**Dostupné symfónie Antona Zimmermanna
v kontexte raných Haydnových symfónií**



EUROPEAN UNION
European Regional
Development Fund



creating the future

Programm zur grenzüberschreitenden Zusammenarbeit SLOWAKEI - ÖSTERREICH 2007-2013
Program cezhraničnej spolupráce SLOVENSKÁ REPUBLIKA - RAKÚSKO 2007-2013

Anton Zimmermann (1741 – 1781), pôvodom zo Sliezska (Breitenau, dnešná Široká Niva), sa na začiatku 70. rokov 18. storočia usadil v Bratislave (vtedajší Pressburg), kde v zamestnaní u grófa Batthiana (prímasa Uhorska, arcibiskupa a neskôr kardinála) pôsobil ako kapelmajster a organista pri dóme sv. Martina. Zimmermann bol veľmi plodným skladateľom. Podľa Dariny Múdrej¹ eviduje Tematický katalóg diel A. Zimmermanna 39 opusov symfonických skladieb. Z toho je 31 evidovaných pod jeho plným menom, 8 pod jeho priezviskom. Múdra poukazuje tiež na fakt, že vo svojej dobe sa niektoré Zimmermannove symfónie (najmä C dur a Es dur²) pripisovali Haydnovi. S Haydnom má spoločný aj ďalší znak – programové zameranie niektorých z nich. Ako medzi ranými aj neskoršími symfóniami u Haydna nájdeme skladby, pre ktoré sú zaužívané programové názvy ako Ráno, Obed, Večer, Spiečka, Rozlúčková, Hodinky atď., tak aj Zimmermann pomenoval niektoré symfónie mimohudobnými názvami, napríklad Lamentácia, Gratulácia, Vojenská, Pastorálna³ atď.

Zimmermann sa narodil len o pár rokov neskôr ako Haydn, ale Haydn ho prežil takmer o 40 rokov. Adekvátne porovnanie ich symfonických diel by sa preto malo vzťahovať na tvorbu, v ktorej sa ich životy prekrývali, orientačne roky 1760 – 1781. Dá sa tiež predpokladať, že Zimmermann, pôsobiaci ako kapelník v blízkosti Eisenstadtu – pôsobiska Haydna –, pravdepodobne poznal Haydnovu tvorbu, a je preto aj pravdepodobné, že mohla byť zdrojom jeho inšpirácií. Rovnako však mohol Haydn poznať Zimmermannovu tvorbu, pretože podľa najnovších výskumov Dariny Múdrej Zimmermannova tvorba „...vo svojej dobe našla takmer celoeurópske repertoárové rozšírenie.“⁴ V najnovších vydaniach troch Zimmermannových symfónií, ktoré analyzujeme v tomto príspevku, nie sú uvedené roky vzniku ani prvého vydania, vo vydaniach Haydnových symfónií sa uvádzajú roky ich tvorby, a nie ich prvých vydaní. V prípade tematickej či inej podobnosti sa nedá teda jednoznačne určiť, ktorý skladateľ bol pôvodným autorom nápadu a ktorý sa ním následne inšpiroval. Aj v prípade, že by sme poznali presné roky vydania jednotlivých symfónií, vzhľadom na časový priebeh ich komponovania, inšpirácie nemusia byť jednoznačne určené časovým poradím ich vydaní.⁵ Preto sa v nasledujúcej štúdii nebudeme zaoberať prvotnosťou hudobných nápadov, ale len pokusom o charakteristiku Zimmermannovho kompozičného jazyka a prípadne hľadaním podobností a rozdielností s Haydnovými postupmi, teda najprv detailnejšou štruktúrnou a formovou analýzou troch Zimmermannových symfónií a následne porovnávacou analýzou s vybranými Haydnovými symfóniami. Prvotnosť a pôvodnosť hudobnej invencie by mohli byť predmetom ďalšieho výskumu.

V rámci nasledujúcej analýzy sa budeme zaoberať predovšetkým Zimmermannovými symfóniami, ktoré sú v súčasnosti dostupné – publikované a zároveň aj nahraté (pre potreby porovnania, aj z pozície percepčnej analýzy). Z Haydnovej tvorby pôjde predovšetkým o jeho skoršie symfónie, ktoré nám poslúžia ako porovnávací základ.

Zo slovenských nahrávok a vydaní symfónií Antona Zimmermanna sme sa zamerali na 3 symfónie – *Sinfonia in C Militaris*⁶ (ďalej *Symfónia C dur Vojenská*), *Sinfonia in G Pastoritia*⁷ (ďalej *Symfónia G dur Pastorálna*) a *Symfónia E dur*⁸. Po zbežnom priereze Haydnovými skoršími symfóniami sme sa z dôvodu podobnosti v niektorých detailoch, častiach a parametroch zamerali najmä na 4 symfónie – *Symfóniu č. 6 Le Matin* (Ráno) D dur (Hob.I:6), *Symfóniu č. 9 C dur* (Hob.I:9), *Symfóniu č. 14 A dur* (Hob.I:14) a *Symfóniu č. 38 C dur* (Hob.I:38).

Symfónia C dur Vojenská

Skladba má 4 časti, klasickú stavbu sonátového cyklu – 1. *Allegro*, 2. *Andante*, 3. *Menuetto. Trio*, 4. *Finale-Allegro*. Obsadenie orchestra v tejto vojenskej symfónii súvisí s programovým zameraním: 2 hoboje, 2 trúbky („clariny“) ladené v C, vojenský bubienok („tamburo militare“), 1. husle, 2. husle, viola, basso. Part nazvaný „basso“ je vo vydaní pastorálnej symfónie G dur v zátvorke špecifikovaný vysvetlivkou „Violoncello e Contrabasso“, teda ide minimálne o 2 nástroje. Z vytlačenej partitúry nie je zrejmé, či aj v obsadení vojenskej symfónie C dur znamená tento part violončelo a kontrabas. V Haydnových symfóniách sa rovnako

¹ MÚDRA, Darina: Skladateľské dielo Antona Zimmermanna (1741 – 1781) v archívoch na Slovensku. In: *Hudobný archív* 15. Ed. Viera Sedláková. Martin : Slovak National Library, 2005, s. 49.

² MÚDRA, Darina: *Anton Zimmermann (1741 – 1781) und die europäische musikalische Klassik*. (=Schriftenreihe der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, zv. 3) Frankfurt am Main : Peter Lang, 2006, s. 242, 244, 245.

³ Pozri úvodný text k partitúre ZIMMERMANN, Anton: *Sinfonia G dur AZ I/1:G³*. (=Monumenta musicae slovacae) Ed. Darina Múdra. Bratislava : Hudobné centrum, 2005, str. 6.

⁴ MÚDRA, Darina: Skladateľské dielo Antona Zimmermanna - nové poznatky a aktuálne formy prezentácie, Medzinárodné sympóziu Ad honorem Jiří Sehnal Nové poznatky ke staré hudbě. In: *Acta musicologica* 2006/2, s.1

⁵ Aj Darina Múdra pripúšťa obojstranný vplyv, pozri MÚDRA, Darina: Joseph Haydn a Anton Zimmermann – k problému podobností a vplyvu. In: *Slovenská hudba*, roč. 35, 2009, č. 4, s. 347-348.

⁶ ZIMMERMANN, Anton: *Sinfonia C dur AZ I/1:C¹*. (=Monumenta musicae slovacae) Ed. Darina Múdra. Bratislava : Hudobné centrum, 2005.

⁷ ZIMMERMANN, Anton: *Sinfonia G dur AZ I/1:G³*. (=Monumenta musicae slovacae) Ed. Darina Múdra. Bratislava : Hudobné centrum, 2005.

⁸ ZIMMERMANN, Anton: *Symfónia E dur AZ I/1:E¹*. (=Monumenta musicae slovacae) Ed. Darina Múdra. Bratislava : Hudobné centrum, 2005.

uvádza v najhlbšom sláčikovom parte violončelo, basso a vo viacerých symfóniách je tento part podporený aj fagotom. Basso continuo – čembalo – je (v nahrávkach) nepísanou súčasťou nástrojového obsadenia Zimmermannových symfónií, v kritickom vydaní kompletných Haydnových symfónií⁹ sa uvádza v úvode obsadenie, ktoré na poslednom mieste zahŕňa aj čembalo. Konkrétne obsadenie však záviselo aj od možnosti telesa, ktoré malo skladbu predvádzať. Slovenské nahrávky, realizované súborom Musica aeterna, interpretujú symfónie aj s bassom continuom (čembalom).

Analýza

1. časť *Allegro*

Časť má sonátovú formu. Jej začiatok je výrazne pochodový, plní zameranie, zrejmé z názvu *Militaris-vojská*. Vojskú atmosféru nadôvažok zabezpečuje aj vojenský bubienok, ktorý má jednak výrazný podiel na strhujúcej pochodovosti úvodného tematického materiálu, ale súčasne zabezpečuje svojím rapotavým zvukom v krátkych rytmických hodnotách zvukomalebnú pripomienku rachotu vojenskej streľby (Príklad č. 1), podporenú mnohonásobnou repetíciou toho istého tónu v šestnásťtinových hodnotách, najčastejšie tónu *g*, najmä v (druhých) husliach (Príklad č. 2).

