

---

# studie

---

## Bohemicalia Zachiana I

Nové bohemikální prameny k životopisu Jana Zacha (1713–1773)

Tomáš Slavický

*Tomislao Volek septuagenario dedicatum*

### Stav životopisného bádání a jeho příčiny

Dluh české muzikologie vůči hudbě 18. století je obzvláště citelný v otázkách české hudební emigrace, a to zejména pokud jde o osobnosti, které významně ovlivnily tehdejší stylové změny evropské hudby. Z velké části se přitom jedná o dluh vůči bohatému fondu bohemikálních pramenů<sup>1</sup> – či přesněji vůči očekávané a do značné míry nezastupitelné úloze domácího bádání při jeho zhodnocení. Mnohdy nejde pouze o zaplnění mezer v dosavadním výzkumu, ale o potřebu základní heuristiky, jejíž výpověď zasahuje do otázek, které se bezprostředně týkají vkladu českých zemí do vývoje evropské hudební kultury.

Ačkoliv témat volajících po podrobnějším zpracování je nepočítaně, málokde jinde potkáváme osobnost tak originální a zároveň nevyrovnaně zpracovanou, jako je Jan Zach.<sup>2</sup> Ve své hudbě, spojující v sobě nejtýpější atributy pozdního baroka i raného klasicismu, je již dosavadním bádáním uznáván za skladatele evropského formátu a důležitého předchůdce vídeňských klasiků. S povědomím o jeho významu ovšem kontrastuje stav životopisných vědomostí, poskytující prostor mnohým, v minulosti již nejednou korigovaným legendám a dohadům. Ověřené zprávy o Zachově životě v podstatě začínají až jeho příchodem do Německa a přijetím kapelnického místa na kurfiřtském dvoře v Mohuči (1745). Pokud jde o Zachovo mládí v Čechách, pak jsme dodnes odkázáni téměř výhradně na sdělení zprostředkované stručnými zprávami slovníku Bohumíra Jana Dlabáče (1815). Takováto disproporce, svědčící v neprospěch zpracování bohemikálních pramenů, má více příčin. Kromě množství a rozptýlenosti pramenů základny se zde mimořádně ilustrativně projevilo dědictví komplikovaných dějin střední Evropy ve 20. století a jejich přímého i nepřímého vlivu na podmínky hudebně historiografického výzkumu.

Základ dnes známých a citovaných životopisných zpráv pochází z přelomu 18. a 19. století – tedy z doby, kdy mnohé ze Zachovy chrámové a varhanní tvorby stále patřilo k živému a ceněnému repertoáru, a kdy se některé jednotlivosti z auto-

---

<sup>1</sup> Pojmem „bohemikální“ rozumíme prameny dochované na historickém teritoriu zemí Koruny české. Zabýváme-li se dobou po roce 1740, pak se jen s nepatrnými změnami shoduje s dnešním územím ČR.

<sup>2</sup> Předkládaná studie je prvním dílem výstupu biografického výzkumu, realizovaného v disertačním projektu *Bohemikální prameny k životu a dílu Jana Zacha (1713–1773)*, ÚHIV FF UK, Praha 2001.

rova života zřejmě tradovaly v povědomí pamětníků.<sup>3</sup> Nejvýznamnější svědectví přináší slovníková hesla E. L. Gerbera<sup>4</sup> a B. J. Dlabáče (1815), dále několik zápisů osobních vzpomínek v německém periodickém tisku, zjištěných K. Schweickertem.<sup>5</sup> Kritické stanovisko ke sdělení B. J. Dlabáče zaujal poprvé E. Trolde,<sup>6</sup> který – přesto, že se Janem Zachem soustředěně nezabýval – v různých souvislostech zkorigoval některé údaje k jeho pražskému působení. Na základě zkušenosti z řady vlastních spartací pak velmi pregnantně komentoval některé stylové problémy Zachovy chrámové hudby. Původní pramenný výzkum zahájil Josef Srb-Debrnov (1891), který ověřil doposud uznávané datum narození. Důležitě prameny k Zachovu životopisu dále cituje A. Podlaha,<sup>7</sup> podrobný genealogický výzkum zahájil J. Čeleda (1936). Na půdě německé muzikologie platí za průkopnické dílo práce K. Schweickerta,<sup>8</sup> která dokumentuje životopisné prameny v souvislosti s podrobným zájmem o bohaté hudební dějiny Mohuče.

Postavení doposud jediné monografie věnované Janu Zachovi má práce Karla Michaela Kommy *Johann Zach und die tschechischen Musiker im deutschen Umbruch des 18. Jahrhunderts* (1938), s. připojeným tematickým katalogem. Ačkoliv z hlediska faktografického zde nenacházíme více než kompilaci dosavadních zjištění,<sup>9</sup> autorovi se podařilo provést syntézu dosavadního bádání německého i českého – k čemuž byl dobře disponován jak vzděláním v tradici německé muzikologie (studium u H. Besselera), tak znalostí češtiny.<sup>10</sup> Svými důkladnými analýzami Zachových instrumentálních skladeb doložil Zachův podstatný přínos pro stylové obohacení vývoje evropského hudebního klasicismu, zejména v oblasti tematicko-motivické a rytmické práce. Tím se zasloužil o zdůvodněné a dodnes respektované základy tvorby Jana Zacha do prostředí stylových změn v polovině 18. století, rovnatelného s představiteli mannheimské školy.

Přestože monografie K. M. Kommy zůstává doposud nejdůležitější prací věnovanou Janu Zachovi a její přínos je nesporný, pro pozdější zachovské bádání znamenala vážnou komplikaci – pokud nejsme oprávněni uvažovat přímo o důvodu, proč nová zachovská monografie doposud nevznikla. Jak vyjadřuje již titul knihy, Kommove historická zobecnění i hudební analýzy jsou silně ovlivněny dobou a prostředím svého vzniku. Velmi zobecnující argumentace – opírající se zpravidla o povšechný výklad vhodně volených příkladů – se snaží přiznáním dílčích

zásluh ohraničit Zachovu úlohu na problematiku definované „slavismy“, představující dílčí obohacení „německého přelomu“ hudební kultury. Vytvoření těchto kategorií, které v duchu dobových mocenských ambicí zaměňují pojmy „německý“ a „evropský“, mu pak dovoluje v tomto směru zjednodušit i otázku české hudební emigrace, která zajímala již zakladatele muzikologického oboru (H. Riemann, v českém prostředí V. Helfert). Z dnešního pohledu lze v Kommově práci najít ojedinele důsledný příklad nacisticky orientované vědy, kde autor do hudebně historických metod otevřeně přenáší pojmosloví a argumentační vzorce tehdy konjunkturní „nauky o rasách“.<sup>11</sup> Konstatujeme-li tuto skutečnost, neopíráme se pouze o interpretaci textu, ale především o autorovy vlastní, zcela jednoznačné výroky.<sup>12</sup>

Přestože podrobné zhodnocení této práce přísluší jiným oborům, hudebně historické bádání již na řadě příkladů doložilo nepodložené autorových radikálních zobecnění. Z nejdůležitějších zmiňme A. Gottrona,<sup>13</sup> který (bez přímé konfrontace, ale ve zjevné polemice) v základních pojmech znovu definuje přínos Jana Zacha a českých emigrantů v německých kulturních centrech, dále pak C. Schoenbauma (1967),<sup>14</sup> který se ve své analýze Božanova kancionálu (1719) taktně, ale důsledně zmiňuje o předchozím Kommově pokusu vyvodit z interpretace téhož pramene svou teorii o českém „národním rytmu“ a jeho rasových základech.<sup>15</sup> J. Smolka posléze dokumentuje povrchnost jeho přístupu k pramenům na konkrétních příkladech ze Zachovy varhanní tvorby.<sup>16</sup> Kommove manipulace s výkladem historických faktů a záměrné posuny pojmů podrobně rozpracovává T. Volek ve své recenzi Kommove pozdější knihy *„Das böhmische Musikantentum“*, (1960).<sup>17</sup> Ačkoliv se středem zájmu stává jiná práce z pozdější doby, je zde přesvědčivě a konkrétně doloženo, že se zde autor vrací ke svým názorům z roku 1938, které se snaží přeformulovat do podoby přijatelné pro poválečnou muzikologii.

Protože tendence Kommove monografie byla již jasně pojmenována, budeme se jí na příslušných místech věnovat pouze potud, pokud vážným způsobem znehledňuje fakta důležitá pro zvolené téma, nebo pokud byly některé výroky dále citovány – případně pokud zcizuje výsledky předchozího výzkumu, které se čtenářům neznalým češtiny pokouší představit jako argumenty pro svá tvrzení, jak zjišťujeme na konkrétních příkladech ze starších prací V. Helferta.

<sup>3</sup> Z užívaných termínů namátkou jmenujme například „reine deutsche Blut, Tschechisch-rassische Grundveranlagung“.

<sup>12</sup> Za více podobných příkladů uvedme zejména úvod kapitoly věnované „češství v hudbě“. V úvodu na (nejmenované) protivníky se K. M. Komma zmiňuje o nutnosti bránit se proti zamlčování rasových základů, které vede ke „zkreslování dějin“ a „zneužívání vědy.“ (*Johann Zach und das Tschechentum in der Musik*, KOMMA 1938, s. 88 a dále.): „Aus Unkenntnis der völkisch-rassischen Untergründe haben die Vertreter dieser Entartung in ihre engen Stilgehäuse alle, wenn auch nach Herkunft und Veranlagung noch so verschiedene Gestalten gepresst, sofern nur die Gesichtszüge Ähnlichkeit aufwiesen. Die Grenzfälle konnte man ja unterschlagen oder sie als die Regel bestätigende Ausnahmen bezeichnen. Angesichts dieses Missbrauchs der Wissenschaft, der Verzeichnung des geschichtlichen Bildes, wird es auf lange Zeit hinaus vorderste Aufgabe einer neuen Musikgeschichte sein, die volkmässigen Ursprünge aufzusuchen und die Besitzungsgrenzen [sic!] möglichst genau zu bestimmen.“

<sup>13</sup> GOTTRON (1959), s. 128–129.

<sup>14</sup> SRV. SCHOENBAUM, Camillo: *Jan Josef Božans Slavček Rájský (Paradiesnachtigall, 1719) und die tschechischen Katholischen Gesangsbücher sed XVII. Jahrhunderts*, in: *Studia Hieronymo Feicht septuagenario dedicata*, ed. Z. Lissa, Kraków 1967, s. 252–268.

<sup>15</sup> „im tschechischen Nationalrhythmus offenbart sich die Kontinuität der tschechisch-rassischen Grundveranlagung.“ KOMMA (1938), s. 94.

<sup>16</sup> SRV. SMOLKA, Jaroslav: *Fuga v české hudbě*, Praha 1987, s. 145, 149.

<sup>17</sup> VOLEK, Tomislav: *Pod pláštěm objektivty*, in: *Hudební věda 1964*, s. 86–111

<sup>3</sup> Oblibu Zachových chrámových skladeb v Praze v prvních desetiletích 19. století dokládají četné datované opisy (mj. Josef Krejčí, Albín Mašek, Gerlach Strniště) i záznamy o provedení na starších hudebninách. Srv. zejména DLABÁČ (1815) III, s. 428: „Er hat viele grossen Messen, Requiem, Dies irae, Vesper und Salve u. a. Kirchensachen mehr geschrieben, die bisher sehr hoch von Musikverständigen geschätzt werden.“

<sup>4</sup> GERBER, Ernst Ludwig: *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig 1792.

<sup>5</sup> SCHWEICKERT, Karl: *Die Musikpflege am Hofe der Kurfürsten von Mainz im 17. Und 18. Jahrhundert*, in: *Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz*, Mainz 1937.

<sup>6</sup> TROLDE, Emilán: *Kostelní archiv mělnický*, in: *Hudební revue 1916*, s. 6–10, 75–81, 127–133, 176–180; *Milostivní bratři a huilba*, in: *Cyril LXIV / 1938*, s. 47–53, 75, LXX / 1944, s. 20–23.

<sup>7</sup> PODLAHA, Antonín: *Catalogus collectionis operum artis musicae quae in bibliotheca Capituli metropolitani pragensis asservantur*, in: *Editiones archivii et bibliothecae S. F. metropolitani capituli pragensis opus XIX*, Pragae 1926.

<sup>8</sup> op. cit. pozn. 5

<sup>9</sup> Jak pojednáváme později, Kommove publikované genealogické údaje (KOMMA 1938, s. 30 a dále) jsou výsledek výzkumu Jaroslava ČELEDY (1936).

<sup>10</sup> K. M. KOMMA: \* 1913 v Aš, působil do r. 1945 v Liberci – životopis viz *Sudetendeutsches Musikinstitut (ed.) Lexikon zur deutschen Musikkultur, Böhmen, Mähren, Schlesien, I, s. 749.*

Poválečný zájem o Jan Zacha se musel vyrovnávat s následky rozdělení Evropy a nestejnými podmínkami výzkumu – poměry v poválečném Československu ve jmenovitých případech badatelům znemožnily přístup ke komunikaci se zahraničními kolegy i k možnosti publikovat. Tento negativní dopad částečně zmírnila oboustranná snaha badatelů udržet vzájemný kontakt. V této souvislosti je milou povinností připomenout, že nejvýznamnější pováleční zachovstí badatelé, A. Gottron a W. Senn, řadu důležitých studií publikovali v československých periodikách, a s dalšími z nich se domácí veřejnost seznámila zásahem překladů T. Volků.<sup>18</sup> Dále je třeba připomenout dokumentační aktivitu Městského muzea v Čelákoviciích, které na půdě regionálního výzkumu nepřestalo udržovat kontakt se zahraničními badateli.<sup>19</sup>

Výzkum pramenů zachovaných v jižním Německu a alpských zemích přivedli na velmi pokročilou úroveň ve vzájemné spolupráci A. Gottron a W. Senn. A. Gottron uvedl Zachovo působení na mohučském dvoře do kontextu historie zdejší renomované kapely,<sup>20</sup> dále osvětlil okolnosti, které vedly k jeho propuštění.<sup>21</sup> Na základě dlouhodobého archivního výzkumu pak sestavil podrobný itinerář jeho cest po německých a rakouských zemích, které podnikal po svém odchodu od Mohučského dvora.<sup>22</sup> Nalezením úmrtního zápisu (Ellwangen 1773) a dalších pramenů definitivně vyvrátil romanticky skandální pověst o Zachově šílenství a dožítí v ústavu pro choromyslné v Bruchsalu.<sup>23</sup> Společně s Walterem Sennem vypracoval dodatky k tematickému katalogu K. M. Kommy.<sup>24</sup> W. Senn se pak podrobně věnoval Zachovým pobytům v Tyrolích, zejména v cisterciáckém klášteře ve Stam-su.<sup>25</sup> Důležitým zjištěním se pak stal nálezný soupisu Zachovy pozůstalosti, na který upozorňuje H. Unverricht.<sup>26</sup>

Pokud jde o publikované práce, pak se české poválečné bádání (nepočítáme-li pozdní díla a spartace E. Troldey, † 1949) Janem Zachem zabývalo spíše v širších přehledových pracích. Významné výsledky původního výzkumu zaznamenává především J. Smolka<sup>27</sup> v analýze fug, založené na obsáhlém výzkumu notových pramenů.

Ilustrativním příkladem dopadu dobových poměrů na stav oboru jsou nezveřejněné práce, které přinášejí mnohá zásadní zjištění a bývaly by ve své době moh-

ly významně obohatit probíhající výzkum. Kromě genealogických excerpce J. Čeledy (1936) využitých K. M. Kommy je to především celoživotní dílo Bohumila Vokála, které se dochovalo v rukopisech jeho pozůstalosti v Městském muzeu v Čelákoviciích.<sup>28</sup> Přestože B. Vokál nebyl vystudovaným muzikologem, patřil ke všestranně vzdělaným regionálním historikům a při svém monografickém výzkumu udržoval korespondenční styk mj. s E. Troldey a A. Gottronem,<sup>29</sup> který na jeho důležitá sdělení ve svých pracích odkazuje.<sup>30</sup> B. Vokál zpracoval kromě životopisné studie (1958) též pozoruhodné dodatky k tematickému katalogu. Jeho práce spojuje zjištění E. Troldey, J. Čeledy, K. M. Kommy, A. Gottrona i vlastní genealogický a regionální výzkum. Dílo, které by ve své době mohlo přinést nový objektivní pohled a řadu původních zjištění, ovšem nemělo naději na publikování a jeho závěry žádná z pozdějších prací necituje. O zpřístupnění výsledků Vokálova a Čeledova výzkumu se zasloužil až po letech O. Urban,<sup>31</sup> který odtud publikuje nové životopisné podrobnosti. Další poměrně již početné práce se věnují Zachově hudbě.<sup>32</sup>

Naznačený přehled již sám poukazuje na přednostní úkoly dalšího životopisného výzkumu. Vymezení tématu na okruh bohemikálních pramenů je nutností, pramenící nejen z rozsáhlosti předpokládané prameně základny, ale i z nerovnoměrného stavu jejího dnešního zpracování. Teprve vyrovnání této nejcitelnější mezery v dosavadním domácím bádání – alespoň na úroveň nynějšího zpracování pramenů německých, rakouských a částečně italských – může připravit půdu pro budoucí monografické zpracování Zachova života a díla. Takto zaměřený výzkum může zároveň osvětlit uzavřenou a důležitou kapitolu Zachova života od jeho narození až po odchod do Německa – tedy období, které mělo rozhodující vliv na formování jeho umělecké osobnosti, a jehož poznání je klíčem k řadě obecnějších otázek. Na první místo proto klademe potřebu zřekapitulovat dosavadní vědomosti a zprostředkované údaje a pokusit se jejich výpověď potvrdit pátráním po přírodních pramenech.

### Dosavadní hypotézy o datu narození

Doposud známé údaje o Zachově narození se postupně upřesňovaly. Zatímco literatura z konce 18. století se zmiňuje pouze o českém původu,<sup>33</sup> první konkrétnější zprávu zanechává B. J. Dlabáč (1815). Jeho údaj, ze kterého vyšlo veškeré následující bádání, zní: „Zach, Jan, narozený v Čelákoviciích, nebo, jak se jiní domnívají, v Měcholupcech v Kouřimském kraji.“<sup>34</sup> Jeho údaj následně přejímá lexikografic-

<sup>18</sup> GOTTRON, Adam: *Cesty Jana Zacha v letech 1756-1773*, in: Hudební věda 1966, s. 597-598, *Poznámky k životopisu Jana Zacha*, in: Hudební věda 1969, s. 323-325.

<sup>19</sup> Řediteli Městského muzea v Čelákoviciích PhDr. Jaroslavu Špačkoví děkuji za laskavé upozornění na tento cenný fond a za umožnění jeho studia.

<sup>20</sup> GOTTRON (1959).

<sup>21</sup> GOTTRON, Adam: *Die Entlassung des Mainzer Hofkapellmeisters Johann Zach*, in: Mainzer Almanach 1957, s. 145-151.

<sup>22</sup> GOTTRON, Adam: *Des Komponisten Johann Zach Reisen von 1756 bis 1773*, in: Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte 1964, s. 59-61.

<sup>23</sup> GOTTRON, Adam: *Poznámky k životopisu Jana Zacha*, in: Hudební věda 1969, s. 323-325.

<sup>24</sup> GOTTRON, Adam – SENN, Walter: *Johann Zach, Kurmainzischer Hofkapellmeister: Nachträge und Ergänzungen zum thematischen Verzeichnis seiner Kompositionen*, in: Mainzer Zeitschrift 1955, s. 81-94, tematický katalog.

<sup>25</sup> SENN, Walter: *Johann Zach: Reisen und Aufenthalte in Tirol*, in: Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, Brno 1965, s. 245-251.

<sup>26</sup> UNVERRICHT, Hubert: *Der Komponist Johann Zach und sein Erbe*, in: Ellwanger Jahrbuch 1980-1981, s. 61-73.

<sup>27</sup> op. cit. viz pozn. 16

<sup>28</sup> Čelákovice, Městské muzeum, pozůstalost Bohumila Vokála.

<sup>29</sup> Viz tamtéž, korespondence.

<sup>30</sup> Poděkování B. Vokálovi viz např. GOTTRON (1959), s. 29.

<sup>31</sup> URBAN, Otmar: *Jan Zach*, Čelákovice 1979.

<sup>32</sup> Úplnou bibliografii přináší nejnověji POŠTOLKA, Milan: *Jan Zach* in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London etc. 2001, díl 27, s. 708-709.

<sup>33</sup> GERBER, Ernst Ludwig: *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Komponisten [...] enthält*, Leipzig 1792, II. Band, s. 623-624.

<sup>34</sup> „Zach, Johann, von Czelakowicz, oder wie andere behaupten, von Michalop im Kaurzimer Kreise in Böhmen gebürtig“ [...]. DLABAČ (1815), III, s. 427. Tato stylizace odkazuje zřejmě na skutečnost, že B. J. Dlabáč řadu údajů získával ze zpráv žijících pamětníků. V našem případě tedy zaznamenal dvě varianty, s jasně formulovaným odkazem na ružnost výpovědi.

ká literatura 19. století,<sup>35</sup> F. J. Fétis (1833) k němu dále přidává přibližné, zřejmě hypotetické vročení „vers 1705“.<sup>36</sup> Zmíněné místo a datum přejímají další autoři již jako přesný údaj.<sup>37</sup>

Prvním, kdo podnikl systematický výzkum pramenů, byl Josef Srb-Debrnov. V matrice pokřtěných čelákovického děkanátu objevil zápis o narození Jana Zacha 13. listopadu 1699, který zcela odpovídal Dlabáčově přibližnému údaji. Přestože publikuje jen obecnou poznámku o zjištění v matrice,<sup>38</sup> v rukopisném konceptu pro jeho nedokončený *Slovník hudebních umělců slovanských* nacházíme úplný výpis následujícího znění:

*Dne 13. Novemb. 1699 pokřtěný jest syn jmenem Jan, Jirika Zacha a Doroty Rodičů. Levans Tomáš Veselej Kovář Vyžerovský. Adstantes: Tomáš Hložek, sládek Čelákovský, paní Lidmila Jedličková s Čelákovice.*<sup>39</sup>

Citace se shoduje s příslušným matričním zápisem.<sup>40</sup> Jelikož se neprokázala žádná odůvodněná pochybnost a údaj korespondoval s pravděpodobnější ze dvou Dlabáčových variant, byl všeobecně přijat. Od J. Srba-Debrnova jej přejímá R. Eitner (1904)<sup>41</sup> a po něm další literatura.

### Nová zjištění ve svědectví dokumentů

Uvedená hypotéza se, podložená konkrétními prameny, jevila jako velmi soudržná. Určité problémy nastávaly jediné při hodnocení Zachova pozdějšího životopisu, ovšem biografické zprávy byly natolik kusé, že neumožňovaly jednoznačný výklad. Jiný pohled na doposud známá fakta dovoluje teprve výzkum přímých dokladů o pozdějším působení varhaníka a skladatele Jana Zacha v Praze. Rozhodující výpověď obsahuje pramen, jehož objevení je zásluhou Zdeňka Šestáka.<sup>42</sup> Nalezená zpráva pochází z archiválií hospitálu Milosrdných bratří, v té době jediné profesionální zdravotnické instituce v Praze. Jak zaznamenává podrobně vedená evidence pacientů, byl zde mezi 2.–5. dubnem 1733 ošetřen varhaník Jan Zach, k němuž se váží následující údaje:

(2. 4. 1733, No. 26) Johannes Zach, ein Organista Domesticus, gebürtig in Böhmen Dehtar, alt 18 Jahr, Der Vatter Jacobus die Mutter Rosina Bey[de] in Leben, dessen

<sup>35</sup> Čelákovice jako místo narození udává např. RITTER z RITTIERSBERGU, Ludvík: Die Tonkunst im Böhmen, in: Archiv für Geschichte, Literatur und Kunst 38–39, 1824, s. 265.

<sup>36</sup> FÉTIS, François-Joseph: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Bruxelles 1833–1844, (rozšířené vydání Paris, 1870–1875), sv. IV, str. 331–332.

<sup>37</sup> Z nejdůležitějších: RIEGER, František Ladislav: *Slovník naučný*, díl X, Praha 1873, str. 217; MENDEL, Herrmann: *Musicalisches Conversations-Lexicon*, Berlin 1879, Bd. 11, s. 426; WURZBACH, Constant von: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Wien 1890, Bd. 59, s. 73–74.

<sup>38</sup> SRB-DEBRNOV (1891), s. 75.

<sup>39</sup> SRB-DEBRNOV, Josef: *Slovník hudebních umělců slovanských*. Pnm, příř. č. 15 A 35, rkp. bez paginace (Zach, Jan). Za laskavé upozornění na tento pramen a umožnění jeho studia děkuji PhDr. Markétě Kabelkové.

<sup>40</sup> SOA Praha, SM, řkfú Čelákovice 3, f. 317 (310), Čelákovice.

<sup>41</sup> EITNER, Robert: *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexicon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, Leipzig 1904, Bd. IV, s. 418–419.

<sup>42</sup> PhDr. Zdeňku Šestákovu budiž na tomto místě vyjádřeno upřímné poděkování za laskavé poskytnutí vlastního nepublikovaného zjištění, učiněného při excerpci zpráv o hudebnících z protokolů pražských nemocnic.

*Zustand stekh: [?] Cathar, ohne Geldt, Mittel Kleyder, Cath[o]l[ic]us. Ist den 5 dto gesund ausgegangen.*<sup>43</sup>

Uvedená osobní data vylučují, že by mohlo jít o Jana Zacha z Čelákovic, jemuž bylo v té době 34 let. Zmíněný „domácí“ varhaník se měl narodit kolem roku 1715 v obci jménem „Dehtar“, rodičům Jakubovi a Rozině. Tato stopa vede jednoznačně do Dehtár u Brandýsa nad Labem, kde skutečně žili příbuzní čelákovické rodiny Zachů, jak bylo známo již Jaroslavu Čeledovi.<sup>44</sup> V matrice pokřtěných děkanátu v Brandýse nad Labem pak nalézáme zápis z 26. listopadu 1713 následujícího znění:

*Z Dehtar dne 26. Nov. Okřtěno dítě jménem Jan, Jakuba Zacha a Roziny Rodičů. Levans Tomáš Šeplawej. Ads.[tantes] Jiří Novák, Mag [dalena] Nováková. Bap.[tisa-vit] P. Joannes Richter.*<sup>45</sup>

Tento údaj ve všech detailech (kromě zhruba roční rezervy v datu) odpovídá výše citované informaci o varhaníku Janu Zachovi. Získáváme tak zprávu o dvou jmenovcích. Varhaníkem, který působil kolem roku 1733 v Praze, je ovšem druhý z nich, o celých 14 let mladší. Je totožný s pozdějším skladatelem a kapelníkem v Mohuči, nebo žili v Praze dva hudebníci téhož jména?

Tuto otázku zpřesňují další prameny, vztahující se k pozdější činnosti Jana Zacha. Pozornost si zaslouží především výraz „organista domesticus“. Ve shodě s dobovým používáním slova „domesticus“, které dokládají i jiné příklady z klášterního prostředí,<sup>46</sup> jej můžeme takřka jednoznačně vyložit jako varhaník „domácí“, tedy působící na půdě domácí instituce. Že se tehdejší varhaník v konventním kostele sv. Šimona a Judy skutečně jmenoval Jan Zach, potvrzují další dva archivní dokumenty. Podrobně vedené účty konventu a nemocnice Milosrdných bratří na Starém Městě pražském uvádějí ke 31. lednu 1738 úpravu platu „dem Herrn Zach Organisten [...]“<sup>47</sup> Toto svědectví je sice poněkud pozdějšího data, ovšem další pramen dosvědčuje, že ve zmíněném roce 1733 v tomto kostele skutečně působil Jan Zach. Jedná se o jeho vlastnoručně podepsanou žádost, která se zachovala v pražském Archivu metropolitní kapituly.<sup>48</sup> Jan Zach zde uvádí ve výčtu svých dosavadních varhanických aktivit mimo jiné, že již pátým rokem působí u Milosrdných bratří.<sup>49</sup> Je-li jeho vlastní údaj pravdivý, pak musel v tomto kostele nastoupit kolem roku 1732, a v dubnu následujícího roku už mohl být tedy plným právem nazýván „organista domesticus.“ Zároveň se dovidáme, že je totožný s Janem Zachem, který se v březnu 1737 neúspěšně ucházel o varhanické místo v pražské katedrále.

<sup>43</sup> SÚA Praha, fond Milosrdní bratří, kniha 451 (Protocol infirmorum 1729–1740), bez paginace, 2. duben 1733, No. 26.

<sup>44</sup> ČELEDA (1936), s. 2.

<sup>45</sup> SOA Praha, SM, řkfú Brandýs nad Labem, f. 543 r, Dehtáry.

<sup>46</sup> Pojem „musicus domesticus“ je doložen např. v zápisech ze zasedání kapituly české minoritské provincie (Wrocław, 1723), kde označuje hudebníka domácího (hostitelského) kláštera – viz ŠULCOVÁ, Kateřina: *Když legenda ustupuje faktům*, in: *Hudební rozhledy* 1971, s. 282.

<sup>47</sup> SÚA Praha, fond Milosrdní bratří, kniha 399 (*Liber administrationis 1729–1740*), bez paginace, 2. leden 1738. „denen Musicis diese Monaths, sambt Intradem 10.–. Dem Herrn Zach organisten Monathl. Accordirt 2.–.“

<sup>48</sup> APH-AMK, CXLVII 25, *Acta circa choristas et musicis ecclesiae metrop[olitanae] 1723–1739*, 14f–25–24. Úplné znění tohoto pramene bude publikováno v pokračování předkládané studie v následujícím čísle *Hudební vědy*.

<sup>49</sup> „[...] in verschiedenen Kirchen, [...] nichtmünder bey denen Fratribus misericordiae auch in das Ste Jahr [...]“ Viz tamtéž.

Návaznost těchto tří pramenů nás opravňuje k následujícímu tvrzení: Varhaník a skladatel Jan Zach, který roku 1737 žádal o místo katedrálního varhaníka, podle svého vlastního svědectví působil v kostele sv. Šimona a Judy, a to přibližně od roku 1732. Jeho přítomnost je potvrzena i pramenem z půdy této instituce. Je-li zde roku 1733 uveden jako „organista domesticus“ Jan Zach, pak se tedy musí jednat o tutéž osobu. Jeho osobní údaje ale popírají, že by šlo o Jana Zacha, jehož narození ověřil J. Srb-Debrnov v Čelákovících.

Jak dále svědčí jiné pražské prameny, skladatel Jan Zach, který později odešel z Prahy do Německa, je takřka jistě totožný s varhaníkem od Milosrdných bratří. Důležitým svědectvím je zde zpráva o Zachově odchodu z Prahy, kterou našli V. Novák a L. Mašlaňová v zápisu o provedení jeho lodních hudeb (musicae navales).<sup>50</sup> Jan Zach, který měl po roce 1740 odejít do ciziny, komponoval hudbu ke slavnostem na Vltavě při svátku sv. Jana Nepomuckého. Tyto každoroční objednávky od řádu Cyriaků získal po smrti Šimona Brixiho. Proto by bylo velmi nepravděpodobné, kdyby šlo o jinou osobu nežli o Jana Zacha, který předtím několik let působil pod vedením Šimona Brixiho jako varhaník v pražském kostele sv. Martina ve zdi. Své zaměstnání u sv. Martina Jan Zach dokládá v téže žádosti, odkud se dovídáme o jeho činnosti u Milosrdných bratří.

Všechny uvedené prameny tedy svědčí ve prospěch hypotézy, že Jan Zach je totožný s mladším ze dvou jmenovců, narozeným roku 1713 v Dehtárech. Zpráva o jeho narození se proto posouvá o celých 14 let a do jiného prostředí, než bylo dříve předpokládáno.

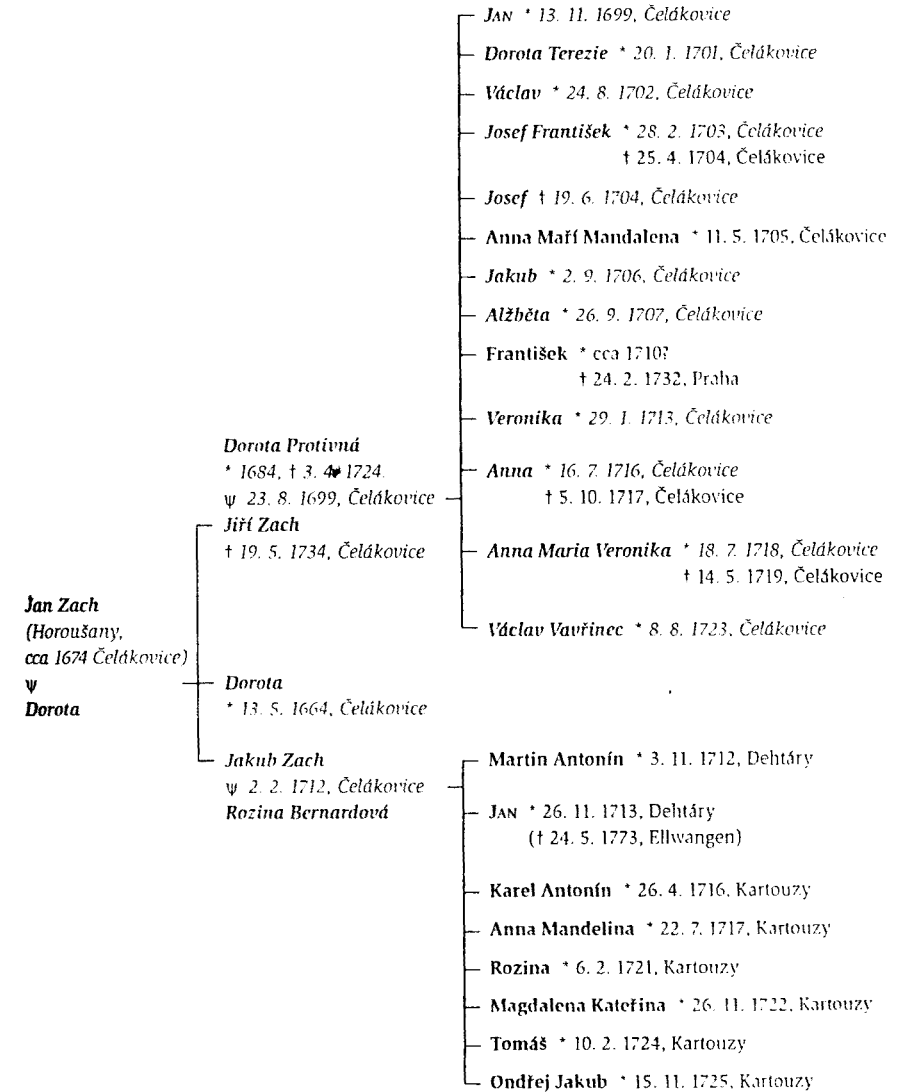
### Genealogie rodu Zachů na Čelákovicku

Pátrání po kořenech rodiny Zachů, v níž se narodili dva jmenovci, se může opírat o pokročilý výzkum, jehož výsledky jsou zčásti publikovány, větším dílem shromážděny zásluhou Městského muzea v Čelákovících.<sup>51</sup> Podrobnější údaje pak získáváme studiem přímých pramenů, zejména matrik rozsáhlých děkanátů v Čelákovících a Brandýse nad Labem.

Podrobný genealogický výzkum podnikl Jaroslav Čeleda a jeho výsledky shrnul v rukopisné práci „Jan Zach und sein Heim“ (1936),<sup>52</sup> jejíž obsah se zcela shoduje s příslušnou kapitolou monografie K. M. Kommy (1938). K. M. Komma zde neodkazuje na prameny, pouze se odvolává na J. Čeledu jako zdroj informací.<sup>53</sup> Proto můžeme považovat za jisté, že Čeledův elaborát shrnuje původní zjištění, z nichž některá K. M. Komma převzal a pod jeho jménem pak vstoupily do pozdější literatury.<sup>54</sup> Čeledova předloha se proto stává klíčem k pochopení některých

### Příloha 1 – Genealogický přehled čelákovické větve rodiny Zachů

Přehled navazuje na výpisy J. Čeledy (1936), které byly ověřeny a doplněny novou excerpcí matrik (údaje zjištěné J. Čeledou odlišujeme kurzívou). Jména citujeme podle česky psaných matričních zápisů (srv. pozn. 55), v transkripci do soudobé lexikální formy (např. Girzik – Jiří, ponecháváme pouze varianty Magdalena-Mandalena-Mandelína).



<sup>50</sup> (15. 5. 1740) „Musica navalis. Dje 15. Maji [...] Musici [...] producerunt [...] opus Quartum Virtuosi Dni Joannis Zach, qui paulo post discessit Pragam in exteris quaesiturus panem.“ Cit. dle: NOVÁK, Vladimír – MAŠLAŇOVÁ, Ludmila: *Musicae navales pragenses*, Praha 1993, s. 68.

<sup>51</sup> Za laskavé upozornění na tento důležitý soubor pramenů a literatury a za umožnění jeho studia děkuji řediteli Městského muzea v Čelákovících Dr. Jaroslavu Špačkovi.

<sup>52</sup> ČELEDA, Jaroslav: *Jan Zach und sein Heim*, rkp., 6 s. 1936, Čelákovice, Městské muzeum, H 3011.

<sup>53</sup> KOMMA (1938) – k autorství J. Čeledy u biografické a genealogické části monografie viz pozn. 7 na s. 30.

<sup>54</sup> K. M. Komma od J. Čeledy přejímá hypotézu o jihočeském původu rodiny, blíže nekommentované datum příchodu do Čelákovic (1674), životopisná data rodičů a počet sourozenců, dále pak hypotézu o Zachových hudebních základech u kantora Václava Benátského a o jeho odchodu po roce 1724 – srv. KOMMA (1938), s. 30.

nesrovnalostí v biografické kapitole K. M. Kommy, který přejímá Čeledovy hypotézy bez bližšího vysvětlení. Dále odtud získáváme odkazy na prameny a řadu důležitých údajů, které doposud nebyly publikovány, a které byly v příslušných matričních zápisech ověřeny jako pravé.<sup>55</sup> Z tohoto důvodu napřed zrekapitulujeme nejdůležitější Čeledova zjištění.

Rod Zachů sleduje až do poloviny 17. století, tedy do doby, kdy začínají být soustavně vedeny matriky. Příslušníky rodiny zaznamenává poprvé v Horoušanech, odkud přišli před rokem 1674 do Čelákovic. Zde hlavní linie vymírá roku 1828, ostatní větve rodiny jsou pak potvrzeny v okolních obcích – v Dehtárech, Horoušanech, Nehvizdích, Sedlčáncích a Tlustovousech. Dále J. Čeleda potvrzuje, že o rodině Zachů není žádných zmínek v Měcholupech, kam odkazuje jedna z variant B. J. Dlabáče.<sup>56</sup> Přítomnost Zachů v Čelákovcích dokládá J. Čeleda poprvé 13. května 1674 – tehdy je zapsán křest Doroty, dcery Jana Zacha z Horoušan a jeho manželky Doroty.<sup>57</sup> Synem tohoto Jana Zacha byl pravděpodobně kolářský mistr Jiřík Zach, který měl přijít kolem téhož roku do Čelákovic.<sup>58</sup> Zde se 23. 8. 1699 oženil s Dorotou Protivnou<sup>59</sup> a jejich prvorozený syn dostal jméno Jan. K jejich deseti dětem, které J. Čeleda jmenuje, je třeba připočíst ještě Annu Maří Magdalenu a Františka, který zemřel ve věku 22 let v Praze jako „studiosus“<sup>60</sup> a jehož křestní zápis nebyl dosud nalezen (viz příloha 1, genealogický přehled).

J. Čeleda se dále zmiňuje o koláři Jakubu Zachovi, který později pracoval na vrchnostenském dvoře v Dehtárech a 2. 2. 1712 se v Čelákovcích oženil s Rozinou Bernardovou. Tento Jakub Zach měl být bratrem horoušanského Jana Zacha.<sup>61</sup> Odstěhování Jakuba Zacha do Dehtár mohlo souviset jednak se snahou nekonkurovat příbuzným v téže městě, jednak s polohou Dehtár poblíže silnice vedoucí z Prahy na Lysou nad Labem, kde mohly být příznivé podmínky pro jeho kolářskou živnost (viz příloha 2, s. 236).

Do Zachova životopisu J. Čeleda dále vstoupil hypotézou, že Jan Zach pravděpodobně opustil Čelákovice po smrti své matky 1724.<sup>62</sup> Toto datum od něj bez dalšího vysvětlení přejímá K. M. Komma a po něm většina pozdější literatury, která zpravidla traduje datum 1724 jako rok Zachova příchodu do Prahy. Oprávněnou námitku vyslovuje pouze Otmar Urban – prvorozený syn koláře měl povinnost převzít rodovou živnost, proto by jeho odchod do Prahy a hudební kariéra představovala výjimku z dobových zvyklostí.<sup>63</sup> Ve shrnutí J. Čeledy dále nacházíme jedno

<sup>55</sup> J. ČELEDA (1936) některé údaje zaznamenává bez přesného odkazu. Jeho zjištění byla ověřena příslušných matrikových zápisech a potvrzena jako pravá – pouze jména z česky psaných matrik uvádí v německých formách (např. „Alžběta“ jako „Elisabeth“, „Dorota Terezie“ jako „Dorothea Cecilia“).

<sup>56</sup> Viz pozn. 34.

<sup>57</sup> ČELEDA (1936), s. 1, ověřeno podle: SOA Praha, SM, řkfú Čelákovice 2, f. 67. „Dne 13. Maij pokřtěno jest dítě Dorota otec Jana Zachy [!] z Horoušan, Doroty matky [...]“

<sup>58</sup> Tento údaj uvádí VOKÁL (1958), s. 1.

<sup>59</sup> Tamtéž, ověřeno podle: SOA Praha, SM, řkfú Čelákovice 3, f. 88. Čelákovice.

<sup>60</sup> „Franciscus Zach. Ein Studiosus, gebürtig aus Böhmen von Czelakowicz, alt 22 Jahr, der Vatter Georgius im Leben, die Mutter Dorothea todt, ein Zustand febris Calida, ohne gelit, schlechte Kleyder, Cath[ol]ic[us]. Ist den 24. Dito in Herrn fertig entschlafen.“ Praha, SÚA, MB, kniha 451 (Protocol infirmorum), bez paginace, 5. únor 1732, No. 45. Za poskytnutí tohoto cenného údaje děkuji dr. Zdeňku Šestákov.

<sup>61</sup> Mezi narozením Janovy dcery (1674) a Jakobovým sňatkem ovšem uplynulo 38 let. Proto se tento údaj nezdá věrohodným, ale bližší zprávy nebyly dosud nalezeny. Pravděpodobnějším by se zdálo, že sourozenci byli spíše Jakub a Jiří, tedy otcové obou Janů Zachů – už proto, že provozovali stejné rodové řemeslo a v jejich rodinách se opakují tatáž jména.

<sup>62</sup> Úmrtí Doroty Zachové: SOA Praha, SM, M 3-2, řkfú Čelákovice 7, f. 93, Čelákovice.

nezité zjištění, které je nyní již známo, ale doposud nebylo vztaženo k regionálnímu zázemí rodiny Zachů – v takřka sousedních Mstětčích u Čelákovic se roku 1665 narodil Jan Jiří Benda, otec později slavných bratří Bendů.<sup>64</sup>

J. Čeleda se, shodně s K. M. Kommou, zmiňuje o pravděpodobném jihočes-  
kém původu rodu Zachů, a to na základě přítomnosti tohoto jména v 16. století v ji-  
hočeské Ratiboři. Tato domněnka odpovídá tehdejšímu stavu přístupnosti prame-  
nů. Obraz o nedávné historii Zachova rodného kraje a tím i okolnostech příchodu  
Zachových předků do Čelákovic získáváme zásluhou edice *Berní ruly* (postupně  
od roku 1950), která podrobně zaznamenává hospodářský i demografický stav  
českého království po skončení třicetileté války. Odtud můžeme mimo jiné doložit  
poměrně časté rozšíření příjmení „Zach“. Jenom v Kouřimském kraji, kam tehdy  
Brandýsko i Čelákovicko spadalo, je toto jméno doloženo ve třech obcích,<sup>65</sup> ve  
dvou dalších pak „pustý statek Zachovský“<sup>66</sup> – přičemž je třeba uvážit, že *Berní ru-  
la* zaznamenává pouze vlastníky polností.<sup>67</sup> Žádné členy této rodiny naopak nenah-  
cázíme v Horoušanech. Můžeme předpokládat, že sem přišli teprve po skončení  
války, zejména s přihlédnutím k tomu, že Horoušany nalezla vizitační komise ro-  
ku 1654 jako pustou ves s neosetými poli a s místy po pěti selských a pěti chalup-  
nických staveních.<sup>68</sup> Z toho usuzujeme, že ani zde, kde předkové čelákovických  
Zachů měli podle svědectví matrik bydlet před rokem 1674, nežili déle než 20 let.  
Proto je můžeme připočíst k novým osadníkům, kteří přicházeli do úrodného Po-  
labí, takřka úplně vyliďněného během válečných událostí.

Takto načrtnutá historie rodiny obrací pozornost k nedávné minulosti kraje.  
Při všech vojenských taženích od severu na Prahu byly sváděny opakované boje  
o brandýský most, přičemž obě vojska vždy vyplenila široké okolí, zejména okolí  
silnic a oba břehy Labe. Strohé údaje *Berní ruly* vypovídají o tom, že po skončení  
války zde kolem roku 1654 vizitační komise shledala kraj plný zničených a opuště-  
ných vesnic, kostelů „pustých, spuštěných a větším dílem bez zvonů“ a neosetých  
polí.<sup>69</sup> Město Brandýs nad Labem téměř zaniklo (přímo v jeho středu se odehrávaly  
boje o most a opevněný zámek), Čelákovice pak po opakovaném vydrancování  
v letech 1620 a 1634 zůstaly pusté. Obyvatelé se vrátili až roku 1638 a o rok pozdě-  
ji vše opět vyloupilo švédské vojsko, takže roku 1652 zde bylo napočítáno pouhých  
133 obyvatel.<sup>70</sup> O nové osídlení začalo být usilováno teprve po definitivním ukon-  
čení válečného nebezpečí. Matriky v brandýském i čelákovickém děkanátu začína-  
jí být vedeny od 50. let 17. století, spolu s obnovením katolické farní správy. O pře-  
važně české národnosti nových obyvatel svědčí jak vedení matrik v češtině, tak  
i etymologie většiny místních i občanských jmen. Podle všech zpráv tedy rodina  
Zachů i většina jejich sousedů patřila k novým osadníkům. V době narození a dět-  
ství Jana Zacha si proto můžeme představovat, že zde souvisle žily maximálně tři  
generace, a většina sousedů byla nedávno příchozí.

<sup>63</sup> URBAN, Otmar: Jan Zach, Čelákovice 1979, s. 3.

<sup>64</sup> ČELEDA (1936), s. 1.

<sup>65</sup> *Berní rula*, sv. 18, kraj Kouřimský, ed. Marie Haasová, s. 305 (Lhota Káčova), s. 314 (Petrov), s. 235 (Teplejšovice).

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 444 (Klonín), s. 170 (Plašany).

<sup>67</sup> srv. *Berní rula*, sv. 1, Úvodní pojednání, Praha 1950, s. 43.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 336.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 16-24.

<sup>70</sup> *Ottův slovník naučný*, 6. díl, Praha 1893, s. 578-579 (Čelákovice).

## Rodina Zachů v Dehtárech a Sychrově

O rodičích Jana Zacha, jejich práci a společenském postavení se dovídáme více z matrik a dalších pramenů. Jméno otce Jakuba Zacha nacházíme poprvé roku 1709 v Dehtárech<sup>71</sup> a od té doby se stává častým kmotrem zde i v okolí. Kromě dnes standardní formy „Zach“, výjimečně též „Sach“,<sup>72</sup> je v srpnu 1711 zapsán výslovně jako „*Jakub Zacharyass*“<sup>73</sup> – snad na základě hovorové varianty, nebo naopak povědomí o etymologii tohoto českého příjmení. Jakub Zach se 2. února 1712 v Čelákovicích ženil s Rozinou Bernardovou,<sup>74</sup> a protože se místo obřadu zpravidla řídilo farností nevěsty, můžeme předpokládat, že rovněž matka Jana Zacha pocházela z Čelákovic.

Ian Zach přišel na svět jako druhé z osmi dětí, po prvorozeném Martinu Antonínovi, pokřtěném 3. listopadu 1712 v Dehtárech. Pátráme-li po událostech blízkých datu Janova křtu (26. listopadu 1713), pak z lapidární řeči úmrtních matrik získáváme svědectví o největší katastrofě této doby. Právě v listopadu 1713 se v okolí Brandýsa nad Labem objevila morová rána, po roce 1680 největší, která tehdy navštívila české země, a na niž dodnes upomínají morové sloupy v desítkách měst a obcí. Po posledním zápisu ze 2. listopadu brandýská matrika zemřelých rezignuje na obvyklou evidenci a na jejím místě stojí „Poznamenání umřelých v moru ve vesnicích“, s číselnými počty zemřelých v jednotlivých staveních. Jen v Dehtárech tehdy podleho moru 9 lidí, z toho 5 dětí.<sup>75</sup> Pravidelné zápisy znovu pokračují od 22. listopadu téhož roku, kdy snad pominulo největší nebezpečí a byla obnovena komunikace s duchovní správou.<sup>76</sup> Z rodiny Zachů tenkrát podle dehtárských zápisů nikdo moru nepodleh. Je proto možné, že se syn Jan narodil již dříve, ovšem jeho křest byl odložen až na dobu, kdy se mohla bez rizika sejít společnost kmotrů a svědků, která je uvedena v matričním zápise.

V době, kdy rodina žila v Dehtárech, není ještě zmíněna profese Jakuba Zacha. Teprve od srpna 1716, kdy se přestěhoval do nedalekých Kartouz, je uváděn jako „svobodný šenkýř a kolář“. Podle opakovaného označení „svobodný“ byl totiž spolu se svou manželkou zbaven poddanství,<sup>77</sup> a jako řemeslník nezávislý na půdě se mohl volně stěhovat. Jeho prvním působištěm se staly Dehtáry, vzdálené od Čelákovic necelých 10 km.<sup>78</sup> Tento vrchnostenský dvůr, přiřazený k sousedním Svěmyslicím, je poprvé připomínán roku 1603,<sup>79</sup> po bitvě na Bílé Hoře (1621) byl zkonfiskován Ehrenfriedovi z Berbisdorfu a dán staroměstským jezuitům.<sup>80</sup> Další zprávu o existenci této lokality nacházíme teprve v Tereziánském katastru, kde je

<sup>71</sup> SOA Praha, SM, f. k. f. Brandýs 2, f. 37 (1715, duben), „Testes: Jakub Zach.“

<sup>72</sup> SOA Praha, SM, f. k. f. Brandýs 2, f. 42, 2. prosinec 1717, Svěmyslice: „Levans pan Jakub Sach, šenkýř ze Sychrova.“

<sup>73</sup> SOA Praha, SM, f. k. f. Brandýs 1, f. 525, 24. srpen 1711, Dehtáry: „Levans Jakub Zacharyass.“

<sup>74</sup> SOA Praha, SM, f. k. f. Čelákovice 2, 2. únor 1712, Čelákovice.

<sup>75</sup> SOA Praha, SM, f. k. f. Brandýs 1, f. 719 v.

<sup>76</sup> Častá příčina smrti „morbus naalis“ [?] se přesto objevuje i dále, naposledy ještě v prosinci 1714. Poslední takovýto zápis je z 22. prosince 1714. SOA Praha, SM, f. k. f. Brandýs 1, f. 721 r.

<sup>77</sup> SOA Praha, SM, f. k. f. Brandýs 1, f. 181, 15. listopad 1725, Sychrov: „Otec Jakub Zach šenkýř, matka Rozina, oba svobodní.“

<sup>78</sup> Ve starších pramenech také *Dehtary*, *Dechtary*, *Dektary*, *Dekhtar*, *Dektar*, *Dechtarž*, *Techtar*, *svr. Pretois*. Antonín: *Místní jména v Čechách*, Praha 1947, I, s. 334.

<sup>79</sup> P. p. Emanuel (red.): *Umělecké památky Čech*, I. díl, Academia, Praha 1977, s. 254.

<sup>80</sup> *Orbis slovník naučný*, 7. díl, Praha 1893, s. 164, Dehtary.

z odhaleno, proč Dehtáry unikly evidenci *Berní ruly* a nebyly zaneseny ani do seznamu zaniklých obcí. Dvůr během válek zanikl beze stopy a opuštěné polnosti byly zabráný vrchností, což byla v poválečných zmatcích častěji užívaná praxe.<sup>81</sup> V době Zachova narození byly Dehtáry v držení augustiniánského kláštera na Kartouzi v Novém městě Pražském, který je roku 1699 koupil a karlovenský pát si zde vybudoval svou rezidenci.<sup>82</sup> V první polovině 18. století měly Dehtáry s kartouzským 54 duší,<sup>83</sup> při dvoře hospodařilo 9 sedláků na polích pronajatých od vrchnosti. K roku 1719 jsou přiznány 2 rybníky bez vody, ovčín a chmelnice, dále pak hospoda a pivovarství, které produkovalo 116 2/3 sudů piva ročně.<sup>84</sup>

Právě zmíněnou dehtárskou hospodu si můžeme představovat jako rodné místo Jana Zacha, budeme-li předpokládat, že jeho otec již zde provozoval svá povolání doložená povolání. Jakub Zach je uváděn jako šenkýř a kolář od roku 1716, kdy se přestěhoval do hostince Sychrova u nedalekých Kartouz. Zatímco první dva roky jsou křtěni v Dehtárech, třetí zápis z 26. dubna 1716 pochází ze Sychrova. 23. srpna 1716<sup>85</sup> a dále 3. července. Roku 1717<sup>86</sup> je již uváděn v kmotrovských zápisech Jakub Zach, „z *Kartouzský hospody šenkýř*“. V pozdějších zápisech je jmenován jako šenkýř a kolář ze Sychrova, Kartouz, nebo Kartouzské hospody.<sup>87</sup>

Tato bývalá obec, později známá jako Čertousy<sup>88</sup> (dnes místní část Prahy-Dolní Počernic), v dobových pramenech nazývána výhradně Kartouzy,<sup>89</sup> byla přiřazena k poměrně vzdáleným Dřevčicím v brandýském děkanátu a sestávala ze tří částí. Zdejší dvůr patřil k velkostatku Chvála (dnes Chvaly), který byl od konce 17. století v majetku jezuitského konviktu sv. Bartoloměje v Praze,<sup>90</sup> další část – svobodný zemský statek – byl v 18. století v držení pražské Karlo-Ferdinandovy univerzity. K obci dále patřil Sychrov – hostinec na samotě – náležící k liechtensteinskému statku Dubeč.<sup>91</sup> Proto je pochopitelné, že v matričních zápisech se pro tutéž lokalitu střídají názvy *Kartouzy*, *Sychrov* a *Kartouzská hospoda*.

O hojných případech, kdy byly polnosti opuštěných vesnic potahovány k vrchnostenským pozemkům, se na příkladě jižních Čech zmiňuje KALISTA, Zdeněk: *Století andělů a d'áblů*, Praha 1994, s. 380–384. ERKERT, František: *Posudná místa královského hlavního města Prahy*, Dědictví sv. Jana Nepomuckého, Praha 1883, str. 160.

*Tereziánský katastr český III* (dominikál), 691, Farnosti.

*Tereziánský katastr český III* (dominikál), 703.

SOA Praha, SM, f. k. f. Brandýs 2, f. 7 (29. srpen 1716), Kartouzy.

SOA Praha, SM, f. k. f. Brandýs 2, f. 38 (20. říjen 1717), Dehtary: „Levans pan Jakub Zach, z kartouzský hospody šenkýř“.

SOA Praha, SM, f. k. f. Brandýs 2: „Jakub Zach, šenkýř ze Sychrova“ (prosinec 1717); „Rozina, manželka Jakuba Zacha, souseda ze Sychrova“ (červenec 1718); „Jakub Zach, kolář ze Sychrova“ (listopad 1719); „Otec Jakub Zach, svobodnej šenkýř a kolář“ (únor 1721); „Jakub Zach, svobodnej“ (listopad 1722); „Jakub Zach, kolář“ (prosinec 1724); „Otec Jakub Zach, matka Rozina, oba svobodní“ (listopad 1725).

Etymologie dnešního jména Čertousy měla svůj vývoj. Ve středověku se tato obec uvádí postupně pod názvy *Stichus*, *Treziuhuss*, *Traus*, *Trezyhusy*, *Trčousy* (též *Prčousy*, srv. *Outáv slovník naučný VI*, s. 613, *Čertousy*), v 16. století se ustálila varianta *Čertousy*. V 18. století se obec nazývá *Kartouzy*, *Cartaus*, *Cartaus*, od poloviny 19. století opět *Čertousy* – srv. Profous, Antonín: *Místní jména v Čechách*, Praha 1947, I, s. 299.

Zde užíváme dobový název „Kartouzy“ – podle všeho oficiálně užívaný eufemismus, který byl později opouštěn. Jeho vznik můžeme hledat nejspíše v podobnosti jména *Čertousy*, *Certaus* s italským slovem *Certosa* (z fr. *Chartreuse*), jehož tradiční česká verze je *kartouza*, *kartouzy* (odtud *kartuziáni*). Z poměněného jména *Cartaus* pak vznikla německá odvozenina *Carthaus* (srv. Profous, viz výše). Protože vlastníky většiny této obce byli jezuité, lze u nich předpokládat jak tendenci změnit název připomínající slovo *čert*, tak znalost italstiny a oblibu v lingvistických hříčkách.

SCHALLER, Jaroslava: *Topographie des Königreichs Böhmen X, Kaurzimer Kreis*, Prag-Wien 1788, s. 225–227, Karthaus.

„Sichrow, ein Gasthaus, liegt bey dem Dorfe Karthaus“, tamtéž, viz pozn. s. 243.



Ve zdejším hostinci je třeba hledat místo pravděpodobného dětství Jana Zacha. Pokud jde o společenské postavení koláře a šenkýře Jakuba Zacha, pak poměrně spolehlivé svědectví o okruhu jeho blízkých přátel nám zanechávají zápisy o kmotrovství a svědectví při křtech jeho dětí. Protože matřiky uvádějí často i jejich původ a profesi, je možné zhruba odhadnout, v jakých společenských vrstvách se pohyboval. Nejčastěji se zde objevuje rodina Svobodů se Svémyslic, včetně tamějšího rychtáře Viléma Svobody.<sup>92</sup> Jakub Zach byl naopak kmotrem svémyslickému kováři Václavu Jelínkovi.<sup>93</sup> Ani jedno jméno nebylo zjištěno z Dřevčic, kam byly Kartouzy přifařeny. Proto se můžeme domnívat, že Zachové i po svém přestěhování na Sychrov udržovali kontakty se svou původní farností. Většina dalších kmotrů pochází kromě Kartouz též ze sousedních Horních Počernic.<sup>94</sup> Z kmotrů se zaznamenanou profesí je třeba jmenovat Janova kmotra, kartouzského myslivce Tomáše Šeplavého<sup>95</sup> a jeho manželku Mandelínu,<sup>96</sup> dále pak dehtářského sládka Václava Krejzu.<sup>97</sup> Z toho zjišťujeme, že rodina Zachů vzájemným kmotrovstvím utužovala přátelské vztahy jak s členy početné a zřejmě i vlivné rodiny z místní farní obce, tak i s řemeslníky a vrchnostenskými zaměstnanci (sládek, myslivec, kovář), které si můžeme představovat jako profesionální partnery Jakuba Zacha v jeho kolářské a šenkýřské živnosti.

### Prostředí Zachova dětství a prvních kontaktů s hudbou

Pokud jde o otázku dětství Jana Zacha a jeho hudebního zázemí, dosavadní literatura počínaje K. M. Kommu (1938) traduje pouze odkaz J. Čeledy (1936) na tehdejšího čelákovického kantora Václava Benátského jako nejpravděpodobnějšího prvního učitele.<sup>98</sup> Předpokládáme-li nyní, že Jan Zach strávil první roky svého života v sychrovském hostinci jako jedno z osmi dětí šenkýře, je to důvod k podrobnějšímu zájmu o prostředí, v němž vyrůstal. Takovéto zjištění má totiž zásadní význam pro úvahy o jeho budoucí tvorbě – především uvědomíme-li si, že hospody plnily na venkově vždy funkci center společenských i hudebních a synové hostinských zpravidla od dětského věku vyrůstali obklopeni hudbou a zpěvem.<sup>99</sup>

Přímá svědectví o hudbě, která provázela Zachovo dětství na Sychrově, sotva kdy získáme – zejména vezmeme-li v úvahu, že spolehlivě vedené folkloristické

<sup>92</sup> Zdejší rychtář Vilém Svoboda byl kmotrem synu Karlu Antonínovi (\* 1716) a jeho manželka Mandelína dceri Anně Mandelině (\* 1717). Dalším čtyřem dětem byly kmotry jejich příbuzní – Kilián Svoboda, „soused ze Svémyslic“ (Rozině, \* 1721); Matěj Svoboda (Tomášovi, \* 1724) a jeho manželka Magdalena (Magdalene Kateřině, \* 1722, pak svědkyně při křtu syna Ondřeje Jakuba, \* 1725), dále Jan Svoboda, „soused ze Svémyslic“ (Ondřejovi Jakubovi, \* 1725).