Expozícia

V rozsahu nepravidelnej 11-taktovej vety je skrytá nielen pochodová téma v párnom takte, ale aj modulácia do dominantnej tóniny a výrazová zmena, pripravujúca druhú, kontrastnú tému (pozri Príklad č. 1).

Počiatkový dvojtaktový motív je nepohyblivý, ide o neustále opakovanie jediného tónu, jeho výraznejšia nosnosť spočíva v príznačnom pochodovom rytme, pulzujúcom v štvrtinových hodnotách. V ďalšom priebehu nasledujú dve harmonické transformácie – 2 takty na tonike (akord *c-e-g*), 2 takty na dominante (akord *g-h-d*) obohatenej v 2. husliach striedavým melodickým tónom *fis*, z ktorého sa v ďalšej transformácii stáva akordický tón, 2 takty na mimotonálnej dominante k dominante (dvojitej dominante *d-fis-a-c*). Táto sa stáva zároveň modulujúcim akordom do dominantnej tóniny G dur, v ktorej je závetie témy ukončené novým hoboiovým melodickým motívom s „ukončovacou“ tendenciou, ktorý v smere nahor postupuje do toniky (cez mimotonálnu dominantu), v smere nadol postupuje do dominanty (Príklad č. 2). Celý melodický priebeh prvej témy sa odohráva v úzkom priestore ambitu menšieho než októva.



⁹ HAYDN, Joseph: *Sinfonia No. 6* (1761?). Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien. Ed. H. C. Robbins Landon. Wien; London : Philharmonia; Universal Edition.

HAYDN, Joseph: *Sinfonia No. 9* (1762?). Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien. Ed. H. C. Robbins Landon. Wien; London : Philharmonia; Universal Edition. HAYDN, Joseph: *Sinfonia No. 14* (1761/63). Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien. Ed. H. C. Robbins Landon. Wien; London : Philharmonia; Universal Edition.

HAYDN, Joseph: *Sinfonia No. 38* (1766/68). Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien. Ed. H. C. Robbins Landon. Wien; London : Philharmonia; Universal Edition.

Príklad č. 1: Anton Zimmermann: *Symfónia C dur Vojenská*, takty 1 – 4

Zaujímavosťou je, že napriek modulácii do dominantnej tóniny G dur ďalší kadenčný postup neobsahuje smerný tón *fis* a ide skôr o kvantitativnú centralizáciu, keď celý 5-taktový úsek (takty 7 – 11) prebieha nad ostinátnym tónom *g* v base. V 11. takte sa potvrdzuje tonika G.

Príklad č. 2: Anton Zimmermann: *Symfónia C dur Vojenská*, takty 9 – 11

Ukončujúci motív prispel k zmene pochodového výrazu na spevný a pripravil, melodicky aj rytmicky, kontrastnú tému. Podobnosť rytmického riešenia je zrejmá. Zabezpečila plynulosť tematickej zmeny (porovnaj hoboiový part v taktoch 7 – 9 a taktoch 12 – 19).

Kontrastná téma tiež nevelkého ambitu (v rozpätí kvinty) je opäť založená na jednom motíve (Príklad č. 3) a jeho posunoch, je spevnejšia vďaka krátkemu hoboiovému motívu. Čiastočná diminúcia motívu na konci v takte 17 spôsobuje motivické zhustenie a začiatok gradácie.

Príklad č. 3: Anton Zimmermann: *Symfónia C dur Vojenská*, 1. časť, takty 12 – 17,

Stavebne tu ide o dialóg hoboja so sláčikovou skupinou. Tá nastupuje šesťnástinovým behom stúpajúcej stupnice G dur a rozkladom toniky nadol. Po posuve hoboiového motívu o sekundu nižšie sa sláčiková odpoveď posúva na stupnicu D dur a tonický rozklad, a po ďalšom posuve v hoboji nadol sa sláčikové nástroje vrátia do behu G dur. V následnom zahustenom dialógu sa zmení dvojtaktie na jednotaktový dialóg, nastáva diminúcia v hoboiovom parte kombinovaná s vynechaním tonického rozkladu v sláčikových nástrojoch. Kontrastná téma má teda síce zdanlivo pravidelnú osemtaktovú stavbu, vnútorne však prebieha v nepravidelnom zhutňujúcom a napätie stupňujúcom výraze. Stupňovanie dospeje k vyvrcholeniu expozície v štvortaktovom rozšírení kontrastnej témy, s novým veľmi pohyblivým „vlniacim sa“ hoboiovým motívom, ktorý je pri každom ďalšom výskyte skrátенý. Skladateľ používa, zatiaľ len nepravidelne a nenápadne, techniku skracovania, ktorá o niekoľko rokov neskôr tak preslávila Beethovenov princíp „rozvíjania skracovaním“ (Príklad č. 4).

Príklad č. 4: Anton Zimmermann: *Symfónia C dur Vojenská*, 1. časť, takty 20 – 23, hoboiový part

Ukončenie expozície prvej časti prináša motivické pripomienky ukončenia hlavnej témy s výrazným opakovaným kadencovaním v dominantnej tónine G dur.

Oblasť vedľajšej témy a rovnako aj záverečná oblasť expozície sú vybudované nepravidelne, avšak navzájom proporčne celkom vyrovnané v trvaní vždy 11 taktov.

Forma expozície sa dá zaznamenať takto:

- Hlavná tematická oblasť 6 + 5 taktov;
- Vedľajšia tematická oblasť 8 + 3 takty;
- Záverečná oblasť 6 + 5 taktov,

kde sú 5-taktové úseky výrazne podobné. Celková stavebná nepravidelnosť poukazuje na vplyv barokovej melodiky, s nerozvinutým zmyslom pre periodicitu, pravidelnosť a členenie, na druhej strane však už je zrejmá snaha o motivickú výstavbu s náznakmi motivickej práce.

Rozvedenie

Rozvedenie tvorí najkratší diel prvej časti. Jeho forma je vnútorne trojdielna, trojtaktový vstup z hlavnej témy je harmonicky pohyblivejší, ozdobený trilkom. Trilok dominuje aj v druhom trojtaktí, a je hlavným nositeľom voľnejšieho rozvíjania ukončujúceho motívu hlavnej témy. Tretí, najdlhší diel rozvedenia, prináša návrat z dominantnej G dur do hlavnej tóniny, má výrazne prípravný charakter, bez motivicko-tematických pripomienok hudby expozície, smerujúci k repríze. Motivicky je aj tento 8-taktový úsek rozvinutý z dvojtaktia a jeho dvoch sekvenčných posunutí (princíp troch jednotiek), ktorý sa prelína s dvojnásobným zopakovaním posledného taktu (2 + 2 + 2 + 1 + 1) – teda jeho trojnásobným zaznením.

Princíp troch prvkov sa stáva nosným formotvorným činiteľom: trojnásobný výskyt prvého motívu, ukončenie druhej témy v troch oblúkových frázach, princíp troch prvkov viacnásobne uplatnený v rozvedení. V časti, ktorá má naopak výrazne párne metrum pochodového charakteru, je tento princíp nepárnosti jedným

z hlavným princípov kontrastu. Prináša napätie, dodáva hudobnému procesu pohybový ťah vpred a popiera striktnú pochodovosť v makroštruktúre.

Repríza je presná, rovnako ako expozícia, opakovaná repetičným predpisom.

2. časť *Andante*

Tonálne prebieha v subdominantnej tónine F dur v 3/4 takte (podobné riešenie nájdeme v symfónii č. 38¹⁰ C dur Josepha Haydna, kde je tiež druhá časť riešená v F dur v 3/8, teda kvázi menuetovom tanečnom nepárnom takte – Príklad č. 6). Stavebne ide o veľkú dvojdielnu symetrickú piesňovú formu AA¹, typickú pre barokovú inštrumentálnu hudbu, štruktúrovanú opäť v dvojdielnej nesymetrickej a nepravidelnej proporcionalite A: a = 8 + 7 taktov, b = 5 + 6 taktov, A¹: a = 8 + 4, b = 5 + 6 + 2.

Kontrast medzi dielmi „a“ a „b“ vyriešil skladateľ jednak rytmicky – kráčavý či kolísavý pohyb v štvrtých hodnotách nahradil pohyblivejším osminovým –, jednak melodicky (rozklady akordov), ale aj inštrumentačne (v diele b zaznievajú s tematickým materiálom aj dychové nástroje – hoboje a lesné rohy in F).

Aj keď tu ide o druhú pomalú časť sonátového cyklu, trojštvrťový takt a kolísavý pohyb rytmického riešenia témy dodávajú hudbe tejto časti výraznú tanečnosť pomalšieho menuetu (Príklad č. 5) s výrazným sextovým skokom na začiatku.