<sup>93</sup> SOA Praha, SM, Iktů Brandýs 2, 2. prosinec 1717, Svémyslice.

<sup>94</sup> Z Horních Počernic pocházeli svědkové při křtu syna Jana – Jiří Novák „soused počernický“ (Jan, \* 1713; dále Karel Ant, \* 1716; Anna Mandelína, \* 1717; Magdalena Kateřina, \* 1722) a jeho manželka Magdalena (Jan, \* 1713), dále Tomáš Chalupský „soused z Počernic“ (Magdalena Kateřina, \* 1722), Magdalena Chaloupecká „sousedka z Hořejších Počernic“ (kmotra dcery Roziny, \* 1721), Lidmila Ježdíková „šafářka z Počernic“ (Rozina, \* 1721; Magdalena Kateřina, \* 1722; Tomáš, \* 1724; Ondřej Jakub, \* 1725).

<sup>95</sup> Viz pozn. 45.

<sup>96</sup> Mandelína Šeplavá „Tomáše Šeplavého, myslivce kartouzského manželka.“ (Karel Antonín, \* 1716; Anna Mandelína, \* 1717).

<sup>97</sup> Václav Krejza svědčil o křtu synů Karla Antonína (\* 1716), Tomáše (\* 1724), Ondřeje Jakuba (\* 1725), jeho manželka Anna o křtu dcery Magdaleny Kateřiny (\* 1722), Jakub Zach pak byl kmotrem jejich syna Františka (\* 1717).

<sup>98</sup> ČELEDA (1936), s. 5, shodně KOMMA (1938), s. 30.

<sup>99</sup> Z pozdějších skladatelů, v jejichž tvorbě se tento základ pozitivně projevil, namátkou jmenujeme alespoň G. Verdiho a A. Dvořáka.

zápisy začínají až od 19. století.<sup>100</sup> V úvahách o hudebním zázemí Zachova dětství nám může pomoci velmi blízká analogie s prostředím, kterému se věnuje V. Helfert (1929) v souvislosti s hudebními začátky bratří Bendů. Helfert se na základě bohatého pramenného materiálu vyslovuje o vzájemné součinnosti spontánní lidové hudebnosti a kultivace kvalitním profesionálním zázemím. Tuto tezi podrobně dokumentuje na zázemí propojených rodin Bendů a Brixioů a zobecňuje na reprezentativní společnost českých hudebníků 18. století. Vztáhneme-li Helfertovy názory k prostředí Zachova předpokládaného dětství v otcově hostinci, pak najdeme řadu důležitých spojnic – zejména uvážíme-li, že Jiří Benda, otec bratří Bendů, se narodil roku 1686 ve Mstětích u Čelákovic.<sup>101</sup> Byl tedy takřka blízkým sousedem Zachových rodičů a své hudební základy získal v témže kraji. Ve Staré Boleslavi se 30. května 1707 oženil s Dorotou Brixiovou<sup>102</sup> a přestěhoval se do nedalekých Starých Benátek (dnes Benátky nad Jizerou). Nejstarší syn J. A. Benda na něj vzpomíná jako na všestranného muzikanta, ovládajícího několik nástrojů, který měl účast na chrámové hudbě i hraní v hospodě k tanci, kde „Bierfiedler-Handwerk“ znamenal vítané přilepšení ke tkalcovské živnosti.<sup>103</sup>

O tom, že v hostincích na Brandýsku podobná hudba často zněla, svědčí jednak nemalé zastoupení muzikantských živností v okolí, jednak zprávy z okolních obcí, kde nejednou přímo šenkýři byli zároveň muzikanty.<sup>104</sup> V oblasti, kam zřejmě přicházeli obyvatelé z různých míst, si nelze představovat tradici ustálenou lidovou hudbu. Spíše můžeme v sychrovském hostinci předpokládat právě pololidovou a taneční hudbu, provozovanou profesionálními vesnickými hudebníky.

Kromě místních muzikantů se v sychrovském hostinci jistě zastavovali početní směřující do Prahy. I když v Dehtárech, které ležely bezprostředně při pražské silnici, prožil Jan Zach jen první tři roky života a Sychrov byl vzdálen od hlavních komunikací (viz příloha 2), vzhledem k otcově šenkýřskému a kolářskému řemeslu můžeme i zde uvažovat o společnosti obchodníků a formanů, kteří s povozy podnikali delší cesty. Jejich prostřednictvím se malý Jan Zach mohl seznámit s poměrně širokým a jistě i kosmopolitním repertoárem písní a melodií.

Uvažujeme-li dále o hudebnosti nedávno nově osídlovaného kraje, pak ji mohlo kultivovat v první řadě dvojměstí Brandýsa nad Labem<sup>105</sup> a Staré Boleslavi, kde byla poutní bazilika s jezuitskou rezidencí a s doloženým profesionálním hudebním zázemím.<sup>106</sup> Staroboleslavský mariánský obraz – „Palladium země České“ – představoval v barokní symbolice propojení mariánské úcty s kultem zemských patronů (cyrilometodějským, svatováclavským a později i nepomucenským).<sup>107</sup> Stará Boleslav proto patřila k nejpůvodnějším poutním místům,

<sup>100</sup> SRV. MARKL, Jaroslav: *Nejstarší sbírky českých lidových písní*, Praha 1987.

<sup>101</sup> PILKOVÁ, Zdeňka: *Jan Jiří Benda*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, III, s. 225. Tento údaj uvádí v souvislosti s regionálním zázemím rodiny Zachů již ČELEDA (1936), s. 1.

<sup>102</sup> SRV. HELFERT (1929), s. 26.

<sup>103</sup> Tamtéž, s. 31, 32, 35.

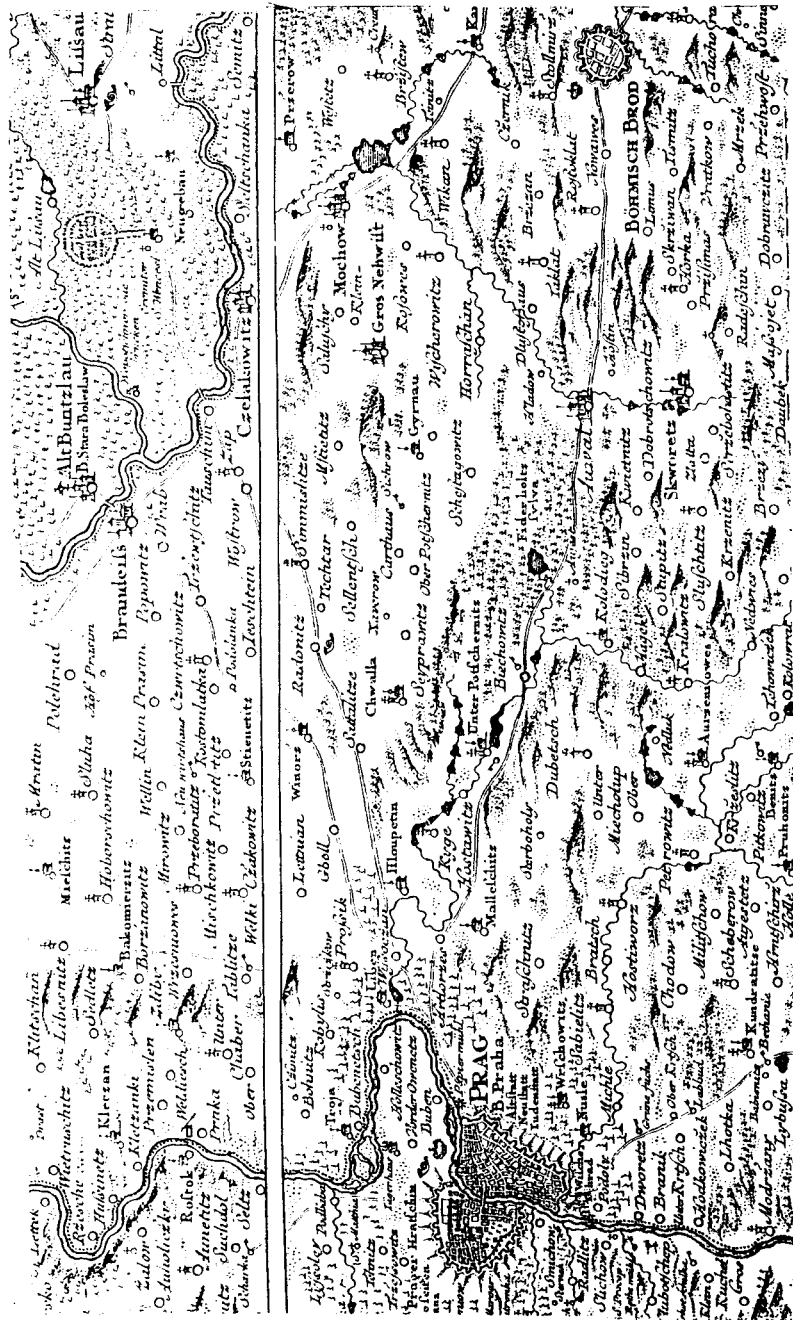
<sup>104</sup> V nedalekém Kostelci nad Labem jsou například dosvědčení dva šenkýři, kteří mají zároveň uvedenu živnost muzikantskou, viz *Tereziánský katastr český II* (rustikál), 691/2.

<sup>105</sup> Existenci hudebního tělesa z Brandýsa nad Labem a jeho spolupůsobení při pražských lodních hudbách roku 1735 dokládá na základě autografních poznámek Šimona Brixioho NOVÁK – MAŠLAŇOVÁ (1993), s. 104.

<sup>106</sup> Viz MIKANOVÁ, Eva: *Staroboleslavské hudební inventáře z 18. a začátku 19. století*, in: *Příspěvky k dějinám české hudby 1971*, s. 7–66.

<sup>107</sup> Viz zejména DUCREUX, Marie-Elisabeth: *Symbolický rozměr poutě do Staré Boleslavi*, in: *Český časopis historický 1997*, s. 585–620, s. 598.





Příloha 2

Okolí Čelákovice a Brandýsa nad Labem v době Zachova dětství. Reprodukce: Müller, Johannes Christophorus: *Mappa geographica regni Bohemiae* [...], Augustae Vindelicorum 1720, secitio VIII. XIII. Reprint, in: Švambers, V. - Šalomon, B. (ed.): *Monumenta cartographica Bohemiae*, Praha 1938

kam byla tradičně vypravována procesí z Prahy i z venkova.<sup>108</sup> Ačkoliv historické poutní cesty nejsou dosud zdokumentovány, při poutích z východních Čech můžeme jedno ze zastavení předpokládat právě ve Svémyslicích, kde byla uctívána kopie sochy Panny Marie Altöttingské.<sup>109</sup> Proto je pravděpodobné, že i staroboleslavští poutníci hledali přístřeší v sychrovském hostinci a Jan Zach mohl často slyšet poutní zpěvy, jejichž repertoár je poměrně reprezentativně dochován v dobových kancionálech.<sup>110</sup>

Dalším blízkým centrem nemalého významu byla Lysá nad Labem, kde právě v době Zachova dětství sídlil hrabě František Antonín Špork, jeden z předních hudebních mecenášů. Ačkoliv většina jeho aktivit se týkala spíše rezidencí v Praze a Kuksu, je o něm známo, že svou kapelu postavil velkým dílem ze svých poddaných,<sup>111</sup> a vyzářování Lysé nad Labem jako kulturního centra nemuselo být omezeno jen na šporkovské dominium.<sup>112</sup>

Dále musíme vzít v úvahu činnost tanečních kapel, z nichž nejbližší je doložena v Brandýse nad Labem.<sup>113</sup> Tuto součást dobového hudebního života je třeba zmínit v souvislosti s J. A. Bendou, pocházejícím z poměrně nedalekých Benátek nad Jizerou, který se ve své autobiografii zmiňuje o svých začátcích v taneční kapeli slepého židovského houslisty Löbela. O tomto svém učiteli a jeho kvalitách přednesových i improvizčních se vyjadřuje s velkým respektem.<sup>114</sup>

Vezmeme-li tedy v úvahu hudební zázemí širšího okolí, pak jsme oprávněni zcela jistě uvažovat o středním Polabí jako o kraji, který stál na spojnici mezi poměrně blízkou Prahou a severovýchodočeským regionem, kde V. Helfert i následný výzkum konstatuje mimořádnou profesionální i lidovou hudební aktivitu. Vezmeme-li dále v úvahu nedávnou historii tohoto kraje, pak můžeme uvést důležitý moment do diskuse o otázce původnosti či odvozenosti českého hudebního folkloru 18. století, jak ji v základních rysech formuluje V. Helfert a později K. M. Komma. Na příkladu rodného kraje Jana Zacha a rodiny Bendů je dobře patrné, jak katastrofální dosah měly v některých oblastech události třicetileté války, které přinesly dlouhodobé následky demografické, sociální i kulturní. V případě Brandýska a Čelákovicka můžeme mluvit o takřka úplném přerušení kontinuity osídlení a tím i kulturních kořenů v poměrně blízké minulosti. Toto oslabení tradice mohlo vytvořit podmínky pro absorpci dobové aktuálních vlivů a ustálení zcela nového prostředí, což by za normálních podmínek jistě byl proces mnohem povlovnější. Různorodé folklorní zázemí nových obyvatel, blízkost důležitých center, a konečně i doklady o působení profesionálních hudebníků a institucí nám dovolují uvažovat o tom, že někdy v době Zachova mládí bychom mohli být svědky vytváření zcela nové vrstvy písňového a hudebního repertoáru, snad již té, kterou z živé tradice zachycují první zápisy v 19. století. Právě na jejich rozboru později V. Helfert kon-

<sup>108</sup> Nejnověji viz ROYT, Jan: *Obraz a kult v Čechách*, Praha 1999, s. 357–358 a dále, tamtéž bibliografie.

<sup>109</sup> Viz tamtéž, s. 251, dále HLOBIL, Ivo: *Multiplikace Altöttingké Madony v českých zemích a na Slovensku*, in: *Umění* 1991, s. 537–539.

<sup>110</sup> Namátkou můžeme poukázat na početný soubor písní poutnických v *Českém kancionále* V. M. Šteyera (1. vyd. 1683) a na několik písní z vícehlasého zpěvníku *Capella Regia Musicalis* V. K. Holana (1693–1694), výslovně se zmiňujících o Panně Marii Staroboleslavské.

<sup>111</sup> Podrobně viz BERKOVEC, Jiří: *František Antonín Špork a jeho kapela*, in: *Hudební věda* 1989, s. 32–40.

<sup>112</sup> Tuto skutečnost konstatuje v souvislosti se Zachovým životopisem již B. VOKÁL (1958), s. 2.

<sup>113</sup> FUKAC, Jiří - VYSLOUŽIL, Jiří (red.): *Slovník české hudební kultury*, Praha 1997, s. 78, Brandýs nad Labem.

<sup>114</sup> HELFERT (1929), s. 36.

na,<sup>128</sup> do světla ověřených zpráv se dostává roku 1733, kdy na tento kůr nastoupil již jako profesionální varhaník. Jak pojednáme dále podrobněji, prostřednictvím Šimona Brixího se mohl Jan Zach v Praze dostat do styku s dalšími osobnostmi, především s Bohuslavem Matějem Černohorským, který jako kněz Brixího v roce 1724 oddával.<sup>129</sup>

\* \* \*

### Závěry a nově otevřené otázky

Rekapitulace dosavadního publikovaného i nepublikovaného výzkumu a vyhledání archivních pramenů nyní dovoluje podstatně zkorrigovat a obohatit stav vědomostí o životopisu Jana Zacha. Je samozřejmé, že se jedná o dílčí závěry, na jejichž základě se nyní otevírá celý soubor dalších otázek, jejichž podrobné rozpracování čeká na budoucí výzkum. Nově zjištěná životopisná data mohou mít rozhodující význam pro budoucí zhodnocení celého Zachova života i díla, a tím i jeho místa ve stylových změnách, které předcházely vývoji evropského hudebního klasicismu. Nejdůležitější otázky, které shrnutý výzkum pramenů otevřel, můžeme na tomto místě pouze stručně formulovat a předložit k budoucí diskusi.

- 1) Zjištění, že se Jan Zach narodil o 14 let později než se předpokládalo, dává v první řadě mnohem logičtější obrysy jeho životopisu. Namísto spekulací o složitých okolnostech odchodu do Prahy v 25 letech můžeme předpokládat tehdy běžný odchod v mladém věku. Jako devatenáctiletý byl již profesionálním varhaníkem (1732), konkurzu na dómského varhaníka (1737) se zúčastnil jako čtyřicetiletý, od téhož roku začal dostávat objednávky na lodní hudby. Svě angažmá v Mohuči provázené konflikty (1745–1756) prožil nikoliv mezi svým 46.–57., ale 32.–43. rokem. Od té doby střídal místa pobytu a zemřel zřejmě náhle v šedesáti letech, což zpětně vysvětluje nesrovnalost, kterou konstatuje A. Gottron v souvislosti s úmrtním zápisem v Ellwangen.<sup>130</sup>
- 2) Posunutí data narození přináší zcela jiné zařazení Jana Zacha do kontextu české hudební emigrace. Jan Zach ztrácí své výlučné postavení současníka poslední generace pražských barokních skladatelů (např. Š. Brixí, \* 1693, A. Reichner, \* cca 1694), který se díky svému odchodu do Německa později přiklonil k novému stylu a teprve zde dostal možnost uplatnit potenciál české hudebnosti, jak se vyjadřuje K. M. Komma.<sup>131</sup> Dostává se do těsné blízkosti generační vrstvy hudebníků, kteří se spolu sešli v Praze 3. desetiletí 18. století a později se uplatnili v západoevropských centrech (bratři Bendové, J. V. Stamic, Ch. W. Gluck). Tento názor na důležitý význam Prahy pro německý hudební klasicismus formuluje již A. Gottron (1959) v souvislosti se Zachovou činností v Mohuči.<sup>132</sup>

<sup>128</sup> DLARAC (1815) III, s. 427.

<sup>129</sup> Viz ČULKA, Zdeněk: *Několik dokladů k životopisu Bohuslava Matěje Černohorského*, in: *Hudební věda 1966*, s. 356.

<sup>130</sup> Viz GOTTRON, Adam: *Poznámky k životopisu někdejšího kurfiřtského dvorního kapelníka v Mohuči Jana Zacha*, in: *Hudební věda 1969*, s. 324.

<sup>131</sup> Viz KOMMA (1938), s. 108.

- 3) Zjištění o narození v rodině šenkýře upřesňuje směr diskuse o folklorismech v Zachově hudbě. Otevírá se zde řada spojnic s prostředím, které podrobně popsal a zhodnotil V. Helfert na příkladu bratří Bendů. Vezmeme-li v úvahu společné regionální kořeny, pak se úvahy o Zachově mládí velmi přibližují tezím o zázemí české lidové hudebnosti a jeho důležitosti pro pozdější význam české hudební emigrace, jak je naznačil V. Helfert. Právě Helfertovy názory přejímá a tendenčně zjednodušuje K. M. Komma, ve své teorii „slavismů“.
- 4) Dílčí fakta z regionální historie i kusé zprávy o hudebním zázemí Zachova dětství svědčí ve prospěch teze o silném vlivu italské hudební kultury na změny v českém folkloru v 18. století, jak ji podrobně rozpracovává V. Helfert v souvislosti s V. J. Mířou. Nedávná historie demografických a sociologických změn po třicetileté válce v Zachově rodišti dovoluje poukazovat na otázku zpřetrhání místních folklorních tradic, a tím i k možnému urychlení této syntézy.
- 5) Svoboda Zachových rodičů od poddanství znamenala ve své době poměrně výjimečné postavení. To se výrazně lišilo od podmínek většiny současníků, kterým vrchnost rozhodujícím způsobem určovala jejich život a uplatnění. Tento vliv byl částečně pozitivní (zejména pokud šlo o umožnění studií nemajetným dětem), v řadě případů ovšem negativně zasáhl do životních osudů (namátkou uvedme odmítnutí souhlasu ke sňatku J. A. Bendy, nebo dramatický útěk V. Sticha z poddanství). Syn svobodných rodičů neměl zajištěné vzdělání s perspektivou doživotní služby, jeho budoucnost v mnohém záležela na vlastní iniciativě. Tuto důležitou okolnost je třeba vidět jak za jeho pozdějším životem plným cestování, tak i za doloženými konflikty u mohučského dvora. Zde můžeme uvažovat o tom, že se odmítl podřídit dvorské hierarchii, kde funkce kapelníka byla sice spojena se značnou prestiží, ale spolu se všemi hudebníky sdílel postavení služebnictva.<sup>133</sup> Na Zachovo pozdější cestování pak můžeme nahlížet nejen jako na marnou snahu získat odpovídající zaměstnání. Mnohé může nyní osvětlit právě zjištění o jeho dětství, stráveném v rodině svobodného šenkýře a koláře. Nabízí se zde dokonce úvaha o tom, že mohl dál přednost kládům i záporům nezávislého života (samozřejmě v jeho tehdy reálné podobě) před podmínkami stálého angažmá, vyžadujícího vstup do trvalé služby.<sup>134</sup> Tato otázka čeká na další podrobnosti stále otevřeného biografického výzkumu, především pak Zachových cest, pobytů a vztahů k jihoněmeckým a rakouským dvorům a klášterům.

Address: Mgr. Tomáš Slavický, Máchova 15, 120 00 Praha 2,  
e-mail: slavicky@imus.cas.cz

<sup>132</sup> „Soviel dürfte heute feststehen: der musikalische deutsche Klassizismus ist in Prag vorbereitet worden und hat nicht nur in Wien und Mannheim seine Ausprägung erfahren, sondern unter anderem auch in Mainz, das ja besondere Beziehungen zu Wien hatte.“ GOTTRON (1959), s. 129.

<sup>133</sup> Zprávy o Zachových konfliktech, včetně legendárního souboje s dvorním radou Schmidtem a ochrany ze strany kurfiřta, cituje SCHWEICKERT (1937), s. 39–40.

<sup>134</sup> Zajímavou výpověď o Zachově životním stylu je soupis jeho pozůstalosti. Zde stojí na prvním místě kord jako tehdejší atribut svobodného člověka – viz UNVERRICHT, Hubert: *Der Komponist Johann Zach und sein Erbe*, in: *Ellwanger Jahrbuch 1980–1981*, s. 61–73.

## Zkratky častěji citovaných pramenů a literatury

- Čeleda (1936) ČELEDA, Jaroslav: *Jan Zach und sein Heim*, 1936. Čelákovice, Městské muzeum, H 3011, rkp., 6 s.
- Dlabáč (1815) DLABACZ, Gottfried Johann: *Allgemeines historisches Künstler-Lexicon für Böhmen und zum Theil auch Mähren und Schlesien*, I-III, Prag 1814-1815.
- Gottron (1959) GOTTRON, Adam: *Mainzer Musikgeschichte von 1500 bis 1800*, in: *Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz*, Bd. 18, Mainz 1959.
- Helfert (1925) HELFERT, Vladimír: *Hudba na jaroměřickém zámku. František Míča 1696-1754*, Praha 1925.
- Helfert (1929) HELFERT, Vladimír: *Jiří Benda. Příspěvek k problému české hudební emigrace*, Brno 1929.
- Komma (1938) KOMMA, Karl Michael: *Johann Zach und die tschechischen Musiker im deutschen Umbruch des 18. Jahrhunderts*, Kassel, 1938.
- SOA Praha. SM, rkpů [...] Státní oblastní archiv Praha. Sbirka matrik, řm. kat. farní úřad [...]
- Srb-Debrnov (1891) SRB-DEBRNOV, Josef: *Dějiny hudby v Čechách a na Moravě*, Maticе česká, Praha 1891.
- Tereziánský katastr český I-III *Tereziánský katastr český I-III*, Archivní správa Ministerstva vnitra, Praha 1964-1970.
- Vokál (1958) VOKÁL, Bohumil: *Čelákovický rodák Jan Zach (1699-1713), významný hudebník a skladatel*, Čelákovice, Městské muzeum, H 3010 B, strojopis, 14 s.

## Bohemicalia Zachiana I

Neue Bohemika-Quellen zur Biographie Jan Zachs (1713-1773)

Tomáš Slavický

Die Diskussion um die Bedeutung Jan Zachs, des Repräsentanten der böhmischen Musikemigration des 18. Jahrhunderts, ist gegenwärtig ziemlich fortgeschritten; dennoch konnten erhebliche Disproportionen bezüglich seiner grundlegenden biographischen Daten bisher nicht befriedigend gelöst werden, da die bisherige Forschung wichtige Bohemika-Quellen nur bruchstückhaft ausgewertet hat. Soweit es um die erste Lebensphase Zachs geht (bis zu seinem Weggang aus Prag), beruht die Mehrzahl der Erkenntnisse auf dem Zeugnis des Prager Wörterbuchs von G. J. Dlabáč (1815).

Ein weiteres grundsätzliches Problem der biographischen Forschung betrifft die bisher einzige, von K. M. Komma 1938 verfasste Zach-Monographie. Ihr faktographischer Beitrag wurde als eine Kompilation älterer (zumeist tschechischsprachiger) Literatur betrachtet, deren Schlussfolgerungen der Autor als eigene Interpretationen zitiert, die gleichzeitig stark vom Umfeld und Zeit der Entstehung beeinflusst sind (u. a. wird offen die damals populäre Terminologie der „Rassenlehre“ angeführt). Wie bereits an konkreten Beispielen vor allem von C. Schönbaum, A. Gottron und T. Volek gezeigt wurde, unterliegen eine Reihe der radikalen Beurteilungen K. M. Kommas der zeitlich bedingten, aktualisierten Auslegung historischer Fakten und der oberflächlichen Interpretation beliebig gewählter Beispiele. Obwohl die spätere Literatur K. M. Komma sehr zurückhaltend beurteilt, werden zahlreiche seiner Ungenauigkeiten weiterhin tradiert. Eine weitere Hürde der späteren Forschung stellte das tschechoslowakische Nachkriegsregime dar, das zahlreichen Wissenschaftlern internationale Kommunikation und Publikationsmöglichkeiten verweigerte. Einige grundlegende Arbeiten blieben deshalb lediglich in handschriftlicher Form erhalten und ihre Erkenntnisse werden von späterer Literatur nicht zitiert - vor allem J. Čeleda (1936), B. Vokál (1958).

Bei der Revision bisher tradierter Informationen und ihrer Quellen konnten nun neue wichtige Fakten festgestellt werden, die den Blick auf Zachs Biographie grundlegend verändern:

1. Das Geburtsdatum Jan Zachs (Čelákovice, 1699) wurde erstmals von J. Srb-Debrnov (1891) verifiziert und publiziert. Wie jedoch aus bisher unveröffentlichtem Urkundenmaterial nunmehr hervorgeht, wurde Jan Zach, identisch mit dem späteren Kurmainzer Hofkapellmeister, am 13. 11. 1713 in Dehtáry bei Čelákovice getauft. Dieses neu verifizierte Geburtsdatum bedeutet eine Verschiebung um ganze 14 Jahre, und somit eine neue Generationseinstellung.

2. Die genealogische Forschung erfolgte durch J. Čeleda (1936), dessen Arbeit unvollständig von K. M. Komma (1938) publiziert wurde. Die Verifizierung und Vervollständigung des Familienstammbaums weist die Verwandtschaft beider Namensvetter nach (s. Anlage 1). Die Familie Zach, von Beruf Wagenbauer, kam vor 1674 aus dem unweiten Horoušany, das noch 1652 als leere Ortschaft geführt wird, nach Čelákovice. Man kann sie deshalb als Neuankömmlinge betrachten, die die während des Dreißigjährigen Krieges völlig entvölkerte Elbgegend besiedeln wollten.

3. Jan Zach wurde als zweites von acht Kindern des Schankwirts und Wagenbauers Jakub Zach geboren. Sein Taufdatum entspricht dem Zeitraum der abklingenden Pestepidemie (gemäß Sterberegister ca. 2.-20. November 1713). Seine Kindheit verbrachte er an den Wirkungsstätten seines Vaters, zunächst in Dehtáry (Ort an der Hauptstrasse zwischen Prag und Lysá nad Labem [Lissa an der Elbe]), von seinem dritten Lebensjahr an im nahen Sychrov (Gasthaus beim Ort Kartouzy, heute Čertousy). Diese Erkenntnisse haben natürlich eine erhebliche Bedeutung für die Diskussion über den Einfluss der Folklore auf das Werk von Jan Zach und die böhmische Musikemigration des 18. Jahrhunderts überhaupt. Die grundlegen-

*Magistro virtuosissimo* des Prager Klosters des Ritterordens der Kreuzherren mit dem roten Stern bezeichnet wird.

Die Quelle besteht aus vier Instrumental-Parts (ob oder fl oder vl, vl, vla, vlc), die einige wenige Korrekturen enthalten – wahrscheinlich vom Komponisten selbst durchgeführt. Allerdings wurden die Stimmen offensichtlich nicht verwendet. Der in allen Teilen vorhandene Vermerk *Micro Praga apud authorem* lässt annehmen, dass der Autor die Sammlung im Eigenverlag herausgab, bzw. sie an seinem Wohnort vertrieb. Es ist nicht klar, ob die Sammlung in Gänze erhalten blieb: Anlass zu Zweifel geben vor allem der fehlende Umschlag und die nicht vorhandene Widmung, sowie die unbezifferte Bass-Stimme. Ein Reihe von Indizien (die Sammlung wird in den Jahren 1720–1733 im Musikinventar des Zisterzienserklosters in Ossegg [Osek] als *Concertus cammerales... a 4* geführt, der Titeltext ist auf allen Stimmen vermerkt, die Existenz der fünften obligaten Stimme kann ausgeschlossen werden) berechtigt jedoch zu der Annahme, dass die Sammlung als Ganzes erhalten blieb, bzw. dass lediglich die bezifferte Stimme des Generalbasses fehlt, die mehr oder weniger mit dem Violoncello-Part identisch ist.

Bei Brentners Kompositionen handelt es sich um vierstimmige Sonaten, sie beinhalten allerdings einige konzertante Teile. Anhand von Beispielen wird die sonatenartige Satzanlage vor allem der ersten Sätze demonstriert, konzertante Elemente sind in einigen schnellen Sätzen vorhanden, wobei sowohl Motto-Technik, als auch der Wechsel der ersten Solo-Stimme mit den übrigen Instrumenten zur Geltung kommen – die Ritornellform wird hier allerdings nicht angewendet. Aus dem Kontext der Sammlung fällt die vierte Sonate heraus, deren zweiter Satz mit *Vigil nocturnus* bezeichnet wird. Im wesentlichen handelt es sich um eine instrumentale Pastorelle, wobei der pastorale Charakter vor allem in den beiden ersten Sätzen zum Tragen kommt. Das Lied des Nachwächters im zweiten Satz wird nicht traditionell als Zitat realisiert, sondern als Motto in komprimiert vereinfachter Form.

Die alternative Bestimmung der ersten Stimme für *flauto traverso* bedeutet die erste bekannte Verwendung dieses Instruments im Werk eines böhmischen Komponisten. Dabei handelt es sich offensichtlich um einen Modetrend, gleichzeitig ist klar, dass die Kompositionen in erster Linie für Oboe und keineswegs Flöte geschrieben wurden. Die Sammlung war höchstwahrscheinlich zur kultivierten Unterhaltung einer breiten Schicht von Geistlichen gedacht, wie bereits durch ihren Titel angedeutet wird.

Deutsch von Ivan Dramlitsch

## Italské operní árie v repertoáru kůru katedrály sv. Víta v Praze. Sehlingova éra 1737–1756

Milada Jonášová

*Al professor Tomislav Volek, con espressione di sincera e profonda gratitudine, in occasione di questo felice compleanno dedica il presente saggio la sua discepolo.*

V této studii předkládám výsledky svého několikaletého výzkumu fenoménu, který byl pro země koruny české v 18. století mimořádně příznačný, tj. transformace italských operních árií na árie chrámové. Na daném tématu jsem pracovala v semináři *Italská opera 18. století v českých zemích* doc. Tomislava Volka v Ústavu hudební vědy Univerzity Karlovy v Praze a stalo se i tématem mé diplomové práce.<sup>1</sup> Vzhledem k tomu, že v českých archivních fondech jsou operní partitury z 18. století dochovány jen v malém počtu, měl tento výzkum dle původního záměru také do jisté míry suplovat výzkum pražského operního materiálu. Jak se však ukázalo, velký počet zjištěných chrámových árií operního původu nepocházel z pražského operního repertoáru.

V pramenné základně dochované na území Čech představují partitury italských oper 18. století, respektive jednotlivých árií, početně podstatně menší složku, než jakou tvoří fondy chrámové hudby. Tento problém je citelný zvláště v Praze. Protože zde nebyla opera jako dvorní instituce, ale jako „teatro impresariale“, tj. byla zajišťována soukromými podnikateli, kteří si divadlo najímali, nedochovaly se operní archivy. Proto je nutné jít po stopách operní hudby i v dochovaných archivních fondech chrámové hudby. Tento výzkum je ovšem velmi náročný časově a metodicky a je možný teprve tehdy, když je splněna řada předpokladů: evidence operních předloh, libret, divadelních cedulí a podobně, a to v mezinárodním měřítku. Poté ovšem může výzkum přinést nové poznatky nejen o italské opeře, ale je schopen poskytnout i cenné poznatky o povaze chrámové hudební praxe v 18. století. Kompozičními úpravami některých árií, kdy se mění původní hudební struktura árie, se daný fenomén dokonce posouvá i do oblasti skladatelské tvorby 18. století v Čechách.

Repertoár chrámové hudby v Praze v 18. století tvořily nejen skladby duchovní, komponované pro liturgické potřeby, ale do jisté míry i díla, která byla původně vytvářena pro jiné prostředí a plnila v něm jinou společenskou funkci. Obecně lze otázku chápat jako zkoumání vlivu operní produkce na povahu hudebního repertoáru na českých kůrech. V praxi šlo o to, že úspěšným operním áriím byly podkládány náboženské latinské texty, čímž bylo umožněno jejich uplatnění v rámci liturgie. Netřeba dodávat, že zkoumání tohoto jevu přineslo četné poznatky mimo jiné i o hráčské kvalitě pražského svatovítského orchestru, o pěveckých schopnostech pěvců svatovítského kůru, o nástrojovém obsazení tehdejší kapely atd.

<sup>1</sup> JONÁŠOVÁ, Milada: *Italské operní árie na svatovítském kůru. Sehlingova éra (1737–1756)*, diplomová práce ÚHV FF UK, Praha 2000, 263 s. Referát ve zkrácené podobě *Italische Operarien auf dem St.-Veit-Chor in Prag* zazněl na konferenci „Italianità: Gestalt und Wahrnehmung im Musiktheater Zentraleuropas im 17. und 18. Jahrhundert“ projektu European Science Foundation „Musical Life in Europe 1600–1900“ (Team 1: Italian Opera in Central Europe) v Badenu u Vídně ve dnech 22.–24. září 2000.

Jako pramenná základna tohoto výzkumu byla vybrána sbírka hudebnin pocházející z kůru metropolitního chrámu sv. Víta v Praze, dnes uložená v Archivu Pražského hradu, která je spolu se sbírkou křižovnickou a strahovskou jednou z nejpočetnějších v Čechách. Původní sbírka hudebnin dochovaných v knihovně metropolitní kapituly, obsahující 670 jednotek, byla zinventarizována v roce 1892 choralisty Janem Křtítem Knahlem a Josefem Hněvkovským.<sup>2</sup> Antonín Podlaha uvádí, že velké množství hudebnin bylo nalezeno při vyklížení takzvané Wohlmutovy kruchty v katedrále sv. Víta na podzim roku 1923, kde byly uloženy nezkatologizované hudebniny převážně Sehlingovy sbírky. Celá svatovítská sbírka pak byla poprvé zkatalogizována Antonínem Podlahou v letech 1924 až 1925. V roce 1983 byl v rámci vydavatelské řady Národní knihovny ČR *Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae artis musicae antiquioris catalogorum series* vydán Jiřím Štefanem tematický katalog svatovítské sbírky,<sup>3</sup> která v současnosti obsahuje celkově přes 1700 jednotek a zahrnuje hudebniny od konce 17. do první poloviny 19. století, především dobové opisy, autografy, v menším počtu tisky. Vznik tohoto fondu souvisí s provozem svatovítského kůru, pro který hudebniny opatrovali kapelníci. Byla to tradiční praxe, což dokládají mimo jiné jejich dochované žádosti o kapelnická místa. Každý z nich měl ovšem jiné estetické preference a jiné možnosti získávat hudebniny pro kůr. Výjimečnou osobností byl Josef Antonín Sehling, který se sice nikdy ředitelem svatovítského kůru nestal, ale strávil na něm jako houslista a zástupce nemocného kapelníka Františka Nováka devatenáct let, a – jak vyplývá z dochovaných hudebnin – měl velký vliv na hudební repertoár kůru. Z jeho hudebnin se v rámci kapitulní sbírky dochovalo 591 jednotek. Obdobně početná je pouze sbírka Jana Evangelisty Antonína Koželuha (439 jednotek), který byl svatovítským kapelníkem v letech 1784 až 1814. Josef Antonín Sehling studoval kompozici ve Vídni, poté působil nejdříve na kůrech pražských kostelů a poté jako houslista a skladatel ve službách hraběte Václava Morzina. Jak vyplývá z účetní knihy hraběte Václava Morzina, mj. obsahující jména a platy skladatelů a hudebníků od května 1724 až do dubna 1729, nebyl Sehling u Morzina do dubna 1729 zaměstnán.<sup>4</sup> Jako kapelník později působil v některých pražských kostelích. Jeho kontakty s divadlem dokládají nejen jeho vlastní kompozice (školské hry, hudba k pantomimě) a jako obaly pro hudebniny jím používané divadelní cedule,<sup>5</sup> ale

<sup>2</sup> PODLAHA, Antonín: *Stručné dějiny svatovítského hudebního kůru od počátku století 18. do polovice století 19.*, in: Antonín Podlaha (ed.), *Catalogus Collectionis Operum Artis Musicae Quae In Bibliotheca Capituli Metropolitani Pragensis Asservantur*, Pragae 1926, s. [III], pozn. 1.

<sup>3</sup> ŠTEFAN, Jiří (ed.): *Ecclesia Metropolitana Pragensis. Catalogus Collectionis Operum Artis Musicae*, in: *Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae artis musicae antiquioris catalogorum series IV/1*, 2, Pragae 1983, 1985.

<sup>4</sup> Účetní kniha psaná rukou Václava Morzina. Uložena v Rodinném archivu Černínů-Morzínů ve Vrchlabí, nyní ve Státním oblastním archivu v Zámruku, inv. č. 332. Na tento pramen nás upozornil mj. doc. Tomislav Volek v semináři *Italská opera 18. století v českých zemích* v Ústavu hudební vědy FF UK.

<sup>5</sup> Zasluhou této Sehlingovy zvyklosti se do dnešní doby dochovalo 36 unikátních divadelních cedulí z poloviny padesátých let 18. století, jež jsou předmětem mého dalšího výzkumu. Jedná se o divadelní cedule například k provedení pasticcia *Il Tigrane* v Divadle v Kotcích (14. 2. 1754), dále tamtéž reprízy Zoppisovy opery *Siroe* (23. 2. 1754), Galuppiho *Il Mondo della Luna* (28. 12. 1755), Galuppiho *Li Vaghi accidenti fra Amore e Gelosia* (29. 2. 1756), v divadle U Zlaté hvězdy *Die ihren Liebsten aus der Hölle erweicende Colombina* oder *Der Höll-stürmende Hercules* (14. 2. 1754) a v divadle Pražského hradu Galuppiho *Il Mondo alla Rovescia* (27. 8. 1754); in: *Sbírka divadelních cedulí uložených v Archivu Pražského hradu*. - Za ochotnou vstřícnost v době výzkumu dané problematiky děkuji pracovníkům Archivu Pražského hradu. Obrazová příloha studie je publikována s laskavým svolením tohoto archivu.

i dosavadní identifikace operních árií v jeho sbírce hudebnin. V Sehlingově souboru hudebnin jsou obsaženy mj. chrámové kompozice Antonia Caldary, Johanna Adolfa Hasseho, Carla Heinricha Grauna, dále Francesca Bartolomea Contiho, Francesca Antonia Fea, Giovannio Pierluigiho Palestriny, Nicola Porpory, Georga Philippa Telemanna, Georga Christopha Wagenseila, českých skladatelů Jana Dismase Zelenky, Františka Ignáce Tůmy a Benedikta Klímy. Z hlediska národnosti skladatelů jsou v rámci celé svatovítské sbírky zastoupeni z italských autorů například Giuseppe Antonio Vincenzo Aldrovandini, Francesco Bartolomeo Conti, Francesco Durante, Nicolo Tarantino Fago, Francesco Antonio Feo, Giuseppe Gonnelli, Leonardo Leo, Antonio Lotti, Francesco Mancini, Domenico Sarri, Alessandro Scarlatti, Leonardo Vinci, Antonio Vivaldi, a především Antonio Caldara, z německých autorů Johann Joseph Fux, Johann Adolf Hasse, Carl Heinrich Graun, z českých především Josef Antonín Sehling (77 autografů), Jan Evangelista Antonín Koželuh (112 autografů), František Xaver Brixl (opisy skladeb), Antonín Reichenauer, František Ignác Tůma, Jan Dismas Zelenka a Josef Mysliveček.

Fenomén kontrafakt italských oper byl v 18. století značně rozšířeným jevem. Avšak ve srovnání s okolními zeměmi, především s Rakouskem a jižním Němcem, se v českých zemích, a zvláště v Praze, uplatňoval v mimořádném rozsahu. Byl pokračováním staré tradice přejímání, resp. přetextování a většího či menšího přepracování určité hudební struktury. Tato praxe byla uplatňována od 15. století například v takzvané Parodie-Messen a od reformace v jednohlasých duchovních písních. Německá muzikologie užívá pro tyto a podobné jevy termín „Kontrafaktur“, případně „Parodie“, anglická „contrafactum“, „parody“, italská „contraffatto“, „parodia“, francouzská „contrafacture“. Georg von Dadelsen definuje v této souvislosti termín *p a r o d i e* jako „die ernste, umbildende und weiterführende Anknüpfung an eine geprägte Aussage, d. h. die umformende Nachahmung eines musikalischen Kunstwerkes in einem anderen musikalischen Werk, zumeist auch Gattungszusammenhang, bei der die musikalische Substanz erhalten bleibt, die musikalische Gestalt aber teilweise neugeprägt wird“.<sup>6</sup> Daný termín je užíván především pro období 15. až 16. století.

Samotnému jevu pouhého přetextování více odpovídá německý termín *K o n t r a f a k t u r*, který označuje „die geistliche Umtextierung eines weltlichen Liedes“,<sup>7</sup> případně „die Unterlegung eines neuen Textes unter eine mehrstimmige Vokalkomposition oder die Nachdichtung (Paraphrase, freie Nachbildung) oder Umdichtung eines Liedtextes zu einer unverändert übernommenen Liedweise“.<sup>8</sup>

Jev přetextování operních árií pro potřeby chrámových kůrů, který představuje specifický druh transformace hudební struktury a současně i změnu sociální funkce užití hudby, nebyl zatím v hudební historiografii dostatečně zhodnocen. V kapitole „Die Parodie in der Kunstmusik nach 1600“ hesla *Parodie und Kontrafaktur* v novém vydání encyklopedie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* zmiňuje Hartmut Schick tuto praxi až pro období konce 18. a počátku 19. století jako

<sup>6</sup> DADELSEN, Georg von: *Parodie und Kontrafaktur. A. Definitionen*, in: Finscher, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart VII (Sachteil)*, zweite, neubearbeitete Ausgabe, Bärenreiter 1997, sl. 1394-1395.

<sup>7</sup> tamtéž, sl. 1395.

<sup>8</sup> tamtéž, sl. 1395.

„eine neue Blüte der Parodie in der kirchenmusikalischen Praxis. Besonders in Süddeutschland und Österreich werden von meist anonymen Bearbeitern in großer Zahl vor allem italienische Opernarien und -duette (vorzugsweise Mozarts) sowie Sätze aus Oratorien (vorzugsweise Händels und Haydns) mehr oder weniger geschickt mit geistlichen Texten unterlegt und für den gottesdienstlichen Gebrauch eingerichtet [...]“.<sup>9</sup> (Jak z textu vyplývá, nechal autor českou problematiku mimo svůj horizont.) Podobně zmiňuje tuto praxi u mešních kompozic, vzniklých tímto způsobem například z Haydnova *Stvoření světa* nebo z Mozartových oper.<sup>10</sup>

Podrobněji se tématu kontrafakt věnoval Karl Gustav Fellerer v přehledové publikaci *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*,<sup>11</sup> avšak především v souvislosti s jednohlasým chrámovým zpěvem 16. a 17. století, německou duchovní písní baroka a duchovní lidovou písní. Později se danou problematikou ve vztahu k lokálním tématům zabýval například Petr Ross – Andreas Traub,<sup>12</sup> Nicole Schwindt-Gross,<sup>13</sup> Axel Beer<sup>14</sup> a Franco Piperno.<sup>15</sup>

V české muzikologii poprvé na danou problematiku upozornil Emilián Trolde ve studii *Kostelní archiv mělnický*.<sup>16</sup> V poznámce zmínil, že vlastní vzácný exemplář tisku traktátu Gottfrieda Ephraima Scheibela o chrámové hudbě z roku 1721, ve kterém je mimo jiné uveden návod, jak přetextovávat árie.<sup>17</sup> Vzhledem k závaž-

<sup>9</sup> Schlegel, Hartmut: *Parodie und Kontrafaktur, C. III. Die Parodie in der Kunstmusik nach 1600* (revidoval Georg von Padelsen), in: Finscher, Ludwig (ed.): MGG VII (Sachteil), zweite, neubearbeitete Ausgabe, Bärenreiter 1997, s. 1410.

<sup>10</sup> Kevill, Ludwig Ritter von: *Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadei Mozarts*, Anhang C, Werkgruppe 3 (Kleinere Kirchenwerke), 7. unveränderte Auflage, bearbeitet von F. Giegling, A. Weinmann, G. Sievers, Wiesbaden 1965, s. 822–831.

<sup>11</sup> FELLERER, Karl Gustav (ed.): *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, 2 Bd., Bärenreiter Kassel-Basel-Tours-London 1972, 1976.

<sup>12</sup> ROSS, Petr – TRAUB, Andreas: *Die Kirchenmusik von Johann Christian Bach im Kloster Einsiedeln*, in: *Fontes artis musicae* 32, 1985, s. 92–102.

<sup>13</sup> SCHWINDT-GROSS, Nicole: *Parodie um 1600. Zu den Quellen im deutschsprachigen Raum und ihrer Problematik im Zeitalter des künstlerischen Autonomie-Gedankens*, in: *Die Musikforschung* 41, 1988, s. 16–45.

<sup>14</sup> BEER, Axel: *Die Ausstrahlung der Kirchenmusik aus dem Mainzer Oberstift in das benachbarte Fürstbistum Fulda*, in: Riedel, Friedrich Wilhelm (ed.): *Geistliches Leben und geistliche Musik im fränkischen Raum am Ende des alten Reiches: Untersuchungen zur Kirchenmusik von Joseph Martin Kraus und ihrem geistlich-musikalischen Umfeld*, München 1990, s. 89–96.

<sup>15</sup> PIPERNO, Franco: *„L'ultima pazza per amore“ ossia „Il Paisiello contraffatto“*, in: Folena, Gianfranco – Muraro, Maria Teresa (ed.): *Opera & libretto I*, Firenze 1990, s. 137–148.

<sup>16</sup> In: *Hudební revue* 9, 1916, s. 6–10, 75–81, 127–133, 176–180, č. 1, 2, 4, 5. Z dalších Troldeových prací jmenujme studii *Milostlní bratři a hudba*, in: *Cybil* 64, 1938, s. 47–53, *Cybil* 70, 1944, s. 20–23. Z novějších publikací se danou problematikou v souvislosti s mozartovskými prameny poprvé zabýval VOLEK, Tomislav: *Mozart: Kompositionen auf tschechischen Kirchenchören*, in: Pečman, Rudolf (ed.): *Musica antiqua. Colloquium zur Interpretation der alten Musik*, Brno 1968, s. 147–151; PEŠKOVÁ, Jiřena: *Mozartiana v Souborném hudebním katalogu*, konference „Bohemikální aspekty Mozartova života a díla“, Praha 16.–17. května 1991, in: *Hudební věda* 4, 1991, s. 336–340 a JAKUBCOVÁ, Alena: *Thamos, König in Ägypten. K problematice sčítání Mozartovy hudby ke hře T. Ph. Geblera*, in: *Musicologicum I. Hudobné žánre európskej hudobnej kultúry v minulosti a súčasnosti. Príspevky z XI. Sympózia mladých muzikológov 9.–10. mája 1994*, Bratislava 1995. Podobně osvětlil tento fenomén na příkladu jedné opery Tomáš SLAVICKÝ v diplomové práci *Árie z opery bohyňa Hylstvečka Il Bellerofonte v repertoáru českých kůrů* (strojepis ÚHV FF UK Praha 1996). Z dalších studií lze uvést studie ve sborníku „900 let cisterciáckého řádu“ z konference, konané 28.–29. 9. 1998 v Brovnovském klášteře v Praze (ed. Kateřina Charvátová, Unicornis Praha 2000) Jiřího MIKULÁŠE a Barbary MÍTOVÉ-SOLAZZO *Opera & chrám* (s. 279–296) a Jiřího MIKULÁŠE a Michaely ROSSI-ŽÁČKOVÉ *Hudební život v cisterciáckém klášteře Osek u Duchcova v 18. a první polovině 19. století* (s. 297–308).

<sup>17</sup> Spis je dochován v Troldeově pozůstatosti v Národním muzeu – Českém muzeu hudby pod sign. D 56: „Zufällige Gedancken / Von der / Kirchen= / MUSIC, / Wie sie heutiges Tages / beschaffen ist / Allen rechtsherrlichen Liebhabern / der MUSIC / zur Nachlese und zum Ergötzen / wohlmeinende / ans Licht gestellt: Von / Gottfried Ephraim Scheibel. / Franckfurt und Leipzig 1721. / Zu finden beym Authore.“

nosti tohoto dobového svědectví o pojednávání praxi si ho povšimneme blíže. Scheibelův traktát *Zufällige Gedancken von der Kirchenmusik* začíná dvoustránkovou dedikací z 18. září 1721 „patronovi“, jehož jméno však zůstává utajeno. Vzhledem k častým odkazům k Starému i Novému zákonu, zmínce o době Zwingliho reformace, kdy byla hudba v protestantském kostele zakázána, a k obdivným výrokům o německojazyčných kantátách, lze se domnívat, že Scheibel byl protestantsky orientován a navíc se vyznačoval zvláštním vztahem k afektové teorii v hudbě. Narodil se ve Vratislavi 1696, studoval na univerzitě v Lipsku a poté působil „als Collegen an dem Elisabethen in Breslau“.<sup>18</sup> Je pozoruhodné, že Dlabáč má heslo Scheidel (!), v němž přináší údaje o traktátu Scheibelově.<sup>19</sup> Označení Scheibela jako „ein Candidatus Ministerii“ převzal Dlabáč z hesla ve Waltherově slovníku.<sup>20</sup> V první kapitole je obecně definován pojem „hudba“, rozlišena hudba vokální a instrumentální, vymezeny termíny *sacrum* a *profanum* v chrámové a světské hudbě. Druhá kapitola pojednává o účelu hudby a o afektové teorii v hudbě, třetí o chrámové hudbě „in specie“, čtvrtá o nutnosti (Notwendigkeit) hudby v chrámovém prostředí. Pátá kapitola, která je věnována právě problematice přetextování, je označena jako „Daß die Kirchen=Music mit der Weltlichen in Movirung der Affecten nichts eignes habe“.<sup>21</sup> Autor se snaží vysvětlit praxi, jakou se přetextování provádělo. Jako první příklad uvádí árii Semele z druhé scény prvního jednání Telemannovy opery *Jupiter und Semele* (levý sloupec) a dále „parodii“, která spočívá v pouhé záměně některých slov za výrazy s duchovní tematikou (pravý sloupec, odlišnosti zvýrazněny kurzívou).

Ich empfinde schon die Triebe /  
Die der kleine Gott der Liebe /  
Meiner Seelen eingepägt.  
Ach wie kan sein Pfeil erqvicken /  
Und die süß Blut entzücken /  
Die er in mir hat erregt.

Ich empfinde schon die Triebe /  
Die mein JESUS / der die Liebe /  
Meiner Seelen eingepägt.  
Ach! wie kan sein Wort erqvicken /  
Und des Glaubens Blut entzücken /  
Den sein Geist in mir erregt.

Dalším příkladem je árie z opery Johanna Caspara Voglera *Artaxerxes*, kterou Scheibel uvádí v německém překladu,<sup>22</sup> a připojuje její parodii s duchovní tematikou.

Oeffnet euch / ihr schönen Augen /  
Lasset euren Wunder=Schein  
Meiner Seelen Pharus seyn.  
Haltet die beflamnten Blicke  
Länger nicht von mir zurüicke /  
Denn ihr Glantz hemmt meine Pein.

Oeffnet euch ihr Glaubens=Augen /  
Lasset Jesu Friedens=Schein  
Eurer Hoffnung Pharus seyn.  
Haltet die beflamnten Blicke  
Von der Lust der Welt zurüicke:  
Denn ihr Ansehn bringt nur Pein.

<sup>18</sup> *Gottfried Ephraim Scheibel*, in: Kossmaly, K. und Herzel, C. H. (Hrsg.): *Schlesisches Tonkünstler-Lexikon*, Viertes Heft, Breslau 1847, s. 307–308.

<sup>19</sup> *Gottfried Ephraim Scheidel* (!), in: DLABAČ, Gottfried Johann: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien III*, Prag 1815, s. 37–38.

<sup>20</sup> *Gottfried Ephraim Scheidel* (!), in: WALTHER, Johann Gottfried: *Musikalisches Lexikon oder musikalisches Bibliothek*, Leipzig 1732, reprint Kassel 1953, s. 547.

<sup>21</sup> SCHEIBEL, cit. v pozn. 17, s. 33–42.

<sup>22</sup> SCHEIBEL, cit. v pozn. 17, s. 37: „Ich will noch eine Aria aus der Opera Artaxerxis welche aus dem Italiänischen übersetzt / und von Meiss. Vowler in Leipzig componirt besetzen.“

Závěrem kapitoly autor poukazuje na nesprávnost této praxe v souvislosti se změnou objektu afektu árie, která si původní afekt zachovává, a rozlišuje mezi afektovou teorií v divadelní a duchovní hudbě a zdůrazňuje: „In der Kirchen darff man die Affecten nicht so gutt moviren als auf dem Theatro, oder in weltlichen Musicen.“ Dodejme ještě, že v šesté kapitole jsou pak rozebírány různé druhy duchovní hudby (*Von den unterschiedenen Arten der Kirchen=Music*), v sedmé kapitole následuje pojednání o obsazení chrámových kůrů a poslední kapitola je věnována – ve velice obecné rovině – problematice textů, vhodných ke zhudebnění pro chrámové prostředí. V kontextu problematiky, pojednávané v této práci, je mimořádně zajímavý jeden Scheibelův postřeh v této kapitole. Na s. 66 s odvoláním na jinou kapitolu s důrazem říká, „daß die Kirchen= und Theatralische Composition Ratione der Bewegung der Affecten nichts eignes haben / will ich hier erst nicht wiederholen. Genung [!] / daß ein Componiste die Zuhörer in der Kirchen eben so zu moviren suchen muß / als auf dem Theatro.“ Připisuje tedy chrámové a divadelní hudbě jednu společnou vlastnost: obě mají vyvolávat pohnutí („Bewegung der Affecten“). Scheibelův traktát dále přináší cenné poznatky o hudební praxi na chrámových kůrech, dobová estetická hodnocení i faktograficky významné historické poznámky.

K prvotním úkolům výzkumu šíření operního repertoáru do chrámového prostředí patří už samo zjištění, nebo alespoň předpoklad, že se jedná o chrámovou árii, jež byla původně árií operní, tedy skladbou pro sólový hlas s instrumentálním doprovodem. Dalším úkolem je zjišťování operních předloh přetextovaných árií a následné komparace s operními partiturami, pokud se dochovaly. V první fázi této práce jsem vyčlenila dobové opisy árií a později též dueta a terceta obsažená v kapitulní sbírce hudební, která jsem porovnála s hudebními incipity skladeb evidovaných v Souborném hudebním katalogu v Národní knihovně v Praze. Výsledkem bylo zjištění 11 árií, evidovaných převážně jako anonymy, které byly podloženy rovněž latinskými texty (dnes uložené ve fondech Českého muzea hudby v Praze, okresních muzeí v Mělníku, v Kutné Hoře a v Brně). Bohatší výsledky přinesla komparace notových incipitů svatovítské sbírky s údaji uloženými v databázi Répertoire International des Sources Musicales (RISM) *Musikhandschriften nach 1600* na CD-ROMu<sup>23</sup> a *Katalog der Dresdener Hasse-Musikhandschriften*,<sup>24</sup> informující o rukopisech Hasseho děl v drážďanské Sächsische Landesbibliothek: Staats- und Universitäts-Bibliothek.

V následující fázi výzkumu jsem se snažila získat další komparační materiál. Uspěla jsem proto několik studijních pobytů v Itálii (Conservatorio di Musica „Giuseppe Verdi“ a Biblioteca Nazionale Braidense v Miláně; Biblioteca Nazionale Marciana, Fondazione Giorgio Cini – Istituto per le Lettere, il Teatro ed il Melodramma, Fondazione Querini Stampalia, Fondazione Ugo e Olga Levi, Conservatorio di Musica Benedetto Marcello v Benátkách; Civico Museo Bibliografico Musicale v Bologni; Biblioteca Nazionale Centrale a Biblioteca Marucelliana ve Florencii, a to včetně jednosemestrálního stipendijního pobytu na Scuola di Paleografia e Filologia mu-

<sup>23</sup> *Répertoire International des Sources Musicales, Serie A/II, Manuscripts musicaux après 1600. Catalogue Thématique, 5. Ausgabe (3. CD-ROM)*, K. G. Saur München 1997.

<sup>24</sup> *Fatting der Dresdener Hasse - Musikhandschriften, CD-ROM - Ausgabe mit Begleitband. Die handschriftlich überlieferten Kompositionen von Johann Adolf Hasse (1699-1783) in der Sächsischen Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden. Beschreibung und Kommentar von O. Landmann, K. G. Saur München 1999.*

sicale v Cremoně. Bylo mi to umožněno především díky stipendiu, jež mi udělilo Ministero degli Affari Esteri v Římě. Ve studiu jsem rovněž pokračovala v drážďanské Sächsische Landesbibliothek: Staats- und Universitäts-Bibliothek v souvislosti s početným zastoupením Hasseho operních árií a v berlínské Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz v souvislosti s Graunovými operními áriemi ve svatovítské sbírce.

Protože se počet identifikovaných operních árií v celé sbírce a počet komparačních pramenů nečekaně rozrostl, bylo zhodnocení tohoto jevu – a podrobné komparace přetextovaných árií a operních partitur – zatím provedeno na jedné části svatovítské sbírky, a to na nejobsáhlejší hudební sbírce Sehlingově. Zatímco celá svatovítská sbírka má cca 1700 jednotek, z čehož je cca 250 chrámových árií, sbírka Sehlingova obsahuje 591 jednotek, z čehož je cca 200 chrámových árií. Výsledkem dosavadního výzkumu byla tedy zjištění, že z počtu kolem 200 árií Sehlingovy éry jich skoro 80 pochází z italských operních předloh. Identifikace autorů a titulů oper se podařila u 77 árií, 4 duetů, 1 tercetu a 1 předehry. Byly určeny také dvě operní předlohy, komponované zatím neznámými skladateli na Metastasiova libreto (jedná se o árii Beroe z opery *Nitteti* a dueto Timanteho a Dircey z opery *Demofonte*).<sup>25</sup> Dalším zjištěním byly 2 árie z kantát Benedetta Giacomina Marcella (*Quel rapido torrente a Nel primo momento*) a 2 árie z Fuxova oratoria *Regina di Saba alla corte del re Salomon a Gerusalemme*. V Sehlingově sbírce je svými operními skladbami zastoupeno 10 autorů (Galuppi, Gluck, Graun, Händel, Hasse, Leo, Lotti, Pergolesi, Sarri, Vinci), jeden autor kantát (Marcello) a jeden autor oratoria (Fux).<sup>26</sup> Celkově bylo v Sehlingově sbírce zjištěno 33 italských operních předloh. Z nich byly přetextovány árie ze tří různých zhudebnění *Artaserse* (Graun, Hasse, Vinci), dvou zhudebnění *Catone in Utica* (Leo, Vinci), *Didone abbandonata* (Hasse, Vinci), *Ezia* (Gluck, Hasse), *Rodelinda* (Graun, Händel), *Semiramide riconosciuta* (Galuppi, Vinci) a *Siroe* (Hasse, Vinci). Nejvíce árií bylo použito z Graunovy opery *Rodelinda* (8),<sup>27</sup> Gluckovy opery *Ezio* (7), Hasseho oper *Asteria* (5), *Cleofide* (5),<sup>28</sup> *Senocrita* (5), *Didone abbandonata* (3), *Siroe* (3) a Graunovy opery *Cesare e Cleopatra* (3). Vyjma árií bylo identifikováno pět duetů<sup>29</sup> (Graun: *Artaserse*, Hasse: *Artaserse*, Pergolesi: *L'Olimpiade*, Vinci: *Alessandro nell'Indie*, Anonym: *Demofonte*), jedno terceto (Gluck: *Ezio*) a předehra Graunovy opery *Alessandro e Poro*. Pouze 17 árií z celkového počtu 77 zjištěných árií operních původu obsahuje vedle latinského textu i původní text italský. Ve zbývajících áriích je zapsán pouze latinský text.