Príklad č. 5: Anton Zimmerman: *Symfónia C dur Vojenská*, 2. časť, takty 1 – 8, sláčiková skupina

Príklad č. 6: Joseph Haydn: *Symfónia č. 38 C dur*, začiatok 2. časti

3. časť *Menuet-Trio*

Časť prebieha v hlavnej tónine C dur, stavebne ide o trojdielnu formu da capo. Za zmienku stojí porovnanie tanečnosti tejto časti, s názvom tanca *Menuet*, v ktorej už v pozadí znie pochodovosť, a druhej časti, ktorá má pri percepcii jasný charakter menuetu (avšak bez názvu). Objavuje sa tu znova príznačný vojenský bubienok, pripomínajúci pochodový charakter symfónie, aj motivické členenie v pozadí, napriek trojdobovosti, má párnú výstavbu 2 + 4 + 2 + 4 doby (Príklad č. 7).

Príklad č. 7. Anton Zimmerman: *Symfónia C dur Vojenská*, 3. časť, takty 1 – 4, part prvých huslí

Z hľadiska motivickej výstavby a súdržnosti majú druhá pomalá časť a menuet spoločné rytmické motívy  a , veľmi často sa vyskytujú aj sekundové šesťnástinové behy nadol, ktoré vznikajú z rytmického motívu, zahusteného ozdobnou notou prvej osminky (Príklad č. 8).

Príklad č. 8. Anton Zimmermann: *Symfónia C dur Vojenská*, 2. časť, takty 44 – 45, 3. časť, takty 9 – 10, part prvých huslí

Trojdielnosť menuetu je zrejmá, ale nie je to typický reprízový typ. Stredný diel prináša kontrastné výrazové prostriedky (melodický ťah je na rozdiel od menuetu klesajúci), ale súčasne aj podobný motivický materiál, výrazovo postavený aj na dynamickom kontraste pohyblivého dvojdobého šesťnástinového začiatku vo forte a následne polohového a dynamického skoku do pokojnejšieho štvordobého rozvinutia s menším ambitom, prevažne v štvrtých hodnotách, v piano a vo vyššej polohe (Príklad č. 9).

Príklad č. 9: Anton Zimmermann: *Symfónia C dur Vojenská, Menuetto*, takty 1 – 4 (začiatok prvého dielu), 9 – 12 (začiatok druhého dielu)

Takéto dynamické, polohové aj rytmické kontrasty majú charakter dialógu, ktorý by mohol zobrazovať aj tanečný dialóg tancujúceho páru.

Stredný diel je síce naďalej proporčne vyvážený voči prvému (oba sú osemtaktové), motivickou výstavbou sa však v druhej fáze vytvára pocit zrýchlenia nahustením šesťnástinových motivických skupiniek (Príklad č. 10).

Príklad č. 10: Anton Zimmermann: *Symfónia C dur Vojenská, Menuetto*, takty 9 – 16

¹⁰ Poradie prevzaté z Hobokenovho súpisu Hob.I., podľa novej chronológie je táto symfónia zaradená na 41. miesto., pozri tabuľku na adrese <http://www.haydn107.com/index.php?id=22&lng=1>.

Tretí diel je oproti prvému pravidelnému osemtaktovému (taktové skupiny nasledujú v slede 2 + 2 + 2 + 2) skrátený na 6 taktov a pôsobí tiež dojmom zhustenej nepravidelnosti (2 + 1 + 1 + 1 + 1). Tým skladateľ dosiahol miernu gradáciu, čo je skôr netypický znak vzhľadom na tanečný charakter časti.

Trio má výraznejší menuetový tanečno-kolísavý pohyb vďaka rytmickému striedaniu polovej a štvrtovej hodnoty. Nedáva však zabudnúť na vojenskú atmosféru šesnástinovým tremolom bubienka. Stavebne je trio na rozdiel od menuetu úplne pravidelné, členené po dvojtaktiach v trojdielnej reprízovej forme aba. Tonálne riešenie v C dur je podporené ostinátnym osminovým tónom c v parte violončela a kontrabasu a ostinátom dominantného tónu g v strednom diele. Do G dur však hudba vybočí len na okamih pri jedinom využití jeho smerného dominantného tónu fis v takte 37, vďaka čomu na okamih zaznie kadencia do G. Po nej sa však vráti prvý diel a tónina C dur je utvrdená kvantitatívne aj kvalitatívne.

4. časť *Finale*

Posledná časť symfónie nesie niektoré typické znaky sonátového finále, avšak nemožno ju považovať za celkom typickú formu tejto časti.

Uplatňujú sa tu tieto znaky sonátovej formy:

1. Trojdielnosť, členiteľná na expozíciu (takty 1 – 54), rozvedenie (takty 55 – 103) a reprízu (takty 104 – 140). Proporčne je podľa taktového rozsahu zrejmé, že priebeh formy sa začína najdlhšou expozíciou, rozvedenie je mierne kratšie a repríza najkratšia.
2. Uplatňuje sa tematický kontrast, ale vnútorné členenie expozície nezodpovedá rozvinutej sonátovej expozícii.
3. Tonálny priebeh je už typický sonátový. Expozícia sa začína v hlavnej tónine C dur a končí sa otvorene v tónine G dur. Rozvedenie je typicky tonálne uvoľnené – začína sa v G dur, ale okamžite sa tónina mení a prechádza viacerými tonálnymi pásmami – g mol, d mol, a mol, F dur, G dur, kde zotrúva dlhšie v dominantnej rovine.
4. Repríza je oproti expozícii skrátená a prebieha celá v C dur aj s tonálnou centralizáciou.

Netypickými znakmi sonátovej formy sú:

1. Dvojdielna symetrická stavba expozície, ktorá sa vráti aj k pozmenenej hlavnej aj k pozmenenej kontrastnej téme. Stavebne ju teda možno schematicky popísať takto:

a (v C dur 4 + 4 t., Príklad č. 11)

b (v C dur 4 + 6 + 2 t.)

a¹ (modulujúce z C dur do G dur 4 + 4 t.)

b¹ (G dur 4 + 8 + 2t.)

b¹ – vypísané presné opakovanie (G dur 4 + 8 + 2t.) + 2 takty na utvrdenie toniky.

Príklad č. 11: Anton Zimmerman: *Symfónia C dur Vojenská*, 4. časť, hlavná téma, takty 1 – 8

2. Priebeh rozvedenia z pohľadu uplatnenia tematického materiálu. Rozvedenie sa začína typickým vstupom, exponujúc hlavnú tému expozície v dominantnej tónine a následne v d mol (takty 55 – 70). Na konci tohto úseku sa proces zastaví harmonicky na dominante k a mol. Nasledujúci úsek však spracúva v a mol celkom nový (epizódny) hudobný materiál, ktorý sa javí ako nová hudobná myšlienka (Príklad č. 12). Príznačný bodkovaný rytmus sa tu objavuje po prvýkrát a pre poslucháča je preto hneď výrazne novým prvkom.

Príklad č. 12: Anton Zimmermann: *Symfónia C dur Vojenská*, 4. časť, takty 71 – 78, part prvých huslí

Po tejto novej téme nastúpi sekvenčná pasáž spojovacieho úseku, meniaci tóninu pomocou barokovej normy sekvenčného posúvania štvortaktí po tóninách hlavných harmonických funkcií (F dur – G dur – C dur).

Posledné dva úseky rozvedenia pripravujú nástup reprízy najprv tematicky druhým dvojtaktím hlavnej témy, následne harmonicky na dominante G s hudobným materiálom kontrastnej témy.

Repríza je skrátená najmä o opakovanie hlavnej témy – jej stavba je nasledovná:

a – 8 taktov,

b² – 4 + 10 taktov,

b² (spredú skrátené bez úvodných 4 taktov) 10 taktov + 2 takty utvrdzujúce toniku.

Forma finálnej časti, najmä z pohľadu dvoch kontrastných hudobných viet (tém) na začiatku, by mohla byť sonátová, avšak vzhľadom na tonálne riešenie (obe témy sa exponujú najprv v hlavnej tónine) je netypická. Ak však tonálny priebeh prijmem ako hlavný orientačný a organizačný princíp, je možné formu považovať za monotematickú, vybudovanú z hlavnej antitetickkej (bipolárnej) témy dvoch kontrastných úsekov a-b.

Táto interpretácia by poukazovala na druhé pozmenené uvedenie témy, už v modulujúcom tonálnom priebehu, ako na druhú tematickú oblasť so zníženým kontrastom (melodicky podobné témy, prvá tonálne nemodulujúca a druhá modulujúca). Tejto interpretácii by zodpovedala aj repríza, v ktorej sú obe kontrastné vety, resp. úseky jednej bipolárnej témy a-b tonálne centralizované tak, že opakovanie b, uplatnené v oblasti kontrastnej témy expozície, je v repríze prítomné ako označenie kontrastnej oblasti s tonálnym ukotvením v centrálnej tónine.

Záver

Zimmermannova vojenská symfónia C dur má stavbu na vtedajšiu dobu už moderného štvorčasťového sonátového cyklu. Formové riešenie prvej a poslednej časti nie je ešte rozvinuté z hľadiska výrazného kontrastu dvoch samostatných a rovnocenných tém sonátovej formy, v oboch prípadoch ide skôr o nosnú hlavnú tému pochodového charakteru, založenú na hlavných harmonických funkciách, bez melodickej spevnosti. Kontrastné motívy pohyblivejšej hudby v prvej časti vytvárajú druhý diel hlavnej témy, kontrastná téma je následne pokojnejšieho charakteru. Vo finálnej časti sa kontrastná pohyblivejšia hudba stáva priamo kontrastným tematickým materiálom, ktorý dotvára bipolárnu tému. Táto je použitá s tonálnou zmenou (moduláciou) aj na mieste kontrastnej témy, dáva teda poslednej časti monotematický charakter. Aj druhá a tretia časť sú priradené na princípe zníženého kontrastu – obe majú charakter menuetu v 3/4 metre.

Pri porovnaní so symfóniami Josepha Haydna možno poukázať na niektoré podobnosti, ale aj viaceré odlišnosti.

V Zimmermannovej *Symfónii C dur Vojenskej* možno nájsť viaceré paralely s niektorými skoršími symfóniami Jozefa Haydna. Paralely možno vidieť s Haydnovou 9. symfóniou in C, 14. symfóniou in A, ale aj so *Symfóniou in C* č. 38.

Dikcia Zimmermannovho hlavného nosného motívu prvej časti, ktorého výraznosť vrcholí v troch zopakovaných štvrtových akordoch umiestnených vo vrchných polohách (vrchný hlas prvých huslí v dvojčiarkovej oktáve), evidentne súvisí s Haydnovými symfóniami č. 9 C dur a č. 14, rovnako v charaktere nosných motívov prvej časti. Aj tu sú oporou motivickej výraznosti tri zopakované štvrtové akordy, v oboch symfóniách umiestnené celkom na začiatok skladby (Príklad č. 13 a 14), ale aj uprostred (pozri Príklad č. 16, takt č. 14).

Príklad č. 13: Joseph Haydn: *Symfónia* č. 9 C dur, začiatok 1. časti

Príklad č. 14: Joseph Haydn: začiatok 1.časti *Symfónie* č. 14 A dur

Pri pohľade na začiatok 1. časti Haydnovej 14. symfónie vidno aj jej melodicko-harmonický súvis s prvou časťou Zimmermannovej *Symfónie C dur* (porovnaj Príklady č. 1 a 14), ktorej priebeh je rovnako kadenčný.

Priestor pre dychové nástroje dáva Zimmermann hobojom v krátkom motíve malého ambitu veľmi podobne ako aj Haydn v oboch uvedených symfóniách (pozri Príklad č. 3 takty 12, 14 a 16 a Príklady č. 15 a 16)

Príklad č. 15: Joseph Haydn: *Symfónia* č. 9 C dur, hoboiový motív v prvej časti

Príklad č. 16. Joseph Haydn: *Symfónia* č. 14 A dur, hoboiový motív v prvej časti

Riešenie témy menuetu Zimmermannovej vojenskej symfónie je porovnateľné s menuetom Haydnovej *Symfónie* č. 14 najmä v striedaní hybného motívu so statickým. Z pohľadu melodiky menuetu Haydnovej symfónie (skok nahor, sekundový pokles) je výraznejší súvis s Zimmermannovou druhou časťou „pomaleho menuetu“ (porovnaj Príklady č. 5 a č. 17).

Príklad č. 17: Joseph Haydn: Začiatok 3. časti *Symfónie* č. 14 A dur, sláčiková skupina

Pri pokuse o zhodnotenie vnútornej tematickej jednoty Zimmermannovej symfónie pomocou metódy Rudolpha Rétiho¹¹ konštatujeme podobnosť tak na motivickej ako aj na stavebnej úrovni.

Motivická podobnosť tém

1. Vedľajšia téma 1. časti a vedľajšia téma 2. časti majú veľmi podobný priebeh – 3 dvojtaktia, melodicky len s vyššie spomínaným motívom v hoboji, harmonicky so stupnicovým behom nahor a rozloženými osminovými akordmi nadol v sláčikových nástrojoch: 2 takty tonika (G dur), 2 takty dominanta (D dur) v prvej časti (Príklad č. 18). Aj v druhej časti je oporou prvého taktu osminový rozklad toniky (F dur) a oporou tretieho taktu osminový rozklad dominanty (C dur) (Príklad č. 19).

Príklad č. 18: Anton Zimmermann: *Symfónia C dur Vojenská*, 1. časť, takty 13 – 16, husľový part

Príklad č. 19: Anton Zimmermann: *Symfónia C dur Vojenská*, 2. časť, takty 16 – 19, husľový part

2. Hlavná téma 1. časti a hlavná téma 4. časti sa začínajú podobnou dikciou. V prvej časti ide o uvedenie 2-taktového motívu tonickým a následne dominantným akordom v prvých 4 taktoch (4/4 takt). V štvrtej časti je rovnako spracovaný štvortaktový motív v prvých 8 taktoch (2/4 takt) na tónoch toniky a následne dominanty, vždy s opakovaním nastoleného rytmického modelu:

| _____ tonika _____ | | _____ dominanta _____ |

Príklad č. 20: Anton Zimmermann: *Symfónia C dur Vojenská*, téma 1. časti, part prvých huslí

| _____ tonika _____ | | _____ dominanta _____ |

Príklad č. 21: Anton Zimmermann: *Symfónia C dur Vojenská*, téma 4. časti, part prvých huslí

3. Melodicko-rytmickú súvislosť možno nájsť aj medzi prvou témou druhej časti a triom v tretej časti (pozri Príklad č. 22)

Príklad č. 22: Anton Zimmermann: *Symfónia C dur Vojenská*, začiatok 2. časti a začiatok *Tria* 3. časti, prvé husle

4. Podobnosť je zrejmá aj v terasovitej dynamike a dynamických kontrastoch tém – menuet a finále exponujú témy, výrazne členené krátkymi úsekmi v *piano* a *forte* (porovnaj Príklady č. 9, 10, 11 a 12).

Symfónia G dur Pastorálna

Nástrojové obsadenie orchestra je podobne ako v predchádzajúcej vojenskej symfónii spojené s mimohudobným názvom skladby. Obe symfónie majú spoločné obsadenie – sláčikovú skupinu prvých a druhých huslí, violy a basového nástroja, ktoré sú vypísané rovnako ako v *Symfónii C dur Vojenskej*. V pastorálnej symfónii sú vo vrchných 4 partoch zapísané 3 dychové nástroje (*cuculo obligato*, tuba *pastoritia obligato in G* a *Clarini in C*) a jeden bicí nástroj *timpano obligato*. Obsadenie podobne ako vo vojenskej symfónii farbou zvuku naznačuje mimohudobný charakter symfónie – tentokrát smerujúci k zvukom prírody (kukanie kukučky) a poľovačky (signály poľovníckych rohov), typickým pre aktivity človeka v prírode.

Symfónia je trojčastová, avšak podobne ako v mnohých Haydnových symfóniách prvá časť sa začína pomalým úvodom *Adagio*, ktorého tektonická funkcia uvádza poslucháča do tonálneho prostredia G dur úvodným motívom dvojtaktového akordického rozkladu toniky a následnou dvakrát znejúcou dvojtaktovou kadenciou v hlavnej tónine, postavenou tiež na akordických rozkladoch (Príklad č. 23).

Príklad č. 23: Anton Zimmermann: *Symfónia G dur Pastorálna*, 1. časť, takty 1 – 4

Úvod má aj ďalšiu tektonickú funkciu – pastorálny charakter je uvedený kukučkovým motívom klesajúcej malej tercie, exponovaným na konci párných taktov nástrojom, v partitúre označeným ako „*cuculo obligato*“.

¹¹ RÉTI, Rudolph: *The Thematic Process in Music*. London : Faber and Faber, 1951.

Vtáčí spev je jednou z možností zvukomalebného napodobnenia prírody. Podobne napodobňuje prírodu aj Joseph Haydn vo svojej ranej 6. symfónii s názvom *Le Matin* (Ráno), avšak nie kukučkovým motívom, ale trilkom vyšších drevených nástrojov, najmä flauty, napodobňujúcim vtáčie štebotanie (Príklad č. 24).

Príklad č. 24: Joseph Haydn: *Symfónia č. 6 Le Matin*, 1. časť, takty 10 – 13, flauty a hoboje

Pri pohľade na hudbu Ludwiga van Beethovena – Zimmermannovho a Haydnovho nasledovníka v tvorbe pastorálnej symfónie – je evidentná Beethovenova syntéza kukučkového a trilkového motívu, ktoré skladateľ spojil v druhej časti pastorálnej symfónie (Príklad č. 25). Beethoven aj pripísal typ vtáčieho spevu (Nachtigal – slávik, Wachtel – prepelica, Kukuk – kukučka).

Príklad č. 25: Ludwig van Beethoven: *Symfónia č. 6 Pastorálna*, 2. časť *Andante molto* – ukončenie

V úvodných motívoch druhého dielu introdukcie Zimmermannovej *Pastorálnej symfónie* zaznie aj tanečný motív. Napriek pomalému tempu *Adagio* motívy v dvaatridsatínach vďaka svojej veľmi pohyblivej melodike dodávajú hudbe tanečnú pohyblivosť (Príklad č. 26).