Ze 33 identifikovaných operních předloh (což podtrhuji) byly v Praze italskými operními společnostmi provedeny pouze 4 tituly: Hasseho opera *Leucippo* (1752) a *Solimano* (1761), Gluckův *Ezio* (1750) a Vinciho *Siroe re di Persia* (1754).

<sup>25</sup> V celé svatovítské sbírce, tj. ve sbírkách svatovítských kapelníků i mimo Sehlingovu éru byly identifikovány další árie z oper Pasquala Anfossiho, Antonia Boroniho, Floriana Leopolda Gassmanna, Antonia Sacchiniho, Giuseppa Sartiho, Tommasa Traetty, Jana Evangelisty Antonína Koželuha, Josefa Myslivečka ad., jež jsou součástí dalšího výzkumu v rámci disertační práce vedené doc. PhDr. Tomislavem Volkem.

<sup>26</sup> Ve sbírkách svatovítských kapelníků (A. Laube, J. E. A. Koželuh) druhé poloviny 18. století byly identifikovány árie z Hasseho oratorií *Scorpentes igni in deserto*, *La Caduta di Gerico*, *Conversione di S. Agostino*.

<sup>27</sup> U árie *Exsurge contra hostes / Amarsi di fortezza* (CZ Pak sign. 420, Štefan 43-4) nebyla zatím určena provenience.

<sup>28</sup> Dvě další árie (CZ Pak sign. 1462, Štefan 1518, Nr. 1, 5) nepocházejí ze Sehlingovy sbírky, nýbrž ze sbírky A. Görbiga, který byl v katedrále sv. Víta kapelníkem v letech 1734-1737.

<sup>29</sup> Jedno dueto (CZ Pak sign. 1701, Štefan 1550) nebylo provenienčně zařazeno. Podle zjištěného italského textového incipitu se podařilo zatím určit pouze název opery.



Mit Gnädigster Bewilligung  
Wird heute Sonntags als den 29. Februarii auf dem großen Opern Theater in der Kofen  
unter der Direction des Herrn Johann Baptist Loccatelli

Das Italiänisch-Musicalische Lust - Spiel

Aufgeführt /  
Welches betitelt ist:

# LI VAGHI ACCIDENTI FRA AMORE, E GELOSIA.

Oder:

Die artigen Zufälle zwischen Liebe und Eifersucht.

Inzwischen kommen 2. extra schöne Ballerä vor / welche auf gute Pantomimen;  
Art eingerichtet / und mit verschiednen Maschinen / Verwandlungen auch neuer Kleider  
Ausstattung versehen sind / daß also diese Ballets allein verdienen / daß man das Geld nicht  
ansche.

NB. Morgen Montags wird das Lustspiel aufgeführt / mit dem Titel: La Calamita  
de Cuori, oder der Magnet der Herzen / und Dienstags zum Beschluß der Opern-Lo  
Speziale, oder der Apotheker. Anbey wird auch diese 3. Edge das völlige Theater  
durchaus beleuchtet seyn.

Indem die Logen im andern Rang N. 1. und 2. freit comoder und beßer als  
die übrigen seynd / wird für eine d. d. 3. Flor. bezahlt.

Es wird auch in vier Logen ausgebl. eingebl.

Die Arien nach eines jeden Belieben sowohl in Partitur als auch in ausgezogenen Stim  
men / nichtminder die von der Prima Buffa in Soprano gesetzten Arien seynd zu haben bey  
Hrn Fogta in der Eisen Gassen in weissen Rößl.

Preise der Plätze:

Für eine Loge im ersten Rang auf 4. Personen zahlt man	1. Ducaten.
Im andern Rang	2. Flor.
Auf dem ersten Par-terre	34. Kr.
Auf dem andern Par terre	17. Kr.
Auf dem letzten Platz	7. Kr.

Die Bücher von der Opera Italienisch und Teutsch beysammen / sind bey dem Principal in der langen Gassen neben dem  
goldnen Felsen in Hrn Doctor Scoti Hause zu bekommen / jedes vor 8. Groschen / wo auch die Logen-Billera können abgebe  
tet werden.

Der Anfang ist præcisè um 6. Uhr.

obr. 1: Divadelní cedule k provedení Galuppiho opery *Li Vaghi accidenti fra Amore, e Gelosia* (Divadlo v Kocích, Praha 19. 2. 1756).

V takové situaci se nyní jako zásadní úkol jeví zodpovězení otázky, jakým způsobem se na svatovítský kůr árie z oper, jež v Praze provedeny nebyly, dostaly. Obecně je pro pražský svatovítský kůr možné počítat se třemi zdroji:

1. repertoár pražské opery
2. partitury oper nebo samostatných operních árií z majetku pražského impresária nebo v Praze působících operních pěvců
3. již nateatovaná árie ze sbírek regenschorů jiných chrámových kůrů v Praze

U oper, které v Praze nebyly provedeny, získával Sehling předlohy pro chrámové adaptace zřejmě ze zahraničních zdrojů – z Itálie, Drážďan a Braunschweigu. Sehlingův vztah k divadelní praxi byl již popsán. Kontakty, které měl s kolegy v operním orchestru, mu nepochybně umožňovaly přístup k řadě operních partitur. Není rovněž vyloučeno, že se sám jako houslista na provedení některých oper v Praze podílel. V některých případech jsou árie opsány dokonce stejnou písářskou rukou, takže je možné předpokládat, že Sehling požádal o tuto službu některého kolegu v divadelním orchestru. V Praze existovala – pro kohokoli! – další možnost, jak získat opisy árií nebo opisy celých partitur oper. O ní informovaly divadelní cedule. Jako příklad uveďme text – včetně informace o místě, kde lze opisy árií koupit – na divadelní ceduli k provedení Galuppiho opery *Li Vaghi accidenti fra Amore e Gelosia*.<sup>30</sup> Opera byla provedena Loccatelliho společností dne 19. února 1756 v Divadle v Kocích. Ke konci textu divadelní cedule je uvedeno, že partitury i jednotlivé árie – včetně těch, které do opery vložila první sopranistka – lze koupit u Franze Fojty,<sup>31</sup> tj. tehdejšího hudebního ředitele divadelního orchestru a houslisty, a výtisky libret v italském i německém jazyce u impresária Giovanni Battisty Loccatelliho.<sup>32</sup> Rovněž na divadelní ceduli k repríze Zoppisovy opery *Siroe re di Persia* dne 23. února 1754 (premiéra opery byla v Praze 4. února 1754) jsou inzerované árie a partitura, které lze získat u Franze Fojty.<sup>33</sup>

Na základě poznámky na titulním listu árie Emiry *Ancor io penai d'amore*<sup>34</sup> z Vincioho opery *Siroe re di Persia* v Sehlingově sbírce se můžeme domnívat, že Sehling mohl mít již začátkem 30. let kontakty s divadelním prostředím a společností Antonia Denzia, která přišla do Čech z Benátek. Árie byla totiž získána – jak dokládá poznámka na titulním listu „Cantata dalla Sigra Margherita Campioli in Praga l'anno [1734]“ – od primadony Denziovoy společnosti v Praze v původním italském znění. (Opis v Sehlingově sbírce nemá latinský text.) Margherita Gualandi – „detta la Campioli“ – byla do roku 1726 přední sopranistkou v divadle S. Angelo a S. Samuele v Benátkách. Od podzimu 1728 do jara 1729 a znovu od podzimu 1733 do jara 1735 působila v Denziově společnosti pražského Šporkova divadla, respektive u jeho pokračovatelů.<sup>35</sup> V pražském provedení Vincioho opery *Siroe re di Persia* Denziovou společností v roce 1734 zpívala roli Emiry.<sup>36</sup>

<sup>30</sup> CZ Pak sign. 406, Štefan 423. Dale E. Monson v hesle *Baldassare Galuppi* (in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 9, ed. S. Sadie, executive ed. J. Tyrrell, 2. ed., London 2001, s. 487) uvádí operu *La diavolessa* a její alternativní tituly *L'avventuriera* a *Li vaghi accidenti fra amore e gelosia*.

<sup>31</sup> „Die Arien nach eines jeden Belieben sowohl in Partitur als auch in ausgezogenen Stimmen / nicht minder die von der Prima Buffa in soprano gesetzten Arien seynd zu haben bey Hrn [!] Fogta in der Eißer Gassen in weissen Rößl.“ Podrobnější informace o zmiňovaném Fojtovi uvádí DLABACZ, Gottfried Johann Franz Foyta, in: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien* I, sl. 418–419. Viz obr. 1.

<sup>32</sup> „Die Bücher von der Opera Italienisch und Teutsch beysammen, sind bey dem Principal in der lange Gassen neben dem goldnen Felsen in Hrn [!] Doctor Scoti Hause zu bekommen / jedes vor 8. Grosche / wo auch die Logen-Billets können abgehohlet werden.“ Viz obr. 1.

<sup>33</sup> „Die Arien von der Opera, oder die ganze Partitur ist bey dem Hrn Fogta in der Eisen-Gassen in weissen Rößl wie vorhin gewöhnlich war / zu haben.“ Viz obr. 2.

<sup>34</sup> CZ Pak sign. 1349, ŠTEFAN 1400.

<sup>35</sup> SKALICKÁ, Marie: *Die Sänger der italienischen Oper in Prag 1724-1735*, in: Smetana, R. (ed.): *De Musica Disputationes Pragenses* II, Prag 1974, s. 162–163; *Margaretha Campioli-Moretti*, in: DLABACZ, Gottfried Johann: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien* I, Prag 1815, sl. 262–263.

<sup>36</sup> CZ Pu 65 E 8836; KNEIDL, Praxoslav: *Libreta italské opery v Praze v 18. století*, in: *Strahovská knihovna*, Praha 1966, s. 121, č. 55. Dále jen KNEIDL.

Mit Gnädigster Bewilligung  
Wird heute Samstags den 23. Februarii auf dem grossen Opern-Theater in der Kofen unter  
der Direction des Herrn Johann Baptist Loccatelli Impresarii aller Theatralischen  
Schau-Spiele in dieser Königl. Haupt-Stadt

Die OPERA  
Aufgeführt werden,  
welche bereits ist:  
**SIROE**  
König in Persien.

NB. NB.

Heute wird das Theater auf eine ganz besondere und noch niemals gesehene Art illuminirt  
werden, indem nicht nur allein das Theater, sondern auch das völlige Auditorium von unten  
bis oben mit Lichtern wird besetzt seyn: Man muß sich aber diese Illumination nicht  
also vorstellen, wie schon gesehen wurde, weil zu diesem Ende verschiedene neue Pyramiden  
seyn verfertigt werden, worauf eine Menge Lichter gestellt werden, daß es nicht anders als  
am hellen Tag scheinen wird. Diese Illumination wird auch künftigen Montag, als den letzten  
Opern-Tag zu sehen seyn, und wird dieses allein das eig. Geld meritiren, indem es noch nie-  
mal so prächtig zum Vorschein kommen ist.

NB.

Inzwischen werden auch zwey neue extra schöne Ballets zu dem vorigen präsen-  
tirt.

Die Preise seynd wie gewöhnlich.

Die darüber verfertigte Büchel Teutsch und Italienisch bey dem Principal im Hause oder  
bey dem Eingang des Theaters jeden vor 24. Kr. zu bekommen, wo auch die Billets können abgeholt werden.  
Die Arien von der Opera, oder die ganze Partitur ist bey dem Hrn Fogta in der Eisen-Gasse im Weissen Hofl. wie  
gewöhnlich war/ zu haben.

NB. NB.

Indem der neue Contract, welchen der Principal wegen allen Theatralischen Präsentationen aufgetrieben hat,  
jederman noch nicht ist kund gemacht worden/ wird hiemit zum voraus zu wissen gethan, daß der Accord der  
Loggen den 1. May anfängt, und da schon mündlich 23. Loggen zusammen bestellt und unterschrieben seynd,  
werden sich also die Respective Liebhaber bedienen lassen, die übrigen Loggen bey Zeiten zu bestellen/ damit sie der  
Principal mit jener Logge möchte bedienen können/ welche sie verlangen würden.

Im ersten Rang seynd noch 5. Loggen auf 4. Personen Jährlich für 72. Ducaten zu verlassn.

Im andern Rang	3. Loggen zu 72. Ducaten.	Jährlich so wohl für Opern als Comedien /
	4. Loggen zu 60. Ducaten.	und was immer auf dem Theater in der
	6. Loggen zu 48. Ducaten.	Kofen präsentirt wird.

Wer sich den Herbst und die Carnevalls-Zeit hindurch mit einer Logge versehen wollet/ wie er eben so viel zu bezahlen haben, als  
weder die Logge den 1. May accordirt worden / und wer sich deren nur jederman auf einen Abend bedienen will / wird allemal 2. Duc-  
caten im ersten Rang bey der Opera, und 1. Ducaten im andern Rang bezahlen: bey denen übrigen Schau-Spielen wird die Hälfte  
erlegt.

Wenn jemanden belieben sollte / den völligen neu- geschlossenen und gedruckten Contract hier falls durchzulesen, kann sich bey dem  
Principal selbst / und wird man dadurch die Zeit und Preis deren Loggen ausführlich ersehen können, um sich alldan nach eigenen  
Befinden eine zu bestimmen.

NB. Der Anfang ist præcisè um halb 6. Uhr.

obr. 2: Divadelní cedule k provedení opery Francesca Zoppise: *Siroe re di Persia* (Divadlo v Kocich, Praha 23. 2. 1754).

Pravděpodobně v době, kdy působil v kapele hraběte Václava Morzina, získal Sehling kontakty s Itálií. Morzinovská kapela byla proslulá svými vazbami na Itálii, což dokumentuje i Vivaldiho dedikace dvanácti houslových koncertů *Il primo*

*to dell'armonia e dell'inventione concerti a 4 e 5* (op. 8) hraběti Václavu Morzinovi z roku 1725. Vivaldi se v ní označuje jako Morzinův „maestro di Musica in Italia“. Je tedy možné, že se Sehling během svého působení u Morzina dostal i do Itálie a přišel do styku s tamějším divadelním repertoárem. Hlavním zdrojem operních předloh byla tedy Sehlingovi pravděpodobně přímo Itálie, jak naznačuje mnoho přetextovaných árií z oper, které zazněly pouze v Itálii, jakož i některé árie z italských verzí Hasseho oper.

Mimořádně rozsáhlý je podíl Hasseho tvorby v Sehlingově sbírce. Pod Hasseho jménem je v ní uvedeno cca 35 árií, z nichž ovšem nepocházejí všechny z Hasseho oper. V tomto bodě naráží výzkum na skutečnost, že Hasseho dílo jako celek nebylo dosud podchyceno formou tematického katalogu. Zatím existuje tematický katalog jeho kantát a vokálních skladeb,<sup>37</sup> oratorií<sup>38</sup> a tematický katalog hasseovských drážďanských pramenů.<sup>39</sup> Tuto hasseovskou evidenci doplňují některé práce jiného základního zaměření, například Weimer,<sup>40</sup> Strohm.<sup>41</sup> Italské hasseovské prameny se zatím nestaly předmětem soustředěné evidence. Pouze neúplnou evidenci přináší Millnerova monografie.<sup>42</sup> Autor cituje neúplně italské prameny a skoro vůbec nepracuje s rozsáhlou sbírkou hudebních pramenů drážďanských.

Pro objasnění předloh pražských chrámových hasseovských kontrafakt bylo nezbytné provést vlastní výzkum v italských fondech (viz výše). Na tomto základě bylo možno v současnosti dojít k těmto závěrům:

1. V Sehlingově sbírce je Hasse jako autor uveden u cca 35 árií. Z nich prokazatelně přinejmenším 27 (a 1 dueto) pochází z Hasseho oper.
2. Dalšíh 6 árií z Hasseho oper je ve sbírce dochováno jako anonymy.
3. Tři další Hasseho operní árie jsou ve sbírce uvedeny pod jménem Carla Heinricha Grauna a jedna Hasseho árie je nadepsána jménem Geminiana Giacomelliho.
4. Vzhledem k tomu, že z 37 zjištěných árií a 1 dueta z Hasseho oper (viz Příloha 1-2) mělo 35 prokazatelně své předlohy v drážďanských operách nebo v drážďanských verzích Hasseho oper, premiérováných v Itálii, a pouze u dvou árií byly prokázány italské předlohy, nelze – při vysokém stupni evidence drážďanských pramenů (viz Landmann CD-ROM<sup>43</sup>) – předpokládat zjištění dalších Hasseho árií v Sehlingově sbírce z drážďanských verzí Hasseho oper.
5. Pokud jde o cca 8 árií Sehlingovy sbírky, u nichž je Hasse označen jako autor, avšak jež mu podle dosavadní evidence jeho díla nelze přiříst (Hansel,<sup>44</sup> Weimar,<sup>45</sup> Strohm,<sup>46</sup> Landmann<sup>47</sup>), je nutno předpokládat, že se v těchto případech jedná buď o Hasseho oratorní chrámové skladby (a ty nejsou předmětem mého výzkumu), nebo o díla jiných autorů, případně o árie pocházející z italských verzí oper, které zatím nejsou tematickými katalogy soustavně podchyceny.

<sup>37</sup> HANSELL, Sven H.: *Works for solo voice of Johann Adolph Hasse (1699-1783)*, in: *Detroit Studies in Music Bibliography* 12, Detroit 1968.

<sup>38</sup> KAMIENSKI, Lucian: *Die Oratorien von Johann Adolf Hasse*, Leipzig 1912.

<sup>39</sup> LANDMANN, cit. v pozn. 24.

<sup>40</sup> WEIMER, Eric: „Opera Seria“ and the Evolution of Classical Style 1755-1772, in: *Studies in Musicology* 78, Ann Arbor, Michigan 1984.

<sup>41</sup> STROHM, Reinhard: *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730)*, in: *Analecta musicologica* 16/1, H. Köln 1976. Dále jen STROHM.

<sup>42</sup> MILLNER, Fredrick L.: *The Operas of Johann Adolf Hasse*, in: *Studies in Musicology* 2, Detroit 1976, 2/1979.

<sup>43</sup> LANDMANN, cit. v pozn. 24.

V Sehlingově sbírce bylo zjištěno, že skoro polovina – tedy 37 – identifikovaných árií pochází z šestnácti Hasseho oper, přičemž pouze dvě z nich (*Leucippo*, *Solimano*) byly provedeny v Praze.<sup>48</sup> Podívejme se na árie z těchto dvou oper podrobněji. Sopránová árie *Delia Pupille care vi fate* (II.9) z opery *Leucippo* je dochována ve svatovítské sbírce s latinským textem *Spirate coeli Deum laudate*.<sup>49</sup> Árie byla opsána Sehlingem a spolu s árií *Lentula Colla fidei chi pretende* z Graunovy opery *Cesare e Cleopatra* tvoří jednu hudebninu s označením *Aria Duplex de quoris Sancto*.<sup>50</sup> O užívání hudebniny ještě v sedmdesátých letech svědčí nejen pozdější přepis sopránového partu pro tenorové obsazení Antonínem Laubem (kapelníkem u Sv. Víta v letech 1771–1784), ale i poznámka na vnitřní straně obálky „productum] die 3. Septemb[ris] 1772“. Druhou árií ve svatovítské sbírce z Hasseho *Leucippa* je basová árie Nuntého *Quante volte dal sembiante* (III.2), která byla na svatovítské hudebnině označena jako „Cantata ex d“.<sup>51</sup> Pod italský text árie byl Sehlingem připsán latinský text *Eja chori consonate*. Později byl basový part opsán Antonínem Laubem a podložen textem *Dignare me laudare*.

obr. 3: Johann Adolf Hasse: *Leucippo*, Árie *Delia Pupille care vi fate* (II.9) s latinským textem *Spirate coeli Deum laudate* (CZ. Pak sign. 421, Štefan 438, č. 2)

<sup>48</sup> II. 10, č. 1 v poz. 37.  
<sup>49</sup> II. 10, č. 2 v poz. 49.  
<sup>50</sup> II. 10, č. 3 v poz. 41.

obr. 4: Johann Adolf Hasse: *Leucippo*, Árie Nuntého *Quante volte dal Sembiante* (III.2) s latinským

obr. 4: Johann Adolf Hasse: *Leucippo*, Árie Nuntého *Quante volte dal Sembiante* (III.2) s latinským

(I Mc Part. Tr. ms. 173) vyplývá, že árie z této verze opery nepocházejí, neboť nejsou v uvedených partiturách obsaženy. Hasseho Ezio byl ovšem proveden na mnoha scénách: Benátky, Florencie ad. Vzhledem k dnes obtížně přístupné partitūře *Ezia*, která se nachází ve sbírkách konzervatoře ve Florencii, nelze otázku předlohy zatím dále řešit. Dueto Arbace a Mandane *Tu vuoi ch'io viva, o cara* z Hasseho opery *Artaserse* je ve svatovítské sbírce dochováno pouze s latinským textem *Salve o chara Mater*.<sup>51</sup> Komparací drážďanské (D DI Mus. 2477-F-2) a benátské (I Vnm It. IV-481) partitury této opery jsem došla k zajímavému zjištění. Ve verzi drážďanské (1740) jsou oproti benátské premiéře opery v roce 1730 některé úseky árie mezi oběma sopránovými party vzájemně zaměněny. Po srovnání Sehlingova opisu dueta ve svatovítské sbírce s oběma verzemi je zřejmé, že Sehlingův opis odpovídá původní benátské verzi opery a nebyl tedy opsán z drážďanské předlohy! Zbývá konstatovat, že ani árie s dvěma podloženými latinskými texty *Deus, qui me creavit pridem* a *Ave Maria gratia* nepocházejí z drážďanské předlohy.<sup>55</sup> Byla identifikována jako árie *Priva dell'idol mio* z Hasseho opery *Arminio*. Reinhard Strohm tuto árii uvádí jako součást první verze opery, provedené v Miláně v roce 1730,<sup>56</sup> zatímco drážďanská verze *Arminia* z roku 1745 (D DI Mus. 2477-F-5, I Mc Nosedá G-5) tuto árii nemá.

Druhým nejpočetněji zastoupeným autorem Sehlingovy sbírky je Carl Heinrich Graun. Z 22 árií, nadepsaných Graunovým jménem, se podařilo nalézt operní předlohu ke 14 z nich, a sice z pěti Graunových oper. Jedna árie z opery *Rodelinda* je v Sehlingově sbírce uvedena jako anonym. Protože zatím neexistuje tematický katalog Graunových děl, ba ani částí jeho tvorby, a protože je Graunova operní tvorba v databázi RISMu na CD ROMu podchycena pouze částečně, bylo uvedených 16 árií možno identifikovat jako původně operní pouze studiem Graunových autografů a opisů jeho oper v Staatsbibliothek - Preußischer Kulturbesitz v Berlíně a v Sächsische Landesbibliothek v Drážďanech. Nelze vyloučit, že se ještě k dalším áriím podaří nalézt operní předlohu. - Přitom v Praze nebyla žádná Graunova opera provedena! Vzhledem k takřka výhradnímu provádění Graunových oper v Berlíně je překvapující, že z jeho opery *Rodelinda, regina de'Langobardi* načerpal Sehling pro svoji sbírku dokonce 8 árií! (S takto početně zastoupenou operou je srovnatelný pouze Gluckův *Ezio* se 7 áriemi a 1 tercetem, který měl ovšem v Praze premiéru, a to za řízení samotného skladatele.) Z osmi přetextovaných árií z opery *Rodelinda* je sedm sopránových (*Rodelinda*, *Grimoaldo*, *Eduige*, *Bertarido*) a 2 basové (*Garibaldi*). Z prvního jednání posloužila jako předloha sopránová árie *Eduige Conducilo se puoi chiedo* (I,4; ve svatovítské sbírce pouze s latinským textem *Angelice Patronae*),<sup>57</sup> basová árie *Garibalda Amarsi di fortezza* (I,5; v APK<sup>58</sup> pouze s latinským textem *Exsurge contra hostes*)<sup>59</sup> a sopránová árie *Bertarida Se a questa vita i fatti* (I,6; ve svatovítské sbírce s mariánským textem *O Virgo gratiosa*).<sup>60</sup> V při-

<sup>51</sup> CZ Pak sign. 465, Štefan 485.  
<sup>52</sup> CZ Pak sign. 1429, Štefan 1511.  
<sup>53</sup> *Synonym II*, s. 177.

<sup>54</sup> CZ Pak sign. 417, Štefan 440, č. 2. Na obálce árie *Angelice Patronae* je poznámka o provedení: „Aria 2<sup>da</sup> - pro[ductum] festo s[ancit]s[im]i Angeli Cust[ode] 1765. 1. Sept[ember]“.

<sup>55</sup> APK - Archiv pražské kapituly.

<sup>56</sup> CZ Pak sign. 420, Štefan 434.

<sup>57</sup> CZ Pak sign. 426, Štefan 444.

padě přetextované árie *Garibalda* (I,5) zatím není znám opisovač, a proto ji nelze přesně časově zařadit. Pokud jde o sopránovou árii *Bertarida* (I,6), byla opsána Sehlingem bez podstatnějších změn, až později byla Antonínem Laubem přepsána pro tenorové obsazení. Árie *Garibalda Un padre amoroso* (III,2; v APK pouze s latinským textem *Si vedet Tyrannus constantem* pro svátek mučedníků)<sup>61</sup> a árie *Grimoalda Se si tratta* (III,2; ve svatovítské sbírce pouze s latinským mariánským textem *Omni die dic Mariae*)<sup>62</sup> jsou součástí druhé scény 3. jednání opery. Sopránová mariánská árie *Matrem te piam praedicamus*<sup>63</sup> byla identifikována jako pražská kontrafaktura *Madre rasciaga il pianto* (III,4). Její sopránový part byl později přepsán Laubem podle Sehlingova opisu pro tenorové obsazení. Hudba árie *Adeste nunc fideles*<sup>64</sup> byla identifikována jako árie *Rodelindy Al senti stringo* (III,8). U árie *Si videt Tyrannus*<sup>65</sup> byly Sehlingem - jak vyplývá ze srovnání s berlínskou partiturou (D B Mus. 8204) - příkomponovány klariny I, II in d, podobně u árie *Exsurge contra hostes*<sup>66</sup> klariny I, II in C a u árie *Se a questa vita i fatti*<sup>67</sup> part koncertantní violy.

Další Graunovou operou, jejíž árie jsou dochovány ve svatovítské sbírce, je *Cesare e Cleopatra* (prem. Berlín 1742). V kapitulní sbírce se dochovalo 5 přetextovaných árií z této opery, z nichž dvě náležely původně do starší sbírky Antonína Görbiga, svatovítského kapelníka v letech 1734-1737.<sup>68</sup> Party tří zbývajících Graunových árií z téže opery byly částečně opsány Sehlingem a částečně dalšími, zatím neznámými písaři. Z těchto árií byla sopránová árie *Cesara Quel che lontano dal bene amato* (I,6) přetextována jako *Jesu benigne a cujus igne*.<sup>69</sup> Byla Sehlingem označena obligátním „de tempore“, tj. její uplatnění mohlo být co nejširší během tzv. liturgického mezidobí. Sopránová árie *Cornelie Ben vedo ch'un alma del fato* (III,5; ve svatovítské sbírce pouze s latinským textem *Ad cantus ad laudes huc*)<sup>70</sup> a árie *Lentula Colla frode chi pretende* (III,9; s latinským textem *In haec die tam amoena*)<sup>71</sup> byly určeny pro liturgické slavnosti - v prvním případě pro „ogni festivi[tà]“, v druhém pro „quovis Sancto“.

Přibližně rok po premiéře *Cesare e Cleopatra* byla v Berlíně uvedena další Graunova opera *Artaserse* (prem. Berlín 1743). Árie Arbace *Per quel paterno amplesso* (II,8) byla v původním Metastasiově libretu zařazena do jedenácté scény druhého jednání. V opisu pro svatovítskou sbírku byl árii podložen latinský text *Regina coeli júbila gaude*.<sup>72</sup> Dueto pro dva soprány *Ave cordis solamen*<sup>73</sup> se podařilo identifikovat jako dueto Arbace a Mandane *Tu vuoi ch'io viva o cara* (III,7).

Z dalších Graunových oper se v Sehlingově sbírce dochovala jedna přetextovaná árie z opery *Lucio Papirio* a jedna árie z opery *Adriano in Siria*.

<sup>61</sup> CZ Pak sign. 428, Štefan 436.

<sup>62</sup> CZ Pak sign. 425, Štefan 443.

<sup>63</sup> CZ Pak sign. 430, Štefan 448.

<sup>64</sup> CZ Pak sign. 1424, Štefan 1492, č. 1.

<sup>65</sup> CZ Pak sign. 428, Štefan 436.

<sup>66</sup> CZ Pak sign. 420, Štefan 434.

<sup>67</sup> CZ Pak sign. 426, Štefan 444.

<sup>68</sup> CZ Pak sign. 1462, Štefan 1518, č. 1. 5.

<sup>69</sup> CZ Pak sign. 422, Štefan 441, č. 2.

<sup>70</sup> CZ Pak sign. 429, Štefan 449.

<sup>71</sup> CZ Pak sign. 421, Štefan 438, č. 1.

<sup>72</sup> CZ Pak sign. 427, Štefan 439, č. 1.

<sup>73</sup> CZ Pak sign. 423, Štefan 441, č. 1.

Kromě fenoménu přetextování árií pro chrámové prostředí je velice zajímavá skutečnost, že byla Sehlingem opsána i předehra ke Graunově opeře *Alessandro e Poro* (prem. Berlín 1744).<sup>74</sup> Je to zarážející především tím, že opera pravděpodobně v Praze provedena nebyla, a navíc z popisu samotného nelze posoudit možnosti uplatnění této hudby v rámci chrámového provozu. Po komparaci s berlínskou partiturou (D B Mus. 8213) se ukázalo, že z původního obsazení předehry se ve svatovítské sbírce dochovaly party pouze pro smyčcové obsazení. Záměrnou nástrojovou redukcí vylučují, předpokládám ztrátu dechových partů (corni, oboi).