Príklad č. 26: Anton Zimmermann: *Symfónia G dur Pastorálna*, 1. časť, takty 7 – 8, sláčiková skupina

Pri pochybnosti, či v prípade úvodnej hudby nejde o prvú pomalú časť predsa len štvorčasťovej symfónie, možno spomenúť viaceré argumenty pre trojčasťovosť. Hlavným je pomenovanie prvého *Adagio* samotným autorom v spojení s introdukciou („*Introduzione. Adagio.*“). Druhým je stavba introdukcie.

Introdukcia je stavebne a motivicky zreteľne trojdielna, prvý a tretí diel tvoria skôr pomocné úseky úvodu a záveru, stredný diel je najrozsiahlejší a melodicky najvýraznejší – jedine tu sa uplatňujú melodické frázy, vystavané zo spevných motívov. Okrajové úseky sú vybudované z rozkladov jednoduchých akordov, prevažne tonickej funkcie, s dynamickým predpisom piano. Oba okrajové úseky slúžia aj na vtiahnutie do prírodnej atmosféry skladby kukučkovým motívom uplatneným v prvom z nich a poľovníckym rozkladovým motívom imitujúcim poľovnícke signály (Príklad č. 27) v rámci tretieho, posledného úseku na konci introdukcie. Poľovnícky rozkladový motív tu má priebeh improvizáčného charakteru, nepravidelného rytmického riešenia.

Príklad č. 27: Anton Zimmermann: *Symfónia G dur Pastorálna*, 1. časť, takty 16 – 25, part Tuba pastoritia obligato in G

Znaky improvizáčnej hudby nesie aj stredný rozsiahlejší diel introdukcie, ale jeho dôležitosť je zdôraznená nástupom vo forte. Nepravidelnosť sa tu objavuje v metricom umiestnení a práci s motivickými jednotkami. Najmenší motivický útvar štyroch dvaatridsatínok je striedavo umiestňovaný buď na začiatkoch doby (napríklad takty 7, 8, 9, 14, 15), alebo na druhej osminke doby (takty 11, 12, 13). Aj jeho spájanie s ďalšími tónmi alebo motívami je rozmanité. V takte 7 (1. takt Príkladu č. 26) vytvárajú dva takéto zopakované motivické útvary vždy jednu dobu, v taktach 8 (2. takt Príkladu č. 26) a 9 je doplnený jeden motivický útvar do doby vždy za ním nasledujúcimi dvoma šestnástinkami a skupinky sú spojené do trojíc na začiatku taktu, v taktach 14, 15 sú metricky oneskorené o jednu dobu, trojice sa začínajú vždy od druhej doby (Príklad č. 28). Pri porovnaní vrchného hlasu (prvé husle) z Príkladu č. 26 od poslednej doby prvého taktu a z Príkladu č. 28 od začiatku zistíme, že ide o identický melodický priebeh, v Príklade č. 28 posunutý o dobu neskôr. Tým sa však v melodike posúva metrická prízvuknosť a pre poslucháča sa stráca metrická pravidelnosť, čo v tých dobách bol typický znak hudby improvizáčného charakteru.

Príklad č. 28: Anton Zimmermann: *Symfónia G dur Pastorálna*, 1. časť, takty 14 – 15, sláčiková skupina

Rovnakú nepravidelnosť dodáva tomuto hudobnému úvodu aj posunutie motivického útvaru na druhú osminku doby a rozšírenie o druhý motivický útvar štyroch šestnástin, a ešte aj následné metrické posunutie celej jednotaktovej frázy o pol taktu neskôr pomocou vsunutia opakovaného rozkladu akordu mimotonálnej dominanty (*e-gis-h*) k dominante (A) v dominantnej tónine D dur, ako to demonštruje Príklad č. 29.

Napokon je pre poslucháča aj melodika celého stredného dielu introdukcie stavaná ako ornamentálne ozdobovaná jednoduchá, takmer ľudová melódia, pričom ornamenty vďaka základnému motívu systematicky vytvárajú dojem melodických obalov príslušného hlavného tónu melódie.

Príklad č.29: Anton Zimmermann: *Symfónia G dur Pastorálna*, 1. časť, takty 11 – 13, sláčiková skupina

Trojtónové rozklady kvintakordov smerujúce nahor súčasne anticipujú sólové nástupy pastorálnej tuby (historický plechový dychový nástroj, veľkosťou a polohou podobný lesnému rohu). Úvod je ukončený týmto sólom a otvára priestor ďalším sólistickým výstupom nástroja. Miestami preto znie hudba prvej časti pre poslucháča aj ako koncertná symfónia, teda symfónia s výraznými a rozsiahlejšími sólovými vstupmi vybraného nástroja. V druhej časti sa však tuba odmlčí a v tretej má už len celkom doplnkový zvukomalebný charakter, občas pripomínajúci pastorálny charakter symfónie, striedaný však s kukučkovým motívom.

Prvá časť v rýchлом tempe *Allegro* nesie viaceré znaky sonátovej formy. Tematické kontrasty však nie sú jednoznačne ohraničené dvoma kontrastnými témami. Ide skôr o kontrasty motivické, striedajúce sa výrazne s hlavnou zloženou dvojtaktovou motivickou frázou (motív č. 2 v Príklade č. 30 je vytvorený z jedného krátkeho poltáktového motívu a jeho posunov). Mnohonásobný návrat k tomuto motívu (motivickej fráze) je jasným znakom rondovosti v mikroštruktúre motivickej výstavby. Motív sa spája spočiatku s ďalším dvojtaktovým motívom (motivickou frázou), ktorý tiež vznikol spojením čiastkových motívov, a spolu tak vytvárajú frázu na vyššej hierarchickej úrovni (ktorá sa vzápätí opakuje v taktach 33 – 36). V ďalších súvislostiach sa však podobne spája s inými motívmi, vytvárajúc s nimi ďalšie hierarchizované frázy, čo je pre exponovanie témy v sonátovej forme netypické (Príklad č. 31 a 32). Je tu zreteľná mozaiková motivická stavba na úrovni mikroštruktúry, ktorá je príznačná pre celú časť.

Motivická výstavba z drobných motivických článkov zodpovedá charakteristike, ktorú uvádza Miloš Hons ako typickú pre ranoklasicistickú melodickú štruktúru.¹² Podobnosť motivickej štruktúry s Haydnovou vidíme najmä v krátkodychosti základných motívov, podobne, ako charakterizuje motivické myslenie Haydna Ingerborg Šišková,¹³ ktorá pripája k charakteristike aj „technické roztrieštenie materiálu“. Motívy v tejto časti Zimmermannovej symfónie, ktoré navzájom výraznejšie kontrastujú v expozícii a voľnej repríze, sú len tri. Ostatný stavebný a výrazový motivický materiál vykazuje mnohé znaky s nimi podobné, preto možno hovoriť skôr o variantoch:

- rozkladov akordov,
- štvortónového melodického oblúka v šesťnástinách aj osminách, vykľutého nadol alebo nahor,
- začiatku každého motívu zdvihom pred taktovou čiarou (na poslednej štvrtine alebo osmine v takte).

Príklad č. 30: Anton Zimmermann: *Symfónia G dur Pastorálna*, 1. časť, takty 27 – 32, sláčiková skupina

Príklad č. 31: Anton Zimmermann: *Symfónia G dur Pastorálna*, 1. časť, takty 36 – 40, sláčiková skupina

Príklad č. 32: Anton Zimmermann: *Symfónia G dur Pastorálna*, 1. časť, takty 51 – 54, sláčiková skupina

Nepřítomnosť jasne oddelenej hlavnej a vedľajšej témy sonátovej formy je vyvážená jasnými tonálnymi kontrastmi. Už v prvom diele, ktorý by mal niesť znaky expozície, je celkom zreteľne oddelená pasáž hlavnej tóniny. Basové sláčikové nástroje ukotvujú celý harmonický dej tremolom ostinátneho základného tónu toniky G (ako je to zrejme aj z Príkladov č. 30 a 31), po krátkej modulácii (Príklad č. 31, takty 38 – 40) sa celý proces presunie do subdominantnej tóniny C dur s tremolom basov na ostinátom tóne c (Príklad č. 32). Aj violy v značnej miere podporujú ukotvenie na základnom tóne príslušnej tóniky osminovým oktavovým ostinátom, prípadne opakovanými tonickými terciovými a kvintovými intervalmi (pozri Príklady č. 30 – 32).

Tonálny kontrast v C dur prináša ten istý tematický materiál, posunutý o kvartu vyššie, v rozsahu 16 namiesto pôvodných 15 taktov. Zárodok sonátovej formy teda ešte nestavia na výraznom tematickom kontraste, ale rozčlenenie na dva tonálne úseky už naznačuje snahu o vnútorný kontrast. Na konci úseku témy v C dur, ktorý je rytmicky zreteľne oddelený jediným triolovým pohybom použitým v časti, sa ukončuje aj „kvázi expozícia“. Nasledujúci stredný, opäť mozaikový diel časti po rýchlej modulácii spracúva motívy expozície v novej tónine A dur, má teda charakter rozvedenia. Podobnosť motívov je málo výrazná, skladateľ použil aj iný materiál. Vynorí sa tu aj ľudový tanec, ktorý podporuje pastorálno-dedinský charakter (pozri Príklad č. 33), zdôraznený aj basovou zádržou tónu d, doplneného do kvintakordu tónmi *fis-a* vo violách.