Podstatnou a zatím nezodpovězenou otázkou je zjištění cest, jimiž se Graunova operní hudba do Prahy dostala. Přímá vazba mezi Prahou a Berlínem není zatím doložena. Pravděpodobnější však je, že přístup ke Graunovým operám byl zprostředkován Drážďanami nebo spíše vzdálenějším Braunschweigem. Graunovy opery byly v Braunschweigu hrány od roku 1727.<sup>75</sup> V souvislosti s pohybem zpěváků mezi pražskou a braunschweigskou scénou, jakož i s působením impresáriů na obou scénách, tj. Philippa Nicoliniho (Praha 1746–1748, Braunschweig 1749–1769), Giuseppa Bustelliho (Praha 1764–1768, 1770–1778, Braunschweig 1770, 1771, 1772, 1777) a Johanna Josepha Bruniana (Praha 1769–1770, Braunschweig 1778–1779) je možné, že se do Prahy dostaly prostřednictvím impresáriů a členů divadelních souborů nejen některé árie z Graunových oper, které si případně mohli zpěváci zařazovat do provozovaných oper pražského repertoáru, ale i celé partitury. Repertoárovou propojenost Prahy a Braunschweigu lze sledovat i za impresária Locatelliho, působícího v Divadle v Kocích v době Sehlingově. Tuto skutečnost nejlépe dokládá uvádění Galuppiho oper, které Locatelli získával přímo z Benátek,<sup>76</sup> a které v krátkém časovém odstupu zazněly v Praze, Drážďanech a Braunschweigu. Ve fondu braunschweigského vévodského divadla v archivu ve Wolfenbüttelu (Niedersächsisches Staatsarchiv) se „nachází více než třicet oper, které byly s hudbou těchto skladatelů prováděny i v Praze. Korespondují s tituly pražského repertoáru od počátku padesátých let až do poloviny let devadesátých se zřejmým vrcholem v osmdesátých letech, kdy se shodují též s řadou titulů, které hrál v Praze Pasquale Bondini.“<sup>77</sup> Na základě těchto informací můžeme shrnout, že jako se mnohé opery pražského repertoáru staly součástí repertoáru vévodského divadla v Braunschweigu, mohla tamní scéna zprostředkovat pražskému hudebnímu prostředí opery, které sice v divadle v Praze provedeny nebyly, ale ze kterých mohly být árie jako kontrafakta šířeny v chrámové hudbě.

Zarážející je případ čtyř árií z Händelových oper. V Čechách v 18. století Händelova operní tvorba prováděna nebyla a jeho jméno se v dobových inventářích objevuje velice zřídka. Cílený zájem o jeho tvorbu nastal až mnohem později, a to v souvislosti s osobností hraběte Jindřicha Viléma Haugwitze (1770?–1842) v Náměšti nad Oslavou.<sup>78</sup> Jeho zájem o hudební drama a o ideje antiky ho orientoval

<sup>74</sup> CZ Pak sign. 1694, Štefan 456.

<sup>75</sup> LOEWENBERG, Alfred: *Annals of Opera 1597–1940*, New York 1943<sup>1</sup>, 1955<sup>2</sup>, reprint 1970; SARTORI, Claudio: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*, I–VII (Cuneo 1990–1994); STEIGER, Franz: *Opernlexikon*, Tutzing 1975–1983; KINDLER, Klaus: *Musikalien des herzoglichen Theaters in Braunschweig 18.–19. Jh.*, in: Veröffentlichungen der Niedersächsischen Archivverwaltung, Inventare und kleinere Schriften des Staatsarchivs in Wolfenbüttel 5, Wolfenbüttel 1990.

<sup>76</sup> VĚLE, Tomislav: *Italská opera a další druhy zpěvaného divadla*, in: Černý, František (ed.): *Divadlo v Kocích*, Praha 1992, s. 49–51.

<sup>77</sup> JONÁŠOVÁ, Alena: *Z Prahy až k severní říšské hranici*, in: *Hudební věda* 35, 1998, č. 2, s. 164.

na díla Gluckova, Händelova a Naumannova. Od roku 1796 k tomu účelu vytvářel na svém zámku ansámbl zpěváků, sbor a kapelu, již definitivně ustavil kolem roku 1800. Repertoár tvořily především velké formy jako opery, oratoria a světské kantáty.

Přestože Händelovy opery v Praze prováděny nebyly, v Sehlingově sbírce hudebnin jsou tři árie spojeny s Händelovým jménem. Dvě z nich se podařilo určit.

Z Händelovy opery *Rodelinda*, *Regina de Langobardi* (HWV 19) se v Sehlingově sbírce nachází árie Grimoalda *Io già t'amai* (I,3) s latinským textem *Cantus sonoros*.<sup>79</sup> (Premiéra opery se konala 13. února 1725 v King's/Queen's Theatre Haymarket v Londýně.) Tato árie byla Sehlingem opsána spolu s chrámovou árií Nicola Porpory *Jesu meae defensor vitae*.<sup>80</sup> Otázka, jakými cestami se árie z Händelovy *Rodelindy* dostala do Prahy, zůstává těžko zodpověditelná, přesto se však nabízí dvě varianty. V roce 1730 byla v Braunschweigu provedena opera *Clelia* tamního kapelníka a skladatele G. C. Schürmanna, obsahující též árie a dueta z Händelovy opery *Teseo a Rodelinda*. Nelze vyloučit, že árii získal Sehling prostřednictvím Braunschweigu, o jehož častých kontaktech s pražským hudebním prostředím byla již zmínka v souvislosti s Graunem. Samozřejmě se nabízí i možnost, že se árie dostala do Prahy jako samostatná skladba prostřednictvím nějakého pěvce.

Druhou Händelovou operou, jejíž árie jsou součástí Sehlingovy sbírky, je *Il pastor fido* (HWV 8<sup>bc</sup>). Z této opery byly převzaty, přetextovány a kompozičně upraveny dvě árie Amariliho *Son come navicella* a *Finte labbra! stelle ingrate!* Opera se dochovala ve třech autorských verzích (Londýn 1712, tamtéž květen 1734 a listopad 1734). Sopranová árie *Son come navicella* (I,3; HWV 127<sup>a</sup>) z první verze opery *Il Pastor fido* byla v Sehlingově sbírce podložena latinskými texty *Ad plausus o mortales a Iste confessor*.<sup>81</sup> Přetextovaná árie je oproti původní operní árii upravena pro tenor a v nástrojovém obsazení chybí party dvojice hobojů. Pro slavnostní *Laudate pueri*,<sup>82</sup> ve svatovítské sbírce dochované pod jménem Giuseppe Gonetliho, bylo v sopranovém sólu použito několik úvodních taktů árie Amariliho *Finte labbra! stelle ingrate!* (II,5) z první verze opery.

Třetí Händelovou operou, z níž byla pro potřeby svatovítského kůru přetextována jedna árie, je *Tamerlano* (HWV 18). Opera měla v Londýně premiéru 31. října 1724 a ve zkrácené verzi tam zazněla ještě 13. listopadu 1731. Árie Leoneho *Amor dà guerra e pace* (II,6), ve svatovítské sbírce pod jménem Johanna Davida Heiničena, byla podložena textem *Si sanctum Dei Matris nomen*.<sup>83</sup> Oproti původnímu nástrojovému obsazení v opeře chybí v Sehlingově popisu dvojice hobojů.

Také Händelovy operní árie se mohly do Prahy dostat prostřednictvím pěvců, kteří své oblíbené árie vozili s sebou, nebo prostřednictvím scény v Braunschweigu, kde určitá čísla z Händelových oper byla zařazena do jiných scénických děl, provedených v braunschweigsém divadle.

<sup>78</sup> RACEK, Jan: *Oratorien und Kantaten von Georg Friedrich Händel auf dem mährischen Schlosse von Náměšti*, in: Sammelband von Arbeiten der Philosophischen Fakultät der Universität Brno, 8 (1959), Reihe F 3, s. 46–67; totéž in: *Händel-Jahrbuch* 6, 1960, s. 175–193; ANGERMÜLLER, Rudolph: *Händel-Übersetzungen des Grafen Heinrich Wilhelm von Haugwitz*, in: *Händel-Jahrbuch* 38, Köln 1992, s. 33–51.

<sup>79</sup> CZ Pak sign. 1000, Štefan 461. Viz obr. 6.

<sup>80</sup> CZ Pak sign. 997, Štefan 1052.

<sup>81</sup> CZ Pak sign. 442, Štefan 462.

<sup>82</sup> CZ Pak sign. 406, Štefan 423.

<sup>83</sup> CZ Pak sign. 520, Štefan 543.

1000  
N: 101.

+

ma *Aria per la chadoma Saks.*  
Vulva rofeo.  
à  
Solo Cantò.  
Violini 2  
Viola  
è  
Fondamento.  
*Wolfe Anon.*

*2da Aria per ogni sekunda.*  
Cantus sonoros  
à  
Solo Tenore  
Violini 2  
Viola  
è  
Fondamento.  
*Wolfe Heutl.*

obr. 6: Titulní list opisu Händelovy árie *Cantus sonoros*, která byla určena jako árie Grimoalda *Io già cantò* z Händelovy opery *Rodelinda, regina de Longobardi* (CZ Pak sign. 1000, Štefan 461).

Nejvíce árií bylo do repertoáru svatovítského kůru získáno – kromě již zmíněné Graunovy *Rodelindy* – z Gluckova *Ezia*.<sup>84</sup> Jak už bylo řečeno, konala se premiéra opery v průběhu karnevalu roku 1750 v Divadle v Kotcích v Praze. V dochovaném libretu z pražské premiéry je nabízena možnost získat opisy árií z opery u Giacoma Calandra, prvního houslisty divadelního orchestru: „La Musica è di vaghissima Compositiore [sic!] del Sig. Gluk, chi bramerà le Arie in spartitura, o sole potrà informarsi dal Sig. Giacomo Calandro primo Suonatore dell'Opera“.<sup>85</sup> Je tedy pravděpodobné, že 7 árií a 1 terceto pouze s původním italským textem bylo získáno z *Ezia* pro svatovítský kůr právě prostřednictvím Giacoma Calandra, který rovněž mohl Sehlingovi zprostředkovat mnohé operní předlohy přímo z Benátek. Tenorová árie *Vara Se un bell ardine* (I,6) má pod italský text připsán text latinský *Est fallax hic mundus*.<sup>86</sup> Byla původně součástí sbírky Josepha Beera, jak je na titulním listu poznamenáno „Frà Josephi Beer“, a dodatečně byla podepsána Sehlingovým jménem, když ji získal mezi své hudebniny. Árii *Vara Nasce al bosco in rossa cuna* (II, 8) byl podložen latinský text *Ferte plausus festivaes*.<sup>87</sup> Podobně árii *Massima Tergi le ingiuste lagrime* (III, 9) latinský text *Culpae si labes tangit*.<sup>88</sup> Obě byly opsány Sehlingem a tvoří jednu hudebninu nadepsanou *Aria Duplex de quocunque Sancto*. Jako obal Sehling v tomto případě použil divadelní ceduli k uvedení Galuppiho opery *Il Mondo alla Rovescia*.<sup>89</sup> Opera byla provedena Locatelliho společností 27. srpna 1754 v divadle Pražského hradu při příležitosti návštěvy Marie Terezie v Praze. Ke konci textu divadelní cedule je nabízena možnost koupit opisy árií z opery: „Wer Arien von der Opera verlangen sollte, kann sich bey dem Prinzpal im Hause auf der Neustadt melden.“ Árie *Onorie Fin che per te mi palpita* (II,10) a árie *Valentiniana Dubbioso amante* (II,3) byly podloženy ve svatovítské sbírce texty *In fide firmum stabit* a *Confusa errando quaerendo*.<sup>90</sup> Byly opsány Sehlingem a neznámým kopistou a tvoří *Arii duplex de tempore*. Na titulním listu hudebniny je Sehlingem poznamenáno „Ex opera Ezio“. Rovněž sopránová árie *Fulvie Quel fingere affetto Allor che* (II,7), ve svatovítské sbírce s latinským textem *Venite fideles devoti*, byla opsána Sehlingem.<sup>91</sup> Jako obal k této hudebnině byla opět použita divadelní cedule, týkající se v tomto případě provedení pantomimy *Die ihren Liebsten aus der Hölle erweinende Colombina oder Der Höllstürmende Hercules* – autor hudby není uveden – dne 14. února 1754 na Locatelliho pobočné scéně U Zlaté hvězdy.<sup>92</sup> (Během karnevalu byla provedena ještě druhá pantomima *Die Liebs-Raserey der Colombina, Einer Zauberin*, k níž hudbu zkomponoval Sehling.) Árie se dvěma latinskými texty *Coeli ciues occurrite* (Sehlingův opis) a *Ad festum properate* (opis A. Laubeho)<sup>93</sup> byla identifi-

<sup>84</sup> Operní předloha árií a tercetu z Gluckova *Ezia* byla určena PhDr. Jitkou Peškovou, které za poskytnutí jejích zjištění velmi děkuji.

<sup>85</sup> KNM St. I. 57 D 23 KNEIDL 2, cit. v pozn. 36, s. 126, č. 89. Titulní list libreta a strana s uvedením postav spolu s Gluckovým autorstvím je publikována jako obrazová příloha studie Tomislava Volka, cit. v pozn. 76, s. XIV.

<sup>86</sup> CZ Pak sign. 398, Štefan 411.

<sup>87</sup> CZ Pak sign. 395, Štefan 412, č. 1.

<sup>88</sup> CZ Pak sign. 395, Štefan 412, č. 2.

<sup>89</sup> KNEIDL 2, s. 133, č. 114; sign. KNM St. I. 57 F 80.

<sup>90</sup> CZ Pak sign. 396, Štefan 413, č. 1, 2.

<sup>91</sup> CZ Pak sign. 399, Štefan 414.

<sup>92</sup> SCHERL, Adolf: *Pantomimické předlohy v divadle v Kotcích*, in: *Divadlo v Kotcích*, Praha 1992, s. 100–101.

<sup>93</sup> CZ Pak sign. 394, Štefan 415.

kována jako sopránová árie Valentiniana *Se tu la reggi al volo* (Ezio I,2). Pro svatovítský kůr byla přepsána pro altové obsazení. Jako obal byla použita divadelní cedule, a to k opeře *Il Tigrane*. Opera byla provedena Locatelliho společností 12. a 14. ledna 1754 v Divadle v Kotcích.<sup>94</sup> Podle dochovaného libreta se jednalo o pasticcio.<sup>95</sup> Ke konci textu divadelní cedule je nabízena možnost získat árie z opery nebo celé partitury u Franze Fojty, ředitele orchestru, bydlícího nedaleko Divadla v Kotcích v Železné ulici v domě U bílé růžičky.<sup>96</sup> Terceto *Passami il cor tiranno* pro dva soprány a tenor bylo opsáno Josephem Beerem a je zachováno pouze s původním italským textem.<sup>97</sup>

Dalším autorem, z jehož oper Sehling pro svatovítský kůr vydatně těžil, byl Leonardo Vinci. Z jeho 6 oper *Alessandro nell'Indie*, *Artaserse*, *Catone in Utica*, *Didone abbandonata*, *Semiramide riconosciuta*, *Siroe* (viz **Příloha 1**) pochází 7 árií a jedno dueto Sehlingovy sbírky. Shodou okolností představují veškeré Vinciho opery komponované na libreta Pietra Metastasia. Dueto *Quando languentem*<sup>98</sup> zaujme v Sehlingově sbírce navíc tím, že v původní operní předloze se jedná o árii (!) Cleofide *Se mai turbo il tuo riposo* (I,7) z opery *Alessandro nell'Indie*. Sehling v tomto případě připsal part pro druhý soprán, vytvořený s ohledem na původní sopránový part Vinciho árie, přičemž provedl určité zásahy do původního orchestrálního doprovodu. Větší počet Vinciho árií v Sehlingově sbírce lze vysvětlit jednak provedením jeho opery *Siroe re di Persia* v Praze (1734) a následným zájmem o jeho tvorbu a jednak přímými kontakty pražských impresáriů s Benátkami a především s Římem, kde měla většina jeho jmenovaných oper premiéru.

Ve svatovítské sbírce jsou dochovány také árie ze tří oper Leonarda Lea. Árie s latinským textem *Fulgida coeli stella*<sup>99</sup> pochází z jeho opery *Catone in Utica* (Teatro S. Giovanni Grisostomo, Benátky 1729); jde o árii Marzia *So che pietà non hai* (II,3). Árie byla opsána Sehlingem a spolu s árií *Cira No, non vedrete mai* (III,12) z Hasseho opery *Ciro riconosciuto*<sup>100</sup> tvoří jednu hudebninu označenou *Aria Duplex de B. V. Maria*. V Praze byla sice roku 1749 uvedena Locatelliho společností opera *Catone in Utica*, ale dochované libreto neuvádí autora zhudebnění a je možné, že se jednalo spíše o pasticcio a nikoliv o Leovu operu.<sup>101</sup>

Pro otázku vzezření repertoáru svatovítského kůru na operní tvorbu je významný soubor sedmi árií, které jsou podloženy pouze italskými texty a opsány včetně *secco* recitativů. Sopránové árie č. 4-7 byly nadepsány jménem Leonarda Lea. S pomocí RISMu – *Musikhandschriften nach 1600* na CD-ROMu se podařilo zjistit operní předlohu dvou z těchto árií. Dvě árie Leonarda Lea, jejichž notový i textový incipit je totožný s incipity dvou pražských árií: *Bell'idolo amato* a *Lacerba mia ferita narrar*, jsou součástí fondů Biblioteca Casanatense v Římě.<sup>102</sup> Na titulním listu

árie *Bell'idolo amato* je na manuscriptu v římské knihovně poznamenáno: „Della Pace / 1729 / Del Sig<sup>o</sup> Leonardo / Leo.“ V roce 1729 byla v Římě v době karnevalu provedena Leova opera *Catone in Utica*, na podzim téhož roku *La schiava per amore*. Na základě studia partitury *Catone in Utica*, vydané jako faksimile, lze vyloučit, že byla předlohou pro obě uvedené árie svatovítské sbírky.<sup>103</sup> K Leově opeře *La schiava per amore* (Teatro Nuovo, Neapol 1729) se nedochoval žádný notový materiál. Rovněž k ostatním Leovým áriím v Sehlingově sbírce nebyla zatím operní předloha nalezena.

Ještě rozsáhlejší soubor 20 anonymních árií k mariánským svátkům obsahuje minimálně – k současnému stavu mého výzkumu – 6 árií z oper, respektive kantát.<sup>104</sup> Hudebnina (vokální party, smyčce a varhany) pochází ze sbírky Antonína Görbiga, kapelníka v letech 1734 až 1737, později se stala součástí sbírky Františka Nováka, kapelníka v letech 1737 až 1758. Do této studie byla zahrnuta proto, že Novákovou působení v katedrále sv. Víta se časově kryje s dobou, kdy na kůru působil J. A. Sehling, jenž Nováka často zastupoval. Sopránová árie *Gaude Maria* se svou hudební podobou shoduje s árií Lavinie *Spera Dorinda che sempre così fiera* (I,9) a árie *Ave Mater divina* s árií Camilly *Cara da i lumi tuoi così mi sento accendere* (I,11) z Leovy opery *Il Trionfo di Camilla, regina dei Volsci* (Řím 1729). Dodejme, že podle dosavadní evidence libret nebyla v Praze provedena žádná Leova opera.<sup>105</sup>

Z tohoto rukopisného souboru árií se podařilo ještě určit árii Didone *Non ha ragione, ingrato!* z Vinciho opery *Didone abbandonata* (Teatro Alibert, Řím 1726), které byl ve svatovítské sbírce podložen text *Non tardes cor meum*.<sup>106</sup> V případě árie *Maria plaude* se podařilo nalézt s pomocí RISM CD-ROMu árii se stejným notovým incipitem v konvolutu árií v Santini-Bibliothek v Münsteru. Árie s textem *Con placido sembante* pochází ze Sarriho opery *Il Valdemaro* (Teatro Delle Dame, Řím 1726).<sup>107</sup>

Pozoruhodná árie Antonia Lottiho, dochovaná v Sehlingově sbírce s latinským textem *Sat est o Jesu vulnerasti*, pochází z opery *Ascanio, ovvero Gli odi delusi dal sangue* (Redoutensaal v Drážďanech, únor 1718).<sup>108</sup> Jde o árii *Silvie Vile e debole il cor da te non teme*. Je napsána na tenkém světlém papíře malého formátu (210 x 170 mm), který se nápadně odlišuje od ostatních hudebnin sbírky. Obsahuje filigrán „GLATTAV“, o kterém František Zuman uvádí, že je znám z počátku 18. století a nelze o něm s určitostí říci, je-li z původní klatovské papírny nebo z již nové papírny ve Volenově u obce Bezděkov.<sup>109</sup> Rovněž písarská ruka se v tomto případě neshoduje s žádným jiným opisem; titulní list byl psán jiným opisovatelem. Na poslední straně obálky je uprostřed stránky rukou opisovatele napsána vě-

<sup>94</sup> V APK jsou dochovány 3 exempláře divadelní cedule k opeře *Il Tigrane*, jeden k provedení dne 12. ledna 1754 a dva k provedení dne 14. ledna 1754.

<sup>95</sup> KNEIDL 2, s. 132, č. 110 (Křimice 3129, přív. 3): „La Musica e di diversi celebri Compositori.“

<sup>96</sup> „Die Arien von der Opera, oder die ganze Partitur ist bey dem Hrn Fogta in der Eisen-gasse im Wiesen / Rößl, wie vorhin gewöhnlich war, zu haben.“

<sup>97</sup> CZ Pak sign. 397, Štefan 416.

<sup>98</sup> CZ Pak sign. 1357, Štefan 1409.

<sup>99</sup> CZ Pak sign. 451, Štefan 476, č. 2.

<sup>100</sup> CZ Pak sign. 451, Štefan 476, č. 1.

<sup>101</sup> KNEIDL 2, s. 125, č. 85; SARTORI, cit. v pozn. 75.

<sup>102</sup> CZ Pak sign. 1354, č. 4, Štefan 880. Srov. RISM A/II: 850.022.348 (I Rc 2244); CZ Pak sign. 1354, č. 5

<sup>103</sup> LEO, Leonardo: *Catone in Utica*, in: Italian Opera 1640-1770. Major Unpublished Works in a Central Baroque and Early Classical Tradition LXXI, selected and arranged by H. M. Brown. Garland New York - London 1983.

<sup>104</sup> CZ Pak sign. 1461, Štefan 1519, č. 2; CZ Pak sign. 1461, Štefan 1519, č. 10. – Identifikováno podle RISM A/II: 451.021.003 (Štefan 1519, č. 2); RISM A/II: 850.001.399 (Štefan 1519, č. 10).

<sup>105</sup> KNEIDL, cit. v pozn. 36.

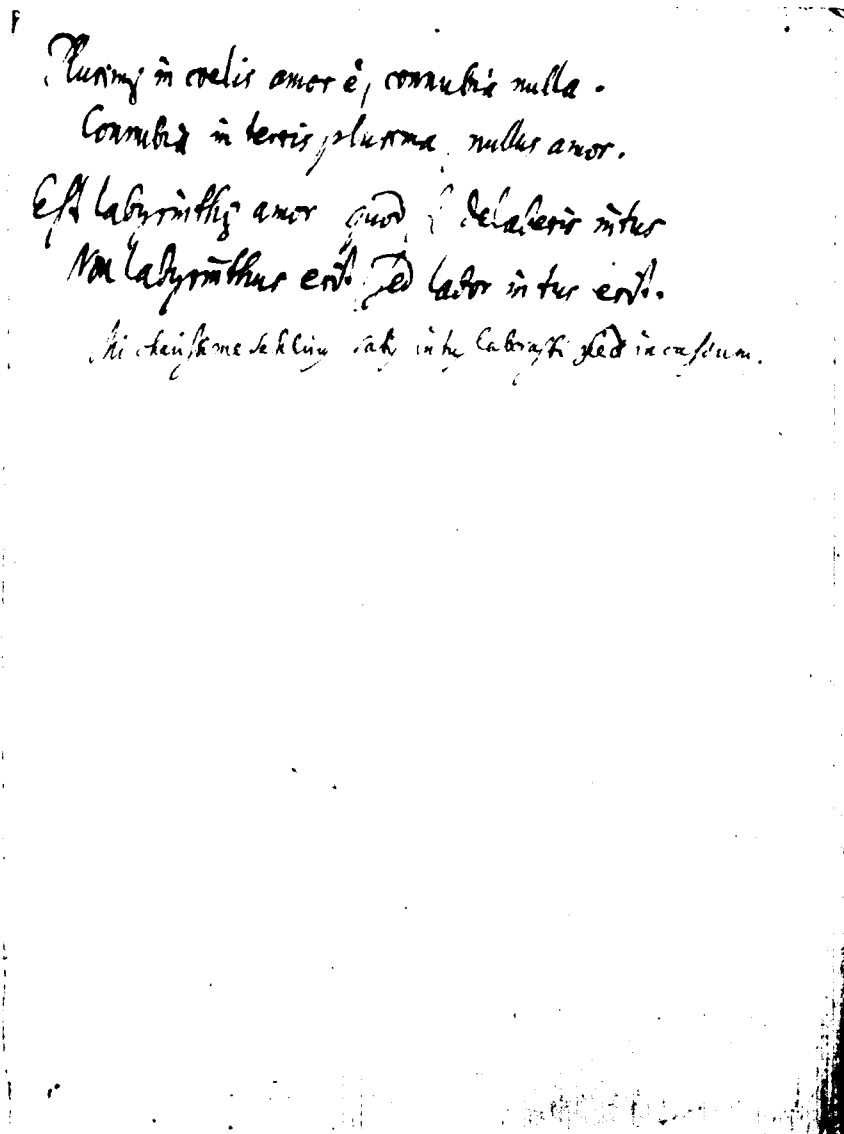
<sup>106</sup> CZ Pak sign. 1461, Štefan 1519 (11).

<sup>107</sup> CZ Pak sign. 1461, Štefan 1519 (15). – Určeno podle RISM A/II: 800.238.221.

<sup>108</sup> CZ Pak sign. 852, Štefan 895. Viz obr. 7.

<sup>109</sup> ZUMAN, František: *České filigrány XVIII. století. Část I (textová)*, in: Rozpravy České Akademie věd





obr. 8: Poslední strana obálky Lottioho árie *Sat est o Jesu vulnerasti*, na níž byla neznámým opisovatelem připsána věta, oslovující J. A. Sehlinga. Nad ní připsal Sehling čtyři latinské verše.

ta, oslovující Sehlinga: *Mi charissime Sehling satis intus laborasti, sed in cassum* (viz obr. 8). Představuje snad tato věta narážku na Sehlingovu obětavou činnost na svatovítském kůru, aniž by dosáhl vytouzeného místa svatovítského kapelníka? Nad tuto poznámku připsal Sehling čtyři latinské verše:

*Plurimus in coelis amor est, connubia nulla.  
Connubia in terris plurima, nullus amor.  
Est labyrinthus amor quod si delaberis intus,  
Non labyrinthus erit, sed labor intus erit.*

Z uvedených textů vyplývá, že árie byla pro Sehlinga opsána jako dar a nejedná se tedy o jím vybranou árii. Vzhledem k číslům, doplněným v partu continua Sehlingovou rukou, můžeme předpokládat, že árie byla prováděna. Nezdopovězná zatím zůstává otázka, kdo je autorem opisu. Požádala jsem znalce drážďanských hudebních pramenů, kopistů atd. této doby Dr. Wolfganga Reicha o expertízu, nejde-li o Lottioho autograf. V dopise z 15. června 2001 mi sdělil: „Ich würde den Kopisten eher für einen sächsischen oder böhmischen Musiker halten, habe auch ähnliche Schrifttypen aus dem Dresdner Hofkirchenbestand in Erinnerung. Bei den Dresdner Hofkirchenschreibern findet sich auch fast immer das Kreuz über dem Anfang einer Partitur oder Stimme, das bei *Sat est Jesu* durch den flüchtigen Duktus eine Schleifenform angenommen hat.“

Z oper Giovanni Battisty Pergolesiho se stalo součástí Sehlingovy sbírky dueto Megacleho a Aristeia *Nei giorni tuoi felici* (I, 10) z opery *Olimpiade* (Řím 1735). V Sehlingově opisu dueta je podložen prvnímu sopránu text *I quam placet mihi terra* a druhému sopránu *Quam sordet mihi terra*.<sup>110</sup> Opera nebyla – podle dosavadní evidence – v Praze ani v Drážďanech nastudována.<sup>111</sup> Je možné, že se dueto dostalo do Prahy přímo z Benátek nebo z Říma.

Velký zájem o opery Baldassare Galuppiho v Praze byl poprvé zhodnocen Tomislavem Volkem ve studii *Italská opera a další druhy zpívaného divadla*, v níž uvádí, že v Divadle v Kotcích bylo provedeno celkem 19 Galuppiho oper v 27 inscenacích mezi léty 1746–1768, z nichž však pouze 7 byly opery seria.<sup>112</sup> Ve svatovítské sbírce se nacházejí pouze dvě árie s Galuppiho jménem, které se zatím nepodařilo identifikovat.<sup>113</sup> Jiná árie *Ad hoc festum properate*, nadepsaná Rutiniho jménem, pochází z Galuppiho opery *Semiramide riconosciuta* (Milán 1749): árie *Semiramide Il pastor se torna aprile* (II,6).<sup>114</sup> Také v případě Galuppiho – vzhledem

<sup>110</sup> CZ Pak sign. 973, Štefan 1018.

<sup>111</sup> Viz KNEIDL, cit. v pozn. 36; SARTORI, cit. v pozn. 75; LANDMANN, cit. v pozn. 24; HAAS, Robert: *Beitrag zur Geschichte der Oper in Prag und Dresden*, in: Neues Archiv für Sächsische Geschichte, 37 (1916), s. 68–96. – O možném vídeňském provedení Pergolesiho *Olimpiade* se Gustav Zechmeister (*Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*, Wien 1971, s. 192) vyjadřuje takto: „Metastasio *Olimpiade* war 1733 mit der Musik von Caldara in Wien uraufgeführt worden. Es ist durchaus möglich, daß die Wiener *Olimpiade* des Jahres 1747, deren Komponist nicht namentlich erwähnt wird, eine Wiener Erstaufführung von Pergolesis *Meraspe, o L'Olimpiade* ist, noch dazu, als Angelo Monticelli gerade aus London gekommen war, wo er in dieser Oper große Triumphe gefeiert hatte.“ Alfred Loewenberg (*Annals of Opera 1597–1940*, New York 1970) ani Otto Erich Deutsch (*Das repertoire der Höfischen Oper, der Hof- und der Staatsoper*, in: Österreichische Musikzeitschrift 24, Heft 7, 1969, s. 369–421) ani SARTORI provedení Pergolesiho *Olimpiade* ve Vídni neuvádějí.