Príklad č. 33: Anton Zimmermann: *Symfónia G dur Pastorálna*, 1. časť, takty 83 – 88

¹² Pozri HONS, Miloš: *Hudba zvaná symfonia*. Praha : Toccia, 2005, s. 11.

¹³ ŠÍŠKOVÁ, Ingeborg: *Dva portréty. Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart*. Bratislava : Biblioscandia, 2010, s. 44.

Pohyblivý tanečný pravidelný osminový motív v rozsahu dvoch taktov má dva varianty – prvý sa končí na kvinte a druhý na základnom tóne toniky D dur. Bourdonové ostinato kvintakordu D dur vo violách a violončelách zdôrazňuje ľudový charakter. Táto hudba má zvukomalebnú (zvuky „ľudovej muziky“) a epizódnu (zaznie a stratí sa) funkciu.

Ďalšia epizóda v rozvedení vytvára dojem improvizáčného predvádzania sa hráča na pastorálnej tube, samozrejme, len po tónoch rozloženého kvintakordu G dur, v troch nádychoch. Sólo je rytmicky vytvorené celkom bez pravidelnosti a podložené tremolom toho istého kvintakordu v sláčikových nástrojoch, z hľadiska tektonickej funkcie pripomína poslednú fázu sonátového rozvedenia, avšak zotrúvajúcú nie v dominantnej rovine, ako sa ustálilo v neskorších fázach vývoja sonátovej formy, ale v tonike hlavnej tóniny G dur.

Príklad č. 34: Anton Zimmermann: *Symfónia G dur Pastorálna*, takty 95 – 102, zvrchu tuba pastoritia a sláčiková skupina

Táto pasáž je však vhodnou psychologickou prípravou z hľadiska kontrastu vo viacerých hudobných parametroch a po jej spomalenom ukončení sóla v polových hodnotách (pozri Príklad č. 34 posledné dva takty) môže nastúpiť repríza v plnom nasadení.

Repríza prináša návrat v skratke. Keďže expozícia bola postavená na jednej téme v dvoch verziách a dvoch tóninách, jej dvojnásobné opakovanie v repríze nie je potrebné. Ide tu o návrat v hlavnej tónine, s ukončením prevzatým z druhého expozičného variantu témy a poslednými zvukmi sólovej pastorálnej tuby.

Druhá časť symfónie má zdanlivo tanečný charakter, zakotvený v trojštvrťovom takte, so skladateľovým predpisom *Andante. Tempo di hanaco*. Na menuet ide azda o príliš pomalé tempo. Pravidelná motivická výstavba však chýba. Descendečná melódika pripomína ľudové piesne slovenských regiónov.

Členenie hudobného priebehu: Prvý a tretí (ako návrat prvého) diel má stavbu 4 + 2 + 4 takty, stredný diel je nepravidelný v členení 4 + 3 takty. Vďaka bohatému použitiu melodických ozdôb a príznačnému motívu , môžeme túto hudbu vnímať v intenciách galantného štýlu.

Po tonálnej stránke sa zdanlivo začína v hlavnej tónine G dur, avšak hneď v druhom takte sa od nej odkláňa do subdominantnej C dur. Z hľadiska harmonického priebehu asi najdisonantnejšie pôsobí stredný diel, v rámci ktorého sa objavuje zastavenie na zmenšenej septime, ako okrajová kostra viacznačného zmenšeného septakordu, takého obľúbeného už v Bachovej tvorbe (pozri Príklad č. 35).

Príklad č. 35: Anton Zimmermann: *Symfónia G dur Pastorálna*, 2. časť, 10. takt ukončuje prvý diel, po repetícii sa začína stredný diel

Po prvýkrát zreteľne smeruje do *d* (dominanta hlavnej tóniny), po druhýkrát sa po sekvenčnom posunutí nahor o sekundu otočí tonálna os do *e*. Návrat tretieho dielu je presný.

Tretiu časť symfónie, finále, skomponoval Zimmermann v strhujúcom tempe *Presto*. Takt je tu opäť nepárny – trojosminový, ale veľmi rýchle tempo takmer vylučuje tanečný charakter. Vďaka krátkemu šesťnástinovému motívu, ktorý sa strieda v dvojtaktiach s osminovým kukučkovým, neskôr aj s dvojtaktovým motívom lesných (poľovníckych) rohov v spojení s pravidelnou pulzáciou, hudba tejto časti nezadržateľne „uháňa“ vpred, a jej štruktúra je opäť mozaikovitá a „rozsekaná“ (pozri Príklady č. 36 a 37).

Príklad č. 36: Anton Zimmermann: *Symfónia G dur Pastorálna*, začiatok poslednej časti

Príklad č. 37: Anton Zimmermann: *Symfónia G dur Pastorálna*, takty 37 – 42

Celková forma časti je zreteľne trojdielna s reprízou, ktorá však nie je presná. Skladateľ sa opäť vrátil k masívne používanému tonickému ostinátu, v prvom diele na základnom tóne toniky *g* a následne na dominantnom tóne *d*. Ide však skôr len o akordický podklad, tónina zostáva nezmenená – G dur – v priebehu celej časti. Nemožno tu hovoriť o dvoch alebo viacerých tonálnych pásmach, v tomto prípade je však aj motivicko-tematický materiál odlišný, tematický kontrast tonického úseku a následne úseku na dominante je zreteľný. Napriek strhujúcemu tempu úplná väzba na tóninu G dur pôsobí veľmi stabilným, ukončujúcim dojmom. Na rozdiel od prvej časti nemožno vo *Finale* hovoriť o rozvedení. Stredný diel nemá evolučný charakter, nepracuje s motívmi prvej či druhej témy. Jeho melodická pieraznosť nie je zrejmalá, motivická

výstavba je mozaikovitá. Každý motív má kostru v kvintakorde, ani ambitom ho nepresahuje. Sú to len 3 akordy: akord e mol ako VI. stupeň (akord so subdominantným významom), D dur ako V. stupeň (dominanta) a G dur ako I. stupeň (tonika). Harmonický priebeh je teda veľmi jednoduchý.

Záverečných desať taktov kódy sa vráti ku kukučkovému motívu súbežne s lesnými signálmi rozloženého kvintakordu v parte pastorálnej tuby, a to všetko nad tonickým ostinátnym akordom G dur v sláčikových nástrojoch. Finále je strhujúcou bodkou za radostnou hudbou celej symfónie s pastorálnou tematikou a ľudovými intonáciami.

Symfónia E dur

Obsadenie symfónie má oporu vo štvorici sláčikových nástrojov: 1. husle, 2. husle, violy, violončelá a basso continuo (čembalo). Hudobne dominuje sláčiková skupina, z dychových nástrojov prvý a druhý hoboľ zastupuje drevené dychové nástroje a prvý a druhý lesný roh zastupuje plechové dychové nástroje. Skladateľ použil dychové nástroje v troch častiach (prvej, tretej a štvrtej) len ako sprievodné a koloristické nástroje, bez sólových pasáží či zvukovej dominancie. Druhá časť je napísaná len pre sláčikovú skupinu. Podobne Haydn, ktorého zostava orchestra z hľadiska uplatnenia dychových nástrojov je stabilnejšia než u Zimmermanna, napísal vo viacerých svojich symfóniách druhú časť (prevažne najpomalšiu) tiež len pre sláčikovú skupinu. Ak aj v niektorej jeho symfónii v druhej časti nachádzame iné obsadenie, zväčša ide o uplatnenie sólového nástroja alebo melodického partu (v skorších symfóniách), napríklad v *Symfónii č. 6 Le Matin D dur* Hob.I:6 sa objavujú v druhej časti sólové husle, sprevádzané štvoricou sláčikových nástrojov, v *Symfónii č. 9 D dur* Hob.I:9 sú nositeľmi melódie dve priečne flauty. Už v *Symfónii č. 14 A dur* a *Symfónii č. 38 C dur* a viacerých ďalších symfóniách však druhá časť znie výhradne len v sláčikových nástrojoch.

Stabilná dychová nástrojová zostava u Haydna obsadzuje flautu, hoboľ, fagot a lesný roh. V niektorých symfóniách sa skladateľ obmedzil na hoboľ a lesný roh, niekde síce použil fagot, ale len na zdvojenie violončelového partu (napríklad v *Symfónii č. 9, 14, 38* a ďalších).

Aj v štvrtej časti možno nájsť dychový nástroj vo funkcii sóla, napríklad v *Symfónii č. 38 C dur* Hob.I:38 má sólovú najpohyblivejšiu úlohu hoboľ.

Symfónia E dur Antona Zimmermanna má 4 časti: prvá časť nesúca znaky sonátovosti prebieha v mierne rýchlom tempe s predpisom *Moderato*, druhá časť v obsadení čistej sláčikovej sekcie je pomalá (*Andante*). Nasleduje *Menuet s Triom* a napokon posledná časť v najrýchlejšom tempe *Allegro*, významovo aj názvom *Finale* završuje symfóniu.

Z troch tu analyzovaných Zimmermanových symfónií je len *Symfónia E dur* bez mimohudobného programového názvu, s čím pravdepodobne súvisí aj dôraz na hudobný melodický priebeh a preferovanie sláčikových nástrojov, s prvými husľami ako nositeľom melodických tém.

Prvá časť sa začína témou zloženou z troch navzájom kontrastných motívov (motivických fráz). Prvý trojtaktový motív má oporu v plynulej spevnej melódii prvých huslí (tentokrát súvisle), ktorá sa rozvíja v protipohybe s basovou melódiou violončiel a basových nástrojov. Melódia svojou plynulosťou v rozsahu takmer 4 taktov už anticipuje rozsiahlejšie témy vrcholného klasicizmu. Charakter polyfónie vzniká z postavenia témy a melódie violového a basového partu, ktoré postupujú v umelej, ale voľnej imitácii s jednotaktovým oneskorením. Harmonický priebeh je kadenčný. Nasledujú dva štvortaktové zreteľne homofónne úseky v dynamickom kontraste forte, oproti začiatku v piano. Prvý z nich má jasnú stavbu 2 + 2. Ide tu o v poradí druhý, dvojtaktový motív a jeho opakovanie. Motív sa začína druhou štvrtinou štvordobého taktu a je najvýraznejším motívom témy, polohovo a dynamicky umiestneným na jej vrchole (pozri Príklad č. 38).

Príklad č. 38. Anton Zimmermann: *Symfónia E dur*, 1. časť, takty 1 – 8, sláčiková skupina

Je to opäť variant Zimmermannovho aj Haydnovho obľúbeného motívu, obsahujúceho trojnásobné opakovanie štvrtového tonického akordu, ktorý sme našli aj v *Symfónii C dur Vojenskej* v prvej aj štvrtej časti (pozri Príklady č. 1 a 11), aj v symfóniách č. 9 a 14 Josepha Haydna (pozri Príklady č. 13, 14 a 16).

Tretí štruktúrovaný úsek témy vyznieva opäť ako menej výrazný, jeho vnútorná štruktúra pozostáva z jednotaktového motívu (takt č. 8 z Príkladu č. 38), jeho dvoch posunutí nadol o terciu formou sekvencií a ukončenia dominantou. Motívy, variačne krúžiace okolo tónov subdominantného kvintakordu smerom nadol (okolo tónov e, cis a napokon a), postúpia k dominante. Druhý dominujúci motív nastúpi s novou pieraznosťou a po jeho doznení je celá oblasť hlavnej témy ukončená pozmeneným variantom tretieho motívu, ktorý sa síce rozvinie znovu do dominanty, ale tá už nemá charakter ukončujúci, ale plynulo nadviaže

na ukončenie témy a prinesie moduláciu do dominantnej tóniny H dur. Záverečná oblasť prvého dielu (expozície) tejto časti má harmonicky labilný priebeh, ktorý spočíva v striedaní zmenšeného septakordu *eis-gis-h-d* a dominanty Fis z H dur. Dvakrát zopakovaná kadencia H dur potvrdí novú tóninu na konci expozície. Nasledujúci diel má jasný charakter rozvádžania. Exponuje sa tu rozšírený prvý motív z 3 na 4 takty (Príklad č. 39), neskôr sa pracuje aj s druhým, dominantným motívom s pretvoreným priebehom a sekvenčným posúvaním.

Príklad č. 39. Anton Zimmermann: *Symfónia E dur*, 1. časť, začiatok druhého dielu, takty 43 – 48, sláčiková skupina

Druhý diel, kvázi rozvedenie, však plynule vyústi do záverečnej oblasti reprízy v hlavnej tónine a časť je ukončená bez reprízy hlavnej témy. Napriek viacerým znakom sonátovosti (tonálne otvorený prvý diel-expozícia, tonálne uzatvorený druhý diel, evolučná pasáž uprostred), preto konštatujeme, že Zimmermann neskomponoval v tejto časti typickú trojdielnu sonátovú formu, ani starosonátovú dvojdielnu formu bez rozvedenia, ale dvojdielnu symetrickú formu (boгато uplatňovanú v barokovej inštrumentálnej hudbe), kde chýba zreteľná repríza a druhý diel má výrazný evolučný charakter.

Zaujímavosťou je, že druhú časť symfónie Anton Zimmermann napriek jej krátkosti formoval s využitím viacerých sonátových princípov – tematického kontrastu, rozvedenia a tonálnej centralizácie. Všetko sa však realizuje na úrovni krátkych 6-taktových útvarov. Prvý diel v postavení expozície má 18 taktov. Šesť taktov v tónine A dur (subdominantná tónina voči hlavnej), v ktorej dominuje interval klesajúcej tercie, 6 taktov na dominante k A – E dur (ktorá je zároveň hlavnou tóninou skladby, pozri Príklad č. 40), melodicky vystavaných na klesajúcich sekundách a posledných 6 taktov, imitačne viazaných na predchádzajúci úsek. Schematicky možno tento diel označiť:

a (6) – b (6) – b (6).

Príklad č. 40: Anton Zimmermann: *Symfónia E dur*, 1. časť, takty 1 – 9

Nasledujúci 4-taktový úsek predstavuje 4-taktové mikrorozvedenie motívu „a“, prebiehajúce v E dur.

Repríza prináša návrat expozície, motivicky a proporčne presný, avšak s tonálnou centralizáciou dielov b (6) – b (6), ktoré v závere prebiehajú v hlavnej tónine A dur (pozri Príklad č. 41 a porovnaj s taktmi 6 – 9 z Príkladu č. 40).

Príklad č. 41: Anton Zimmermann: *Symfónia E dur*, 1. časť, takty 28 – 32

Tretiu časť symfónie, *Menuet*, formoval Zimmermann ako klasickú trojdielnu zloženú formu da capo s *Triom* uprostred. Schematicky ide o najbežnejší typ, znázorniteľný schémou:

Menuet |: a :||: b a :| so skráteným b dielom, *Trio* |: c :||: d c¹ :|, *Menuet* da capo

Motivicky nadväzuje menuet na predchádzajúcu pomalú časť svojím základným motívom klesajúceho intervalu striedavo vo veľkosti kvarty a tercie. Tento motív sa v rôznych variantoch podieľa na intonačnom priebehu aj *Menuetu* aj *Tria*. Prvý takt motívu v prvých husliach však je aj variantom obľúbeného trojnásobného opakovania tónu (e) v štvrtových hodnotách (pozri Príklad č. 42), tentokrát so striedavým melodickým tónom (*dis*).

Príklad č. 42: Anton Zimmermann: *Symfónia E dur*, 3. časť *Menuet*, takty 1 – 4, sláčiková skupina

Tonálne riešil Zimmermann *Menuet* v dominantnej tónine E dur a *Trio* v molovej dominantnej e mol. V *Triu* sa nečakane ozvú aj lamentózne intonácie postupujúce vo violách a basových sláčikových nástrojoch chromaticky nadol v rozpätí čistej kvarty od e¹ po h (pozri part basových sláčikových nástrojov v Príklade č. 43)

Príklad č. 43. Anton Zimmermann: *Symfónia E dur*, 3. časť *Trio*, takty 1 – 6, sláčiková skupina

Zásadnejšiu podobnosť možno nájsť v melodike Haydnovho *Menuetu* z 38. symfónie C dur, kde trikrát opakovany nástupný tón je tiež kvintou toniky a stáva sa hlavným štruktúrnym prvkom melodiky (pozri Príklad č. 44), ktorá sa z neho následne rozvíja v descendečnom smere.

Príklad č. 44: Joseph Haydn: *Symfónia č. 38, 3. časť Menuet*, takty 1 – 8, sláčiková skupina

Aj rozvíjanie tohto motívu na začiatku tria/menuetu u oboch skladateľov nesie známky podobnosti (porovnaj Príklady č. 45 a 46), včítane modulácie do dominantnej tóniny.

Príklad č. 45: Anton Zimmermann: *Symfónia in E*, 3. časť *Trio*, takty 11 – 15, sláčiková skupina

Príklad č. 46: Joseph Haydn: *Symfónia č. 38, 3. časť Menuet*, takty 9 – 18, sláčiková skupina

Trio Zimmermannovej *Symfónie E dur* kontrastuje s *Menuetom* nielen výrazovo, ale aj stavebne svojou nepravidelnosťou a proporčnou rôznorodosťou. Aj ukončenie malou tematickou kódom sa vymyká pravidelnosti. Vstupný motív je pritom opäť variantom už viackrát spomínaného motívu, postaveného na opakovaní troch štvrtkových tónov toniky a ich ďalšom rozvinutí.

Ukončujúce finále nastupuje strhujúcim tempom a búrlivým pohybom v dikcii štvortaktovej otázky s ukončením melodického oblúka nahor v predvetí a štvortaktovej odpovede s ukončením melodického oblúka nadol v závetí (pozri Príklad č. 47). Stavebne ide síce o veľkú trojdielnu formu, ale poslucháč vníma aj rondový princíp viacnásobného návratu strhujúcej 8-taktovej témy, vďaka návratu vnútri prvého veľkého dielu, aj návratu prvého veľkého dielu v rámci celku štvrtej časti a dôsledných repetícií všetkých malých dielov.