<sup>112</sup> VOLEK, cit. v pozn. 76, s. 49–51.

<sup>113</sup> CZ Pak sign. 384, Štefan 402; CZ Pak sign. 385, Štefan 403.

k nedostatečnému zpracování jeho děl formou katalogů, apod. – nelze zatím vyloučit, že další jeho operní árie nejsou v Sehlingově sbírce mezi skladbami anonymními.

Ve svatovítské sbírce se nenacházejí jen operní árie, nýbrž také árie pocházející z jiných hudebních druhů. Jsou to například 2 árie Nathana *Forse iddio nel vedersi rapiti* (v Sehlingově sbírce s textem *Quae est ista tam pulchra*) a *Odi quell'angelito* (v Sehlingově sbírce s textem *Salve Mater Divina*) z Fuxova oratoria *La Regina di Saba alla corte del re Salomon a Gerusalemme*<sup>115</sup> a 2 árie z kantát *Benedetta Giacomina Marcella Quel rapido torrente* (árie *Quel orgoglio nel mare si perde*, v Sehlingově sbírce s textem *Gemebundam fidelium turbam*)<sup>116</sup> a *Nel primo momento* (árie *Nel primo momento*, v Sehlingově sbírce s textem *Dulcedo amoris et decor*).<sup>117</sup>

U dvou dalších árií ve svatovítské sbírce se zatím podařilo určit, že jejich italský text pochází z libret *Pietra Metastasia Nitteti*<sup>118</sup> a *Siroe*.<sup>119</sup>

Závěrem můžeme shrnout, že četnost přetextovaných operních árií pro potřeby chrámového kůru podstatně vypovídá nejen o povaze repertoáru v metropolitním kostele sv. Víta, ale i o zájmu o italskou operní hudbu 18. století a způsobech jejího šíření v Čechách. V chrámovém prostředí vedlo užívání přetextovaných operních árií do značné míry k posílení procesu zesvětšťování duchovní hudby. Pokud však daný jev posuzujeme z hlediska hudebního, estetického a interpretačního, představoval dílčí, přesto však významný přínos k povznesení určitých složek repertoáru chrámové hudby nad dobový umělecký standard. Hudba byla vyčleněna z původní divadelní produkce a po transferu na chrámový kůr ztratila svou vizuální složku i dramatický kontext. Tím byla zcela zásadně změněna i její sociální funkce. Hudební struktura árií nebyla v podstatě pozměňována, což prokázaly početné komparace s relevantními operními partiturami. To vypovídá mj. o vysoké interpretační kvalitě chrámových zpěváků a orchestrálních hráčů svatovítského kůru té doby. Drobné úpravy, které byly prováděny, se týkaly především metrorytmičeských změn, souvisejících s nově podloženým latinským textem, dále změn artikulačních a popřípadě i změn vokálního nebo instrumentálního obsazení, vyplývajících buď z absence určitého nástroje na kůru nebo z míry schopností vokálních sólistů apod. Závažnější úpravy orchestrálního doprovodu nebo úpravy některých částí árie, několika úvodních taktů apod., ukazují ještě jiný aspekt zkoumané problematiky: nastolují i otázku kompoziční schopnosti, invence, ale i stylového cítění domácích chrámových skladatelů a hudebníků. Pokud jde o druh oper, jejichž árie k těmto účelům posloužily, jednalo se ve zkoumaném úseku historie svatovítského kůru výlučně o opery seria, což nepřekvapuje: svým vážným charakterem i pěveckou virtuozitou se dobře uplatňovaly i v prostředí chrámu. Daleko překva-

<sup>115</sup> CZ Pak sign. 364, Štefan 380; CZ Pak sign. 365, Štefan 381. Obě árie identifikovány podle RISM A/II: 240.001.652 (D SWI Mus. 8).

<sup>116</sup> CZ Pak sign. 1461, Štefan 1519, č. 1. – Určeno podle RISM A/II: 850.019.800 (I BGC C.2.28). Viz STAMBUCE-FIELD, Eleanor: *The Music of Benedetto and Alessandro Marcello. A Thematic Catalogue*, Oxford 1991, s. 163, Nr. A 284.

<sup>117</sup> CZ Pak sign. 1461, Štefan 1519, č. 4. – Určeno podle RISM A/II: 451.012.077 (D MÜs SANT Hs 2488, Nr. 12). RISM A/II: S50.009.814 (I Nc Cantate 30); RISM A/II: 810.122.182 (US AAu M 1621.M 32 C 3 17-b). Viz STAMBUCE-FIELD, s. 129–130, Nr. A 198.

<sup>118</sup> CZ Pak sign. 45, Štefan 41.

<sup>119</sup> CZ Pak sign. 45, Štefan 41.

pivější však bylo zjištění, že pouze čtyři opery z repertoáru pražské italské opery posloužily jako předlohy, z nichž svatovítské hudebníci Sehlingovy éry čerpali pro svůj chrámový repertoár.

Address: Mgr. Milada Jonášová, Famfulíkova 19/1140, 182 00 Praha 8;  
e-mail: jonasova@imus.cas.cz

### Italienische Opernarien im Repertoire des St. Veits-Kathedralen Chors in Prag. Die Sehling-Ära 1737–1756

Milada Jonášová

Das Repertoire der Prager Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts bestand nicht nur aus zu liturgischen Zwecken komponierter geistlicher Musik, sondern in einem bestimmten Maße auch aus Kompositionen, die ursprünglich für weltliche Opernhäuser bestimmt waren und dort andere gesellschaftliche Funktionen erfüllten. Die vorliegende Studie widmet sich dem Einfluss der Opern-Produktion auf den Charakter des böhmischen Chor-Repertoires. Erfolgreichen Opernarien wurden religiöse lateinische Texte unterlegt, womit ihre Verwendung im liturgischen Rahmen ermöglicht wurde. Die Erforschung dieses Phänomens in erhaltenen Archiv-Beständen kirchlicher Musik führte auch zu neuen Erkenntnissen für die Opern-Forschung. Die große Anzahl von Kontrafakturen für den Kirchenchor-Gebrauch zeugt vom Interesse für die italienische Oper des 18. Jahrhunderts und der Art ihrer Verbreitung in Böhmen.

Die Quellengrundlage für diese Forschung bildet die Musikaliensammlung des Prager St. Veits-Chors, die sich heute im Archiv der Prager Burg befindet. Die Sammlung beinhaltet insgesamt über 1700 Einheiten, darunter zeitgenössische Abschriften, Autographen, in geringerer Anzahl auch Drucke aus dem Zeitraum vom Ende des 17. Jahrhunderts bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Entstehung dieses Bestandes hängt mit der Funktion des St. Veits-Chors zusammen, für den die Kapellmeister Musikalien bereitstellten. Jeder Einzelne hatte allerdings verschiedene ästhetische Präferenzen und Beschaffungsmöglichkeiten für den Chor. Eine außergewöhnliche Persönlichkeit war Joseph Anton Sehling, der zwar nie Direktor des St. Veits-Chors war, dort aber als Geiger und Vertreter des erkrankten Kapellmeisters Franz Novák mehr als zwölf Jahre verbrachte. Wie aus erhaltenen Musikalien hervorgeht, hatte er einen großen Einfluss auf das musikalische Repertoire des Chors.

Die Auswertung der Kontrafakturen und genaue Vergleiche ursprünglicher Opernarien mit religiösen Texten und ihren Vorlagen (Opernpartituren) wurden bisher an einem Teil der St. Veits-Sammlung vorgenommen, und zwar an der umfangreichsten Sammlung Sehlings. Während die gesamte St. Veits-Sammlung über ca. 1700 Einheiten verfügt, wovon ca. 250 Arien sind, besteht Sehlings Sammlung aus 591 Einheiten, davon sind ca. 200 Arien. Als Ergebnis der bisherigen Forschung kann festgestellt werden, dass von dieser Anzahl Arien der Sehling-Ära ungefähr 80 aus 33 italienischen Opern von zehn verschiedenen Autoren stammen (Galuppi, Gluck, Graun, Händel, Hasse, Leo, Lotti, Pergolesi, Sarri, Vinci). Es ist erstaunlich, dass aus dem Repertoire der Prager italienischen Oper den Musikern der Sehling-Ära lediglich vier Opern als Kontrafaktur-Vorlagen dienten (Hasse: *Leucippo*, *Il Solimano*; Gluck: *Ezio*; Vinci: *Siroe re di Persia*). Zahlreiche Vergleiche mit relevanten Opernpartituren zeigten, dass die musikalische Struktur der Arien im Prinzip nicht verändert wurde.

Deutsch von Ivan Dramlitsch

## Příloha 1

## Seznam árií, u nichž byly zjištěny operní předlohy

Seznam árií je řazen podle autorů, včetně jejich místa ve struktuře opery (akt, výstup); uvádí jméno skladatele, název předlohy a umístění árie v Metastasiovu libretu. Samostatné oddíly v tabulce tvoří dueta, terceta, předehry a árie a dueto, u nichž nelze přesně určit provenienci.

## Vysvětlivky:

- symbol odkazující na pramen (partituru)
- ▲ (ve sloupci *Skladatel*) nejedná se o operu (např. kantáta, oratorium)
- nějaký údaj chybí (např. autor, název opery, zjištěn pouze italský textový incipit)
- \*I, 7 (ve sloupci *Metastasio*) řazení nesouhlasí s edicí libret, pochází z dobové partitury
- I, 7 komparační pramen má árii umístěnou v jiné scéně opery, v případě většího počtu komparačních partitur je v závorce uvedena země, v níž je pramen dochován (př. I-Itálie, D-Německo ad.)
- \*I, 8 (I) v komparační partituře zpívá árii jiná postava než v původním libretu P. Metastasia
- Araspe v komparační partituře zpívá árii jiná postava než v původním libretu P. Metastasia
- \*Selene v komparační partituře zpívá árii jiná postava než v původním libretu P. Metastasia
- Metastasio METASTASIO, Pietro: *Tutte le opere*, ed. Bruno Brunelli, Milano 1951.
- § *Ecclesia Metropolitana Pragensis Catalogus Collectionis Operum Artis Musicae*, ed. J. Štefan, in: *Catalogus Artis Musicae In Bohemia et Moravia Cultae Artis Musicae Antiquioris Catalogorum Series IV/1, 2, Praeae MCMLXXXIII, MCMLXXXV*.

Skladatel	Opera	Metastasio	Postava	Italský textový incipit	Latinský textový incipit	§	Sig.
▲ Fux	Regina di Saba, La		Nathan	Forse iddio nel vedersi rapiti	Quae est ista tam pulchra	380	364
▲ Fux	Regina di Saba, La		Nathan	Odi quell'angelletto	Salve Mater Divina	381	365
Caluppi	Semiramide riconosciuta	II, 6	Semiramide	Il pastor se torna aprile	Ad hoc festum properate	1174	432
Gluck	Ezio	I, 6 (*)	Varo	Se un bell'ardire	Est fallax hic mundus (1) Hac est dies (2)	411	398
Gluck	Ezio	II, 8 (*)	Varo	Nasce al bosco in rossa cuna	Ferte plausus festivales	412 (1)	395
Gluck	Ezio	III, 9 (*)	Massimo	Tergi le ingiuste lagrime	Culpa si labes tangit gehennae	412 (2)	395
Gluck	Ezio	II, 10 (*)	Onoria	Fin che per te mi palpita	In fide firmum stabit	413 (1)	396
Gluck	Ezio	II, 3 (*)	Valentiniano	Dubbioso amante	Confusa errando	413	396

Skladatel	Opera	Metastasio	Postava	Italský textový incipit	Latinský textový incipit	§	Sig.
Gluck	Ezio	II, 7 (*)	Fulvia	Quel fingere affetto	Venite fideles devoti	414	399
Gluck	Ezio	I, 2 (*)	Valentiniano	Se tu la reggi al volo	Coeli cives occurite (1) Ad festum properate (2)	415	394
Graun	Adriano in Sirio	II, 6 *II, 5	Sabina	Volga il ciel felici amanti	O Jesu mi ad te suspiro	445	424
Graun	Artaserse	II, 11 *II, 8	Arbace	Per quel paterno amplesso	Regina coeli jubila gaude	439 (1)	427
Graun	Cesare e Cleopatra	*III, 9	Lentulo	Colla frode chi pretende	In haec die tam amoena	438 (1)	421
Graun	Cesare e Cleopatra	*I, 6	Cesare	Quel che lontano dal bene amato	Jesu benigne a cuius igne	441 (2)	422
Graun	Cesare e Cleopatra	*III, 5	Cornelia	Ben vedo ch'un'alma del fato	Ad cantus ad laudes	449	429
Graun	Lucio Papirio	*I, 5	Papiria	Vincitor è il dolce sposo	Lauda Sion Salvatorem	441 (1)	422
Graun	Rodelinda	*III, 2	Garibaldo	Un padre amoroso	Si vedet Tyrannus constantem (1) Aurora surgit (2)	436	428
Graun	Rodelinda	*I, 4	Eduige	Conducilo se puoi chiedo	Infirmum me conforta	440 (1)	417
Graun	Rodelinda	I, 3	Grimoaldo	Quando t'amai ristrosa	Angelice Patrone	440 (2)	417
Graun	Rodelinda	*III, 2	Grimoaldo	Se si tratta	Omni die dic Mariae	443	425
Graun	Rodelinda	*I, 6	Bertarido	Se a questa vita i fati	O Virgo gratiosa	444	426
Graun	Rodelinda	*III, 4		Madre rasciaga il pianto	Matrem te piam praedicamus	448	430
Graun	Rodelinda	*III, 8	Rodelinda	Al senti stringo	Adeste nunc fideles	1492 (1)	1424
Händel	Pastor fido, II	*II, 5	Amarilli	Finte labbra! stelle ingrate!	Laudate pueri	423	406
Händel	Pastor fido, II	*I, 3	Amarilli	Son come navicella esposta	Ad plausus è mortales (1) Iste confessor (2)	462	442
Händel	Rodelinda	*I, 3	Grimoaldo	Io già t'amai	Cantus sonoros	461	1000
Händel	Tamerlano	*II, 6	Leone	Amor dà guerra e pace	Si sanctum Dei Matris nomen	543	520
Hasse	Alfonso	*I, 6	Ermesenda	Resta nel alma impresso	Factum est silentium	464	457
Hasse	Arminio	*I, 8 (I)	Tusnelda	Desio che nel seno	Mariae dum spiro	437	423

Skladatel	Opera	Metastasio	Postava	Italský textový incipit	Latinský textový incipit	Š	Sig.
Hasse	Atminio	*II, 6	Marzia	Se mi è caro l'idol mio	Milies ave, milies fave	437 (2)	423
Hasse	Atminio			Priva dell'idol mio	Deus, qui me creavit pridem (1) Ave Maria (2)	1511	1429
Hasse	Artaserse	*I, 15	Mandane	Che pena al mio core	Amo te, amo, ò mea vita	477 (1)	450
Hasse	Asteria	II, 4	Asteria	Penso che non si dà	Amor mi Jesu	474 (1)	462
Hasse	Asteria	I, 3	Licori	In quella vaga fronte	O! Jesu chare, qui vis amari	474 (5)	462
Hasse	Asteria	III, 4	Asteria	Al diletto che l'inonda	Quid, tyranne, quid minaris	474 (9)	462
Hasse	Asteria	II, 6	Elpino	Sono appunto queste belle	O Patrone, tu es ille	474 (12)	462
Hasse	Asteria	III, 3	Leucippo	Su la destra un bacio imprimerti	Praeter te, mi Jesu chare, nihil est	1491 (2)	1444
Hasse	Atalanta	I, 7	Ceneo	Di coraggio e di baldanza	Ad hoc festum venite	469	446
Hasse	Caio Fabricio	*I, 3	Pirro	Vedi l'amata figlia sfavilla	Pensa vitae mortalis caducas	474 (6)	462
Hasse	Caio Fabricio	*I, 4	Caio Fabricio	Dell'amante l'alma bella	Virgo salve per quam valvae	474 (8)	462
● Hasse				Caro sposo amato oggetto	Sancte Patrone/ Virgo dilecta fons amoris	474 (10)	462
Hasse	Ciro riconosciuto	II, 11 (*)	Mandane	Quel nome se ascolto	Ad mensam coelestem tremenda	473	447
Hasse	Ciro riconosciuto	III, 12 (*)	Ciro	No, non vedrete mai	Ave Maria	476 (1)	451
Hasse	Clemenza di Tito, La	I, 2	Vitellia	Deh! se piacer mi vuoi	Ad te mi Jesu suspiro	470	449
Hasse	Cleofide	*II, 2	Gandarte	Appena Amor se nasce	Adoro te devote	472 (1)	448
Hasse	Cleofide	*I, 6	Timagene	S'appresti o mai la vittima	Volate, Seraphini, docete me	475 (2)	453
Hasse	Cleofide	*III, 11	Cleofide	Perder l'amato bene	Amor mi, Jesu chare, te meum cor	481	445
Hasse	Didone abbandonata	II, 8 *II, 10 (D)	Araspe *Selene	Tacerò, se tu lo brami	Non recedam à te, chare	480	459
Hasse	Didone abbandonata	I, 17 *I, 18 (D)	Didone	Non ha ragione, ingrato!	Cessa, o homo ingrato	1485	1431

Skladatel	Opera	Metastasio	Postava	Italský textový incipit	Latinský textový incipit	Š	Sig.
Hasse	Ezio	II, 13	Ezio	Ecco alle mie catene	Laete festive cane	465	454
Hasse	Ezio	I, 3	Ezio	Pensa a serbarmi, o cara	Stellae rutilantes in astris	479	460
Hasse	Issipile	III, 1	Teante	Guardami prima in volto	Quando mi Jesu chare	474 (3)	462
Hasse	Leucippo	*II, 9	Delio	Pupille care vi fate amare	Spirate coeli Deum /Sanctum laudate	438 (2)	421
Hasse	Leucippo	*III, 2	Nunte	Quante volte dal sembiante	Eja choti consonate (1) Dignare me laudare (2)	484	464
● Hasse				Passaggier che in selva oscura	Alma lux, quae gratum de coelo	467	456
Hasse	Senocrita	*II, 2	Aristodemo	Non salii su trono aurato	Omni die dic Mariae (1) Nova luce stellae micant (2) In omnem terram exivit sonus (3)	407	391
Hasse	Senocrita	*V, 3	Senocrita	Nelle cupe orrende grotte	Eja surge cor humanum	474 (2)	462
Hasse	Senocrita	*III, 2	Senocrita	Lascia che in questo amplesso	Languo anhelando Te Deus	474 (4)	462
Hasse	Senocrita	*V, 1	Aristodemo	Nulla toglie a me la gloria	Te invocamus, te laudamus	1487	1456
Hasse	Senocrita	*V, 5	Cleonice	Nel linguaggio degli amanti	Jesu benigne, a cuius igne	1488	1438
Hasse	Siroe re di Persia	*I, 6	Siroe	Se al ciglio lusinghiero	Amore et timore tandem (1) In me si fremant poena (2)	474 (7)	462
Hasse	Siroe re di Persia	II, 15 (*)	Emira	Non vi piacque inguisti dei	Lux illuxit triumphalis (1) Cor afflictum (2)	474 (11)	462
Hasse	Siroe re di Persia	III, 2	Laodice	Se il caro figlio	Dilecta sponsa, te coronabo	490	471
Hasse	Solimano	I, 5 (*)	Rusteno	A terminar la trema	Astra belle lucete Linguentem (1) Ave Maria divina (2)	483	463
Hasse	Spartana generosa, La				Exsultate jubilate	472 (2)	448
Leo	Catone in Utica	II, 3	Arbace *Marzia	So che pietà non hai	Fulgida coeli stella	476 (2)	451

Skladatel	Opera	Metastasio	Postava	Italský textový incipit	Latinský textový incipit	§	Sig.
Leo	Schiava per amore, La [2]			Bell'Idolo amato un cor che te adora	-	880 (4)	1354
Leo	Schiava per amore, La [3]			Lacerba mia ferita narrar	-	880 (5)	1354
Leo	Trionfo di Camilla, regina dei Volsci, II	*I, 11	Camilla	Cara da i lumi tuoi così mi sento accendere	Ave Mater divina	1519 (2)	1461
Leo	Trionfo di Camilla, regina dei Volsci, II	*I, 9	Lavinia	Spera Dorinda che sempre così fiera	Gaude Maria	1519 (10)	1461
Lotti	Ascanio ovvero Gli delusi dal sangue	*II, 14	Silvia	Vile e debole il cor da te non teme	Sat est o Jesu vulnerasti	895	852
▲ Marcello	Nel primo momento			Nel primo momento	Dulcedo amoris et decor	1519 (4)	1461
▲ Marcello	Quel rapido torrente			Quel orgoglio nel mare si perde	Gembundam fidelium turbam	1519 (1)	1461
Sarri	Valdemaro, II				Maria plaude	1519 (15)	1461
Vinci	Artaserse	I, 5	Artaserse	Per pietà, bell'idol mio	Jesu meta, fons amoris	1403 (1)	1351
Vinci	Catone in Utica	II, 13	Catone	Dovea svenarti allora	Assurge contra hostes (1) Diva surge ah Bellona (2)	1406 (1)	1354
Vinci	Catone in Utica	II, 2		Và ritorna al tuo Tiranno	Alleluja	1406 (2)	1354
Vinci	Didone abbandonata	I, 10 *I, 10 (US) *I, 9 (GB)	Enea	Quando saprai chi sono	Quando, mi Jesu chare,	1479	1449
Vinci	Didone abbandonata	I, 17 *I, 17 (US) *I, 16 (GB)	Didone	Non ha ragione, ingrato!	Non tardes cor meum	1519 (11)	1461
Vinci	Semiramide riconosciuta	III, 8	Mirteo	Sentirsi dire, dal caro bene	Heu amisi ovicula	1508	1435
Vinci	Siroe re di Persia	*I, 5	Emira	Ancor io penai d'amore	-	1400	1349
● Anonym	Siroe re di Persia	II, 14	Laodice	Amico il fato mi guida in porto	Pensa peccator quo te Salvator	450	433
<b>Dueto</b>							
Graun	Artaserse	III, 7	Arbace, Mandane	Tu vuoi ch'io viva, o cara	Ave cordis solamen	452 (2)	434
Hasse	Artaserse	III, 7 (*)	Arbace, Mandane	Tu vuoi ch'io viva, o cara	Salve o chara Mater	485	465

Skladatel	Opera	Metastasio	Postava	Italský textový incipit	Latinský textový incipit	§	Sig.
Pergolesi	Olimpiade, L	I, 10 (*)	Megacle, Aristeia	Nei giorni tuoi felici	Quam sordet mihi terra (1) I quam placet mihi terra (2)	1018	973
Vinci	Alessandro nell'Indie	I, 7 (*) (Arie !)	Cleofide	Se mai turbo il tuo riposo	Quando languentem	1409	1357
<b>Terceto</b>							
Gluck	Ezio	II, 13 (*)	Fulvia, Valentiniano Massimo	Passami il cor Tiranno	-	416	397
<b>Sinfonie</b>							
Graun	Alessandro e Poro				-	456	1694
<b>Neurčená provenience</b>							
● Anonym	Nitteti	I, 5	Berece	Non ho il core all'arti avvezzo	Ave Virgo singularis	41	45
Graun	Rodolinda	I, 5	Garibaldo	Amarsi di fortezza	Exsurge contra hostes	434	420
Hasse	Didone abbandonata	III, 6 *III, 8 (D)	Enea	A trionfar mi chiama	Voce sonora clamate	1512 (1)	1459
<b>Dueto</b>							
● Anonym	Demofonte	II, 2	Timante, Dircea	La destrati chiedo mio dolce sostegno	-	1550	1701

## Příloha 2

## Přehled operních partitur použitých ke komparaci

Ke komparaci byly použity rukopisné partitury uložené v knihovných a archivních fondech, nebo publikované v rámci edic jako faksimile; samostatný oddíl v tabulce tvoří árie a dueto, u nichž nelze přesně určit provenienci.

## Vysvětlivky:

- ▲ nejedná se o operu (např. kantáta, oratorium)
- některý z údajů chybí (např. autor nebo titul opery, ze které byl zjištěn pouze italský textový incipit árie)
- § *Ecclesia Metropolitana Pragensis Catalogus Collectionis Operum Artis Musicae*, ed. J. Štefan, in: *Catalogus Artis Musicae In Bohemia et Moravia Cultae Artis Musicae Antiquioris Catalogorum Series IV/1, 2, Praeae MCMLXXXIII, MCMLXXXV*.

§	Skladatel	Opera	Komparační partitura
▲ 380	Fux	Regina di Saba, La	
▲ 381	Fux	Regina di Saba, La	
407	Hasse	Senocrita	D DI Mus. 2477-F-19
411	Gluck	Ezio	SW III/14 <sup>3</sup>
412 (1, 2)	Gluck	Ezio	SW III/14
413 (1, 2)	Gluck	Ezio	SW III/14
414	Gluck	Ezio	SW III/14
415	Gluck	Ezio	SW III/14
416	Gluck	Ezio	SW III/14
423	Händel	Pastor fido, II	SW <sup>2</sup>
436	Graun	Rodelinda	D B Mus. 8204
437 (1)	Hasse	Arminio	I Mc Nosedá G-5 EDM Bd. 28 <sup>8</sup>
437 (2)	Hasse	Arminio	I Mc Nosedá G-5 D DI Mus. 2477-F-5
438 (1)	Graun	Cesare e Cleopatra	D B Mus. 8210
438 (2)	Hasse	Leucippo	D DI Mus. 2477-F-49 D DI Mus. 2477-F-50
439 (1)	Graun	Artaserse	D B Mus. 8211 D W Cod. Guelf. 81 Mus. Hdschr. <sup>4</sup>
440 (1)	Graun	Rodelinda	D B Mus. 8204
440 (2)	Graun	Rodelinda	D B Mus. 8204
441 (1)	Graun	Lucio Papirio	D B Mus. 8214
441 (2)	Graun	Cesare e Cleopatra	D B Mus. 8210
443	Graun	Rodelinda	D B Mus. 8204

<sup>3</sup> GÖTTSCHEW, Christoph Willibald: *Ezio* (Prager Fassung von 1750), in: *Sämtliche Werke*, Abteilung III, Bd. 14, ed. G. Buschmeier and H. Bennis, Bärenreiter Kassel 1990.

<sup>4</sup> HÄNDEL, Georg Friedrich: *Il Pastor fido*, in: *G. F. Händels Werke: Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft LIX*, ed. F. W. Chrysander, Leipzig und Bergedorf bei Hamburg, 1858-1894.

<sup>5</sup> HASSE, Johann Adolf: *Arminio*, in: *Das Erbe Deutscher Musik*, Bd. 28, ed. R. Gerber, Mainz 1966.

<sup>6</sup> GRAUN, Carl Heinrich: *Artaserse*, in: *Italian Opera 1640-1770: Major Unpublished Works in a Central European and Early Classical Tradition XI*, ed. H. M. Brown, Garland New York-London 1978.

§	Skladatel	Opera	Komparační partitura
444	Graun	Rodelinda	D B Mus. 8204
445	Graun	Adriano in Sirio	D B Mus. 8215
448	Graun	Rodelinda	D B Mus. 8204
449	Graun	Cesare e Cleopatra	D B Mus. 8210 D DI Mus. 2953-F-3
● 450	Anonym	Siroe re di Persia	D B Mus. 8211
452 (2)	Graun	Artaserse	D W Cod. Guelf. 81 Mus. Hdschr. <sup>5</sup> D B Mus. 8213 HHA <sup>6</sup> II/16 HHA <sup>7</sup> II/5, II/31 D DI Mus. 2477-F-27
456	Graun	Alessandro e Poro	
461	Händel	Rodelinda	
462	Händel	Pastor fido, II	
464	Hasse	Alfonso	
465	Hasse	Ezio	
● 467	Hasse	<i>Passaggier che in selva oscura</i>	
469	Hasse	Atalanta	I Mc Part. Tr. ms. 162
470	Hasse	Clemenza di Tito, La	I Mc Part. Tr. ms. 174 D DI Mus. 2477-F-22 D DI Mus. 2477-F-9
472 (1)	Hasse	Cleofide	
472 (2)	Hasse	Spartana generosa, La	
473	Hasse	Ciro riconosciuto	
474 (1)	Hasse	Asteria	
474 (2)	Hasse	Senocrita	D DI Mus. 2477-F-19
474 (3)	Hasse	Issipile	
474 (4)	Hasse	Senocrita	D DI Mus. 2477-F-19
474 (5)	Hasse	Asteria	
474 (6)	Hasse	Cajo Fabricio	D DI Mus. 2477-F-11
474 (7)	Hasse	Siroe re di Persia	D DI Mus. 2477-F- I Vnm Codd. It. IV-575-576-577 D DI Mus. 2477-F-11
474 (8)	Hasse	Cajo Fabricio	
474 (9)	Hasse	Asteria	
● 474 (10)	Hasse	<i>Caro sposo amato oggetto</i>	
474 (11)	Hasse	Siroe re di Persia	D DI Mus. 2477-F-16 I Vnm Codd. It. IV-575-576-577
474 (12)	Hasse	Asteria	
475 (2)	Hasse	Cleofide	D DI Mus. 2477-F-9
476 (1)	Hasse	Ciro riconosciuto	D DI Mus. 2477-F-64
476 (2)	Leo	Catone in Utica	GB Lam Ms. 75 <sup>8</sup>
477 (1)	Hasse	Artaserse	D DI Mus. 2477-F-2 D DI Mus. 2477-F-4 I Vnm Cod. It. IV-481 GB Lam Ms. 72 <sup>9</sup>

<sup>5</sup> GRAUN, cit. v pozn. 4.

<sup>6</sup> HÄNDEL, Georg Friedrich: *Rodelinda*, in: *Hallsche Händel-Ausgabe im Auftrage der Georg Friedrich Händel-Gesellschaft II/16*, ed. M. Schneider, R. Steglich and others, Kassel 1955.

<sup>7</sup> HÄNDEL, Georg Friedrich: *Il pastor fido*, in: *George Friedrich Händels Werke: Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft LIX*, ed. F. W. Chrysander, Leipzig und Bergedorf bei Hamburg, 1858-1894.

<sup>8</sup> LEO, Leonardo: *Catone in Utica*, in: *Italian Opera 1640-1770*, Bd. LXXI, ed. H. M. Brown, Garland New York-London 1983.