Popísaný princíp je zreteľný zo schémy:

|: a (4) – a¹ (4) :||: b (4) – a¹ (4):||: c (8):||: d (8) – c (8) :||: a (4) – a¹ (4) :||: b (4) – a¹ (4) :| kóda (10)

Príklad č. 47: Anton Zimmermann: *Symfónia in E*, 4. časť, takty 1 – 8, prvé a druhé husle

Záver

Symfónia E dur Antona Zimmermanna nesie viaceré znaky stavebných princípov barokovej inštrumentálnej hudby kombinované s náznakmi klasicistickej sonátovej formy a motivickej práce, s nepravidelnosťami v štruktúre hudobných viet, bez striktnej periodicity a dominantnej symetrie, ktoré sa síce objavujú, ale neznamenia ešte všeobijajúci klasicistický princíp. V porovnaní s predchádzajúcimi dvoma analyzovanými *Symfóniami C dur Vojenskou* a *G dur Pastorálnou* by sme na základe týchto znakov mohli konštatovať najzreteľnejší kontakt s inštrumentálnou hudbou predchádzajúceho obdobia. Na druhej strane však v skladbe nájdeme viaceré jednotiace postupy, ktoré zabezpečujú súdržnosť cyklického celku, čo možno považovať za nové rozvinutie kompozičných princípov smerom k vyspelému klasicizmu. Je to jednak tonálne riešenie, ale najmä tematická súdržnosť, postavená na spoločnej preferencii obľúbeného trojnásobného opakovania štvrtkového tónu vo vysokej polohe dvojčiarkovej oktávy, ktorá však aj ukazuje na intonačné prepojenie s invenciou Haydnovej motiviky. Rovnako súdržne pôsobí aj tematické ukotvenie na proporčne najbohatšie zastúpenom tonickom kvintakorde, či už v melodickom rozloženom postupe, alebo akordicky. Táto súdržnosť má tak pre Zimmermannovu symfóniu ako aj pre Haydnovu symfóniu všeobecnejšiu platnosť, pretože sme ju našli vo všetkých tu spomínaných symfóniách. Ak by sme si mohli dovoliť vysloviť hypotézu o poradí vzniku symfónií, tak *Vojenská symfónia C dur* sa nám z hľadiska uplatnenia stavebných princípov klasicistickej symfónie javí ako najvyspelejšia, ale *Symfónia E dur* napriek viacerým štruktúrnym znakom barokovej hudby je melodicky najrozvinutejšia. V oboch pozorujeme motivické prepojenie na úrovni buniek, ako ich v Beethovenových sonátach popísal Rudolf Réti vo svojich dielach *The Thematic Process in Music* a *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven*.¹⁴ *Symfónia G dur Pastorálna* je trojčasťová bez menuetu, s menej výrazným tematickým prepojením častí cyklu a s výraznejšou rôznorodou mozaikovitou motivickou štruktúrou. Mohla by preto patriť medzi skoršie autorove diela.

Opakovaním tonického kvintakordu sa začína prvá aj štvrtá časť *Symfónie C dur Vojenskej*, *Menuet Symfónie E dur*, prvé časti Haydnovej 9., 14. aj 38. symfónie. Melodickým rozkladom tonického kvintakordu či jeho obrátov sa začína prvá časť Zimmermannovej *Pastorálnej symfónie*, *Trio* v *Symfónii C dur Vojenskej*, prvá a štvrtá časť *Symfónie E dur*. U Haydna sme našli rozklady toniky na začiatku *Allegra* a *Tria* 6. symfónie (*Le Matin*), rozkladom tonického akordu začína aj druhá a tretia časť Haydnovej 9. symfónie a *Menuet* v 14.

¹⁴ Pozri Réti, Rudolf: *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven*. New York : The Macmillan Company, 1967.

symfónii. Tonický kvintakord sa vyskytuje u oboch skladateľov aj ako podklad viacerých melodických pasáží či ako kostra na pozadí stupnicových behov, je bázou väčšiny motívov.

Zhrnutie

Z hľadiska kryštalizácie nových klasicistických stavebných a kompozičných princípov možno zhodnotiť tu analyzované Zimmermannove symfónie ako významný príspevok vo viacerých parametroch. Sonátový cyklus sa stáva zovretým a motivicky kompaktným celkom, prenáša sa už doň dominancia na prvú a štvrtú časť. Prvé časti nesú viaceré znaky sonátovej formy, aj keď ešte nie v celkom vykryštalizovanom zmysle. Tonálny kontrast je prítomný v každej z expozícií, ale tematický kontrast spočíva skôr v motivických vzťahoch a mozaikovitej výstavbe. Prekvapujúco sa objavili sonátové znaky aj v druhej časti *Symfónie E dur*, ale v štvrtých častiach ešte nie sú pravidlom.

Spoločným menovateľom všetkých analyzovaných symfónií Antona Zimmermanna je posluchácka atraktivnosť, jednak vďaka zvukomalebnej mimohudobnej výrazovosti, ale najmä vďaka gradačnému oblúku každej symfónie, ktorý sa vždy končí strhujúcim finále poslednej časti, nielen tempovo, ale aj nosnými motívami a ich rozvíjaním. Vo všetkých častiach symfónií prevláda homofónia (s výraznou melodikou zatiaľ akordického alebo stupnicového typu) s akordickými sprievodnými hlasmi nad zložitou a komplikovanou polyfóniou, ktorá sa objaví len ojedinele a náznakovo.

Hlavným melodickým nástrojom sú v pasážach bez mimohudobných vzťahov hlavne husle, avšak Zimmermann dokázal tak prírodné zvuky, ako aj vojenský kolorit veľmi presvedčivo zhudobniť nielen pomocou melodicko-rytmickej hudobnej štruktúry, ale aj presným použitím vhodných dychových nástrojov či vojenského bubienka.

Hudobná krása Zimmermannových symfónií je najpresvedčivejším argumentom na ďalší výskum, nové vydania a audiovizuálne záznamy jeho hudby, dodnes nedostatočne známej.

Pramene a použitá literatúra

HAYDN, Joseph: *Sinfonia No. 6* (1761?). Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien. Ed. H. C. Robbins Landon. Wien; London: Philharmonia; Universal Edition

HAYDN, Joseph: *Sinfonia No. 9* (1762?). Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien. Ed. H. C. Robbins Landon. Wien; London: Philharmonia; Universal Edition

HAYDN, Joseph: *Sinfonia No. 14* (1761/63), Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien. Ed. H. C. Robbins Landon. Wien; London: Philharmonia; Universal Edition

HAYDN, Joseph: *Sinfonia No. 38* (1766/68), Kritische Ausgabe sämtlicher Symphonien. Ed. H. C. Robbins Landon. Wien; London: Philharmonia; Universal Edition

HONS, Miloš: *Hudba zvaná symfonie*. Praha: Togg, 2005.

MÚDRA, Darina: *Anton Zimmermann (1741 – 1781) und die europäische musikalische Klassik*. (=Schriftenreihe der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, zv. 3) Frankfurt am Main: Peter Lang 2006, 237 s.

MÚDRA, Darina: Skladateľské dielo Antona Zimmermanna (1741 – 1781) v archívoch na Slovensku. In: *Hudobný archív* 15. Ed. Viera Sedláková. Martin: Slovak National Library, 2005, s. 49-98.

MÚDRA, Darina: Joseph Haydn a Anton Zimmermann – k problému podobností a vplyvu. In: *Slovenská hudba*, roč. 35, 2009, č. 4, s. 346-357.

POLÁK Pavol: Zur Erforschung der Lebensdaten von Anton Zimmermann. In: *Musicologica slovacica* 7. Bratislava: 1978, s. 171-211.

POLÁK Pavol: Beiträge zur Biographie Anton Zimmermann, Kapellmeister des Fürsten Joseph Batthyányi. In: *Studien zur Musikwissenschaft* 30. Tutzing: 1979, s. 61-89.

RÉTI, Rudolf: *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven*. New York: The Macmillan Company, 1967.

RÉTI, Rudolf: *The Thematic Process in Music*. London: Faber and Faber, 1961

ŠÍŠKOVÁ, Ingeborg: *Dva portréty. Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart*. Bratislava: Biblioscandia, 2010.

ZIMMERMANN, Anton: *Sinfonia in C „Militaris“* AZ I/1:C¹. (=Monumenta musicae slovacae) Ed. Darina Múdra. Bratislava: Hudobné centrum, 2005.

ZIMMERMANN, Anton: *Sinfonia in G „Pastoritia“* AZ I/1:G³. (=Monumenta musicae slovacae) Ed. Darina Múdra. Bratislava: Hudobné centrum, 2005.

ZIMMERMANN, Anton: *Symfónia E dur* AZ I/1:E¹. (=Monumenta musicae slovacae) Ed. Darina Múdra. Bratislava: Hudobné centrum, 2005.