<sup>9</sup> HASSE, Johann Adolf: *Artaserse*, in: *Unpublished music manuscripts from the great English collections. Serie 7. The music collection of the Royal Academy of Music, London. Part 1. Selected from manuscripts 1-130: English and continental music manuscripts, c. 1650 - c. 1930; Nr. 13.*

Š	Skladatel	Opera	Komparační partitura
179	Hasse	Ezio	
180	Hasse	Didone abbandonata	D DI Mus. 2477-F-35
181	Hasse	Cleofide	D DI Mus. 2477-F-9
183	Hasse	Solimano	D DI Mus. 2477-F-68
184	Hasse	Leucippo	D DI Mus. 2477-F-49
185	Hasse	Artaserse	D DI Mus. 2477-F-50 D DI Mus. 2477-F-2 I Vnm It. IV-481
490	Hasse	Siroe re di Persia	I Vnm Codd. It. IV-575-576-577
543	Händel	Tamerlano	GB Lbl 20.c.11 <sup>12</sup> HHA II/15
880 (4)	Leo	Schiava per amore, La [?]	
880 (5)	Leo	Schiava per amore, La [?]	
895	Lotti	Ascanio	
1018	Pergolesi	Olimpiade, L'	I Bc J.J. 128/B GB Lam Ms. 76 A-C B Bc MS 2287 <sup>11</sup>
1174	Galuppi	Semiramide riconosciuta	
1100	Vinci	Siroe re di Persia	GB Lam Mss. 82
1103 (1)	Vinci	Artaserse	D B Mus. 22375 Vnm Codd. It. IV-244-245-246
1106 (1)	Vinci	Catone in Utica	D B Mus. 22376
1106 (2)	Vinci	Catone in Utica	D B Mus. 22376
1109	Vinci	Alessandro nell'Indie	D Mbs Mus. Ms. 169, appendix: GB Lbl MS 23.c.8-10 <sup>12</sup> GB Lbl Ms. Add. 31607
1179	Vinci	Didone abbandonata	US Cn Case VM 1500. V77d <sup>11</sup>
1185	Hasse	Didone abbandonata	D DI Mus. 2477-F-35
1187	Hasse	Senocrita	D DI Mus. 2477-F-19
1188	Hasse	Senocrita	D DI Mus. 2477-F-19
1191 (2)	Hasse	Asteria	
1192 (1)	Graun	Rodelinda	D B Mus. ms. 8204
1508	Vinci	Semiramide riconosciuta	
1511	Hasse	Arminio	
▲ 1519 (1)	Marcello	Quel rapido torrente	
1519 (2)	Leo	Trionfo di Camila, regina dei Volsci, II	D DI Mus. 2460-F-1
▲ 1519 (4)	Marcello	Nel primo momento	
1519 (10)	Leo	Trionfo di Camilla, regina dei Volsci, II	D DI Mus. 2460-F-1

<sup>11</sup> Händel, Georg Friedrich: *Tamerlano*, in: Italian Opera 1640-1770, Bd. XXVII, ed. H. M. Brown, Garland New York-London 1979.

<sup>12</sup> Pergolesi, Giovanni Battista: *L'Olimpiade*, in: Italian Opera 1640-1770, Bd. XXXIV, ed. H. M. Brown, Garland New York-London 1979.

<sup>13</sup> Vinci, Leonardo et al.: *Alessandro nell'Indie*, arr. G. B. Ferrandini?, in: Italian Opera 1640-1770, Bd. LXVII, ed. H. M. Brown, Garland Publishing New York & London 1984.

<sup>14</sup> Vinci, Leonardo: *Didone abbandonata*, in: Italian Opera 1640-1770, Bd. XXIX, ed. H. M. Brown, Garland New York-London 1977.

Š	Skladatel	Opera	Komparační partitura
1519 (11)	Vinci	Didone abbandonata	GB Lbl Ms. Add. 31607 US Cn Case VM 1500. V77d
1519 (15)	Sarri	Valdemaro, II	
<b>Neurčená provenience</b>			
● 41	Anonym	Nitteti	
434	Graun	Rodelinda	D B Mus. ms. 8204
1512 (1)	Hasse	Didone abbandonata	D DI Mus. 2477-F-35
● 1550	Anonym	Demofonte	

## Příloha 3

## Soupis zkratk knihoven, uvedených ve studii a v přílohách

<b>B</b>	<b>Belgique</b>
<b>B Br</b>	<b>Bruxelles (=Brussel)</b> , Bibliothèque Royale Albert Ier
<b>D</b>	<b>Bundesrepublik Deutschland</b>
<b>D B</b>	<b>Berlin</b> , Staatsbibliothek: Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv
<b>D DI</b>	<b>Dresden</b> , Sächsische Landesbibliothek: Staats- und Universitäts-Bibliothek Dresden, Musikabteilung
<b>D MÜp</b>	<b>Münster (Westfalen)</b> , Diözesanbibliothek, Bischöfliches Priesterseminar und Santini-Sammlung
<b>D MÜs</b>	<b>Münster (Westfalen)</b> , Santini Bibliothek, deposit in: D Müp
<b>D SWI</b>	<b>Schwerin</b> , Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Musiksammlung
<b>D W</b>	<b>Wolfenbüttel</b> , Herzog August Bibliothek, Musikabteilung
<b>GB</b>	<b>Great Britain</b>
<b>GB Lam</b>	<b>London</b> , Royal Academy of Music, Library
<b>GB Lbl</b>	<b>London</b> , The British Library
<b>I</b>	<b>Italia</b>
<b>I BGe</b>	<b>Bergamo</b> , Biblioteca Civica Angelo Mai
<b>I Bc</b>	<b>Bologna</b> , Civico Museo Bibliografico Musicale G. B. Martini
<b>I Mc</b>	<b>Milano</b> , Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi, Biblioteca
<b>I Nc</b>	<b>Napoli</b> , Conservatorio di Musica S. Pietro a Maiella, Biblioteca
<b>I Rc</b>	<b>Roma</b> , Biblioteca Casanatense
<b>I Vnm</b>	<b>Venezia</b> , Biblioteca Nazionale Marciana
<b>US</b>	<b>United States of America</b>
<b>US Cn</b>	<b>Chicago (Ill.)</b> , Newberry Library



## Mozarts „Krönungskonzerte“ und sein Kompositionsstil in der Sicht des Münchner Hofklaviermeisters Joseph Grätz

Robert Münster

Im September 1790 trat Leopold II. die Nachfolge seines verstorbenen Bruders Joseph II. als deutscher Kaiser an. Traditionsgemäß sollte die Krönung in Frankfurt am Main erfolgen. Mit großem Gefolge brach Leopold am 23. September in Wien auf und hielt am 4. Oktober feierlichen Einzug in der Stadt der Krönung. Hofkapellmeister Antonio Salieri und 15 Hofmusiker waren mitgekommen, nicht aber Mozart, der kaiserliche Kammerkompositeur, dem als solchem lediglich die Aufgabe der Lieferung von Tänzen für die Wiener Hof- und Maskenbälle oblag. Ihm erschienen aber die Frankfurter Festlichkeiten und der zu erwartende Ansturm von Gästen und Besuchern als willkommene Gelegenheit, zu dringend benötigten Einnahmen zu gelangen, um aus seinen Geldnöten zu kommen. So machte er sich einen Tag nach Abreise des Hofes selbst auf den weiten Weg, begleitet von seinem Schwager Franz de Paula Hofer und einem Bedienten. Sechs Tage vor dem Kaiser, am 28. September, erreichte er Frankfurt. Tag der Krönung war der 9. Oktober. Am 15. Oktober gab Mozart im Stadt-Schauspielhaus ein Konzert mit größtenteils eigenen Werken, dessen gedrucktes Programm erhalten ist.<sup>1</sup> Im ersten Teil enthielt es „Eine neue grose Simphonie“ Mozarts, eine von der Frankfurter Sopranistin Margarethe Schick gesungene Arie „Non so di chi“, ein von Mozart selbst gespieltes Klavierkonzert und eine vom Salzburger Hofkastraten Francesco Ceccarelli vorgelegene Bravourarie. Der zweite Teil brachte ein weiteres Klavierkonzert Mozarts, ein Duett der beiden Sänger und eine Stegreifphantasie des Konzertgebers. Die als Abschluß vorgesehene Symphonie mußte aus Zeitgründen ausfallen. Das Konzert hatte nicht zuletzt wegen der langen Pausen nach jedem Stück ohnehin drei Stunden gedauert. Unter den Ohrenzeugen waren Reichsgraf Ludwig von Bentheim-Steinfurt und der mit Mozart gut bekannte, aus München angereiste Graf Maximilian Clemens von Seinsheim. Reichsgraf Bentheim-Steinfurt hat seine Eindrücke vom Konzert im Tagebuch festgehalten.

Mozarts Hoffnung auf finanziellen Erfolg blieb unerfüllt. An seine Frau schrieb er noch am gleichen Tag: „heut 11 Uhr war meine Academie, welche von Seiten der Ehre herrlich, aber in Betreff des Geldes mager ausgefallen ist. Es war zum Unglück ein großes Dejeuné bei einem Fürsten und ein grosses Manöver von den hessischen Truppen [...] ich war aber ohngeacht diesem allen so gut aufgelegt, und es gefiel sehr, dass man mich beschwor, noch eine Academie künftigen Sonntag zu geben.“<sup>2</sup> Ein zweites Konzert fand jedoch nicht mehr statt. Mozart schickte sich zur Rückreise an, spielte auf dieser noch in Mainz vor dem Kurfürsten Karl Joseph von Erthal, wohnte in Mannheim einer Probe seines *Figaro* bei und erreichte nach kurzem Aufenthalt in Augsburg am 29. Oktober die Stadt München. Hier wollte er nur einen Tag bleiben, um alte Freunde wiederzusehen.

<sup>1</sup> Meyer, Albert Richard: *Das Frankfurter Mozart-Buch*, Frankfurt 1968, S. 132.  
<sup>2</sup> *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*, hg. v. ...

Für den 5. November erwartete der Hof aber einen Besuch von König Ferdinand IV. von Neapel und seiner Gemahlin Maria Karoline, einer Tochter der Kaiserin Theresia. Kurfürst Karl Theodor, der von Mozarts Aufenthalt Kenntnis erhielt, bat diesen, bei einer festlichen Hofakademie zu Ehren der hohen Gäste mitzuwirken. „Eine schöne Ehre für den Wiener Hof, dass mich der König in fremden Ländern hören muss,“ so schrieb dieser an Konstanze. In Wien war ihm keine Gelegenheit gegeben worden, sich vor dem Königspaar hören zu lassen. Schon während ihres Aufenthalts in Neapel im Mai 1770 hatten Vater und Sohn Mozart vergeblich gehofft, von dem damals neunzehnjährigen König und seiner erst siebenjährigen Gemahlin empfangen zu werden. Dessen Interessen galten vor allem der Jagd, aber auch der Musik. Joseph Haydn, der ihm in Wien vorgestellt worden war, schrieb für den König auf Bestellung acht Konzerte für dessen Lieblingsinstrument, die Lyra organizzaza, eine Drehleier. Auch der weitgereiste Adalbert Gyrowetz lieferte ihm Serenaden für dieses Instrument. Der Geiger Ferdinand Fränzl, damals noch in Mannheim tätig, widmete dem König 1791 seine Streichquartette op. 1. Seit Dezember 1783 war der erfolgreiche Opernkomponist Giovanni Paisiello Hofkompositeur des Königs.

Die äußeren Umstände des königlichen Besuchs in München sind in der Münchner Zeitung festgehalten. Noch am Abend der Ankunft führten Karl Theodor und die Witwe des Kurfürsten Max III. Joseph die Gäste um halb sieben Uhr „in den Kaisersaal zur sehr zahlreichen und glänzenden Hofakademie.“ Mit einem festlichen Souper wurde der Tag beschlossen.<sup>3</sup>

Angaben über das Programm und den Verlauf der Hofakademie fehlen. Wie damals üblich, fanden im Zeitungsbericht weder Mozart noch die übrigen Mitwirkenden Erwähnung. Eine Vorstellung von der Programmstruktur musikalischer Akademien können jedoch andere Programme aus dieser Zeit vermitteln. Vom Münchner Hof ist ein gedruckter Programmzettel einer Akademie im Kaisersaal der Residenz anlässlich des St. Georgs-Ritter-Ordens-Festes am 8. Oktober 1785 erhalten.<sup>4</sup> Am Anfang und Ende stand je eine Symphonie, dazwischen wechselten beginnend mit einer Arie, vokale und instrumentale Solovorträge mit Orchesterbegleitung einander ab. Den Virtuosen der Hofmusik war reichlich Gelegenheit geboten, ihre Kunst hören zu lassen.

Seit der Uraufführung der *Idomeneo* vor bald zehn Jahren hatte man in der bayerischen Residenzstadt von den weiteren Erfolgen Mozarts und seinem steigenden Ruhm Kenntnis genommen. 1785 war hier *Die Entführung aus dem Serail* erstaufgeführt worden. Sie blieb auf dem Spielplan und ist im Oktober noch kurz vor dem Besuch Mozarts gegeben worden. Für das kommende Jahr plante man den *Don Giovanni*, dessen Aufführung Kurfürst Karl Theodor nach dem Verbot durch das Zensurkollegium persönlich durchsetzen sollte. Er wußte, welche Bereicherung Mozarts Mitwirkung in der Hofakademie bedeutete. Über den Eindruck, den Mozarts Spiel im Kaisersaal hinterließ, ist bisher kein Echo bekannt. Daß Mozart zumindest eines der in Frankfurt von ihm aufgeführten Klavierkonzerte gespielt hat, dürfte ziemlich sicher sein. Die Aufführungsmateriale beider Konzerte

<sup>3</sup> Münster, Robert: „Ich bin hier sehr beliebt“. Mozart und das kurfürstliche Bayern. Tutzing 1993, S. 139-146.  
<sup>4</sup> ...

Mozartovy „Korunovační koncerty“ a jeho kompoziční styl  
pohledem mnichovského dvorního klavíristy Josepha Grätze

Robert Münster (Mnichov)

Joseph Grätz (\* 2. 12. 1760 ve Vohburgu, † 17. 7. 1826 v Mnichově), klavírista, skladatel a hudební teoretik, působil od roku 1797 ve službách mnichovského kurfiřta Karla Theodora jako dvorní klavírista. Přesto se dochovaly zprávy, které popírají jakoukoliv jeho koncertní činnost. Ve skladbě byl žákem Michaela Haydna, Leopold Mozart však jeho skladby označil za suché a málo nápadité. Největší význam je přikládán jeho činnosti pedagogické a hudebně teoretické. Ve svých spisech *Gründe zur Tonsetzkunst* a *Musicalische Fragmente* se vyjadřuje i ke kompozičnímu stylu W. A. Mozarta.

V prvně jmenovaném spisu Grätz cituje – bez uvedení pramene – pasus z H. Ch. Kochova *Hudebního lexikonu*, podle nějž má dobrý koncert být vášnivou rozpravou mezi koncertním hráčem a doprovázejícím orchestrem. Jako vzor jsou přitom uvedeny právě Mozartovy koncerty. Podobně i v *Hudebních fragmentech* Grätz píše, že „Mozart zkomponoval koncerty, které mohou být v každém ohledu označeny jako vzor [...]“. Rád přiznávám, že jsem v tomto hudebním druhu neslyšel nic znamenitějšího.“ Má přitom na mysli koncerty C dur (patrně KV 246) a D dur (KV 537, zvaný „Korunovační“).

O druhém „korunovačním“ koncertu (F dur KV 459) se vyjadřuje kriticky. Vyčítá mu přílišnou komplikovanost – především v závěrečné fugatové větě –, zdá se mu zajímavější na papíře než ve znělé podobě a označuje jej za symfonii s obligátním klavírem. Příčinu této komplikovanosti vidí v Mozartově nezměrné fantazii. S týmiž výhradami Grätz pojednává i o Mozartových symfoniích, kde za vzor dokonalého díla označuje symfonie Haydnovy (s určitými výhradami i Rosettiho, Pleyelovy, Hofmeisterovy a Koželuhovy). Zároveň načrtává paralelu mezi Haydnem a Goethovými a Lessingovými dramaty, jejichž protipól tvoří Mozart a Friedrich Maximilian Klingler. Mozartova hudba mu byla týmž, co představovala raná expresivní dramata tohoto básníka Bouře a vzdoru, soupevníka Jakoba Lenze.

Grätz byl zavilým tradicionalistou. Jeho spisy jsou výrazem dobového uvažování o hudbě – uvažování, kterému chyběla schopnost nazít Mozartovu výjimečnou genialitu, a které jej tudíž dovedlo k naprosto bezpředmětným závěrům o Mozartově hudbě (např. názor, že hudba Mozartových árií a duet je „neurčitá a často nic více než moderní“). Grätzovy spisy jsou dalším důkazem toho, jak Mozartova hudba ještě na přelomu století působila nezvykle, nejednotně a nuceně, a to i na povolané hudebníky.

cš

## *Così fan tutte*, *La scuola degli amanti* and *L'école des amants*

David J. Buch (University of Northern Iowa, USA)

In his libretto for *Così fan tutte ossia La scuola degli amanti*<sup>1</sup> Lorenzo Da Ponte included references to the great epic romance poem of the late Renaissance, Ludovico Ariosto's *Orlando furioso* (Ferrara 1516–1532). Kurt Kramer first discussed these allusions; Andrew Steptoe and Elizabeth Dunstan then analyzed them in more detail.<sup>2</sup> The references extend from details like the names of the characters (Fiordiligi, Dorabella, and Despina) to vocabulary, proverbial utterances, and general plot elements such as the use of deception and disguise to test fidelity. Yet what does one make of the Ariosto material? What purpose did it serve?

Bruce Alan Brown notes that in many cases these references must be ironic, since the virtues of Ariosto's characters have no parallel in Da Ponte's libretto. Rather they appear to be the opposite. Professor Brown suggests that this apparent paradox might be the result of Da Ponte's attempting to demonstrate his erudition, his leaving “nuggets of gold on the ground, inviting the observant passer-by to dig deeper”.<sup>3</sup> While this explanation conforms to the contemporary concern of librettists to demonstrate their literary knowledge, such a display here seems antithetical to the context of comedy. There is little time to observe or dig deeper when listening to a fast-paced opera in a foreign language. If the *litterati* in the audience could decipher these erudite and arcane references, it would create a distraction that diminishes the comic effect, the coherence of the plot, and pleasure of the music. Moreover, such authorial distance on the part of Da Ponte belongs more to the twentieth century than the late eighteenth-century.

I believe that one can augment Professor Brown's observations on the Ariosto material in *Così fan tutte* by considering the generic conventions and sources of *dramma giocoso per musica*. This is a broad category of comic opera, one that employs both serious and comic components from a variety of sources.<sup>4</sup> As is usually

<sup>1</sup> Premiere at Vienna's Burgtheater, January 26, 1790, with music by Wolfgang Amadeus Mozart. Two librettos survive from 1790 with the same title page: *COSÌ FAN TUTTE / O SIA / LA SCUOLA / DEGLI AMANTI / DRAMMA GIOCOLO / IN DUE ATTI / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DI CORTE L'ANNO 1790. / VIENNA / PRESSO LA SOCIETÀ TIPOGRAFICA*. Copies of both are found in the Vienna's Stadt- und Landesbibliothek, Druckschriftensammlung, with the shelfmarks A 23.482 and A. 44.404. The first appears to have been produced for the censor: it is printed on cheaper paper and contains Guglielmo's act 1 aria “Rivolgete a lui lo sguardo, e vedrete come sia”. The second is made of a better quality paper and replaces Guglielmo's “Rivolgete a lui lo sguardo” with “Non siate ritrosi”.

<sup>2</sup> Bruce Alan Brown summarizes these in his *W. A. Mozart: Così fan tutte*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, pp. 60–70. See KRAMER, Kurt: “Da Pontes ‘Così fan tutte’”, in: *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, I. Philologisch-historische Klasse, Jhrg. 1973, no. 1; Göttingen 1973, 1–27; STEPTOE, Andrew: *The Sources of Così fan tutte: A reappraisal*, in: *Music and Letters* 62, 1981, pp. 281–94.

<sup>3</sup> BROWN, W. A. *Mozart: Così fan tutte*, op. cit., p. 69. It is now a commonplace to say that Mozart included episodes of gratuitous compositional virtuosity in his operatic music. Even if this opinion could be established as fact, it would not support the notion that Da Ponte inserted these citations merely to demonstrate his mastery of Italian literature.

<sup>4</sup> For a helpful discussion of the genre and its debt to Carlo Goldoni, see HEARTZ, Daniel: *Mozart's Operas*, The University of California Press, Berkeley 1990, pp. 195–205. Typical *drammi giocosi per musica* included *parte buffa*, *parte seria*, and *parte mezzo carattere*.

Autor ve své studii odhaluje četné narážky na pozdně renesanční epos Ludovica Ariosta *Orlando furioso*, které Lorenzo Da Ponte zakomponoval do libreta k opeře *Così fan tutte*. Přitom polemizuje s názorem, že tyto aluze jsou pouhou ironií, a rozvádí myšlenku specifického spolupůsobení vážného a komického prvku při výstavbě jediného zábavného útvaru. Příbuznost obou námětů je zřejmá ze jmen všech tří Da Ponteho hrdinek, která jsou odvozena z Ariostova eposu. Obdobně i mužské charaktery mají u Ariosta svůj předobraz: zcela zřejmé to je z textu Guglielmovy árie „Rivolgete a lui lo sguardo“ (později nahrazené za „Non siate ritrosi“), v němž sám sebe označuje za Orlanda a Ferranda za Medora, tedy dva rivaly z Ariostova díla.

První formou, jejímž prismatickým materiálem byl Ariostův materiál Da Pontem přehodnocen, byla *commedia dell'arte*, konkrétně jejíž žánr takzvané „školy milenců“, který byl od poloviny sedmáctého století velmi populární. Podkladem k další transformaci se stal ideál směšnohrdinství, populární především možností parodie. Náznaky parodie jsou vyjádřeny nejen ve vlastním libretu (jeho vztahu k původnímu eposu), ale i Mozartovou hudbou, která – inspirovaná librettem – neváhá využít typických prostředků opery seria. Příznačné jsou kupříkladu rozsáhlé *accompagnato* recitativy v partech Fiordiligi a Dorabellly nebo árie posledně jmenované hrdinky „Smanie implacabili“, svou hudební charakteristikou ne nepodobná číslům z dvorních oper zpracovávajících mytologické náměty. Mozart však nekomponuje velkorysé formy, které by odpovídaly dobovým zvyklostem nadpřirozených scén, nýbrž se drží kompaktní trojdielné formy. Tím jako by projev hrdinky svazoval a vysmíval se jejím přepjatým afektům. Jako centrální kategorii libreta autor označuje klamání. Jeho specifický výraz nachází také v hudbě, konkrétně v ansámblech, které Mozart komponoval i tam, kde Da Ponte zjevně předpokládal recitativ. Klamání nakonec dovede celou operu k úsměvnému, vše vysvětlujícímu konci – takovému, který prostřednictvím klamu a vtípu umožní pochopit nejen dějovou zápletku, ale i význam ariostovských narážek.

cž

## Koželuhova operní prvotina na scéně Divadla v Kotcích

Kamila Hálová

Výzkum italské opery v Čechách v 18. století je stále ještě jedním z dluhů české muzikologie. Práce několika lidí nestačí zdaleka pokrýt široký záběr otázek spojených s téměř sto let dlouhým obdobím, pro něž byl fenomén italské opery příznačný. Kdo vlastně byli italská operistá? Odkud přicházeli a kde pokračovali ve své umělecké kariéře? Jak fungovaly kontakty mezi jednotlivými divadly? Jakou úroveň měla ve skutečnosti tato operní představení? Jak působila italská opera na utváření vkusu publika a na českou hudební produkci? Byly snad i díky této tradici přijaty v Praze Mozartovy opery s takovým nadšením? Takových a podobných otázek bylo mnoho.

Jedním z nejzajímavějších momentů v dějinách italské opery u nás je vystoupení Jana Antonína Koželuha na pražské operní scéně Divadla v Kotcích s vlastními operami na přelomu 60. a 70. let. V té době měla Praha za sebou již bezmála padesátiletou tradici přítomnosti italské opery (s malými přestávkami zde působila pravidelně od roku 1724) a ještě dalších více než třicet let zde zůstala.<sup>1</sup>

Od podzimu roku 1764 působil v Divadle v Kotcích impresárió Giuseppe Bustelli, italský podnikatel, který přišel do Prahy z Brna. Obsazení jeho společností se několikrát změnilo a pěvci, kteří provedli pravděpodobně někdy koncem roku 1768 první Koželuhovu operu *Alessandro nell'Indie*, spolu předtím zpívali dosti krátkou dobu. Jediná Angela Calori, představitelka hlavní ženské role, působila v Praze již od podzimu roku 1767, ostatní přišli do Prahy s největší pravděpodobností na jaře následujícího roku,<sup>2</sup> kdy původní pražská Bustelliho společnost odešla do Drážďan. Právě v době Koželuhova vystoupení měl Bustelli společnosti dvě a zřejmě sám cestoval mezi Prahou a Drážďanami.

Datace provedení Koželuhova *Alessandra* však není zcela jednoznačná. V italské verzi libreta je totiž uvedeno datum „inverno 1769“, v německém překladu „Christmonat 1768“. Jak víme, o karnevalu roku 1769 byla již Bustelliho společnost v Lublani, kde provedla tři tituly, jež zazněly o rok dříve na jaře v Praze,<sup>3</sup> a od té doby až do podzimu roku 1771 italská opera v Praze vůbec nebyla. Je tedy vysoce pravděpodobné, že tato Koželuhova opera a opera *Farnace* Josefa Myslivečka, kde najdeme stejnou rozpornou dataci, byly posledními tituly roku 1768 a byly provedeny

<sup>1</sup> K dějinám pražské italské opery a obecně známým faktům viz *Československá vlastivěda*, Svazek 3, Hudba, Horizont, Praha 1971; *Dějiny českého divadla I*, Academia, Praha 1968; *Divadlo v Kotcích. Nejstarší pražské městské divadlo*, ed. František Černý, Panorama, Praha 1992; TEUBER, Oscar: *Geschichte des Pragers Theaters I*, Prag 1883nn. a další.

<sup>2</sup> Dalšími členy společnosti, která představila Koželuhovu *Alessandra*, byli: Antonio Priori (Porro), Giovanni Ansani (Alessandro) – jeden z nejuspěšnějších pěvců své doby, Barbara Girelli (Erissena), Francesco Bossio (Gandarte), Francesco Menati (Timagene), jehož jméno najdeme jen ve dvou libretech této sezóny – v Koželuhově *Alessandrovi* a v Myslivečkově opeře *Farnace*.

<sup>3</sup> Byly to opery: *Il Cavaliere della Piuma* (Galuppi), *Il Ciartone* (Giuseppe d'Avossa/=Abos/), *La Contadina in Corte* (údajně Sacchini, ale zřejmě šlo o operu Rustovu). Společnost je v librettech označena jako „Compagnia di Praga di Giuseppe Bustelli“ a všechny tři opery nalezneme na jejím pražském repertoáru na jaře roku 1768 (ovšem bez uvedení jmen zpěváků). Viz VOLEK, Tomislav: *Italská opera a další druhy zpě-*

deny v době adventní, tedy v době, kdy byla obvykle divadla zavřena. Snad právě díky tomu, že se jednalo o opery domácích skladatelů, získal impresáριο Bustelli povolení k provozování svého podniku i v době adventní.<sup>4</sup>

Kolikrát byla Koželuhova opera provedena nevíme a nevíme ani, zda se setkala s úspěchem. Dobové zprávy neexistují a libreto či partitura, které máme k dispozici,<sup>5</sup> pochopitelně o těchto věcech nevypovídají. Skutečností je, že v roce 1771, hned poté, co se Bustelli se svou společností vrátil do Prahy, provedl druhou Koželuhovu operu – *Il Demofonte*. O jistém úspěchu té první tedy, zdá se, není důvod pochybovat.

Metastasiův *Alessandro* byl ostatně dramatem velmi často uváděným právě na pražské divadelní scéně: Koželuhovo zpracování je pátou verzí, kterou od roku 1734 Praha slyšela. Toto Metastasiovo drama bylo napsáno a poprvé uvedeno v Římě 26. prosince roku 1729 s hudbou Leonarda Vinciho. Pražská verze Mattea Lucchiniho je desátým zhudebněním tohoto textu a mezi prvními deseti skladateli najdeme například Hasseho, Händela či Porporu (všechny tři opery byly poprvé uvedeny roku 1731).

K Lucchiniho opeře z roku 1734 se bohužel nedochovala hudba, stejně jako k druhému nejstaršímu *Alessandrovi* psanému pro Prahu, dílu Giovanniho Marka Rutiniho z roku 1750. Naopak třetí pražský *Alessandro* byl jednou z často uváděných oper na evropských divadelních scénách. Galuppi jej napsal v roce 1755 pro parmské divadlo<sup>6</sup> a opera se poté hrála na několika dalších místech Itálie, dále v Mnichově a posledním známým místem provedení byla právě Praha (1760). Jde kromě Koželuhova díla o jedinou operu na tento text hranou v Praze, k níž se dochoval kompletní notový zápis.<sup>7</sup>

Před Koželuhem však Praha poznala ještě jednoho *Alessandra*: operu pražského Itala Domenika Fischiettiho z roku 1764. Tak jako dvě první opery, i tento již čtvrtý z pražských *Alessandrů* byl psán přímo pro Prahu a nikde jinde pravděpodobně nebyl uveden. Z tohoto díla se dochovala jediná árie „Voi amanti che vedete“ s úvodním recitativem „Deh respirar per un momento“.<sup>8</sup> Jde o scénu, která byla vložena do závěru druhého dějství a její text nepochází z Metastasiova originálu. Jednalo se pravděpodobně o klasickou árii „del baule“, kterou si zpěvák (Pasquale Potenza) přivezl s sebou a začlenil do opery jakožto své oblíbené číslo, na němž předvedl své technické dovednosti.

Koželuhovo dílo je tedy už pátým *Alessandrem* na pražské divadelní scéně, ale co je zajímavější, je zároveň čtvrtým *Alessandrem* psaným přímo pro Prahu,

<sup>4</sup> Ačkoli byl Mysliveček rovněž českého původu, v této době již žil a působil v Itálii a jeho opery a oratoria přicházely do Prahy až po svých italských premiérách. Opera *Farnace* měla premiéru v Neapoli v roce 1767.

<sup>5</sup> Dochovaly se dvě rukopisné partitury opery. První, neúplná (chybí třetí dějství), pochází z roudnické Lobkoviczké sbírky a je uložena v Národním muzeu – Českém muzeu hudby Praha, pod signaturou X.D 5.7, druhá je uložena ve vídeňské Národní knihovně pod signaturou Mus. Ms. 17792. Tištěné libreto je uloženo v Národní knihovně v Praze pod signaturou 9 K 402.

<sup>6</sup> Jedná se o druhou verzi opery. Ta první pochází z roku 1738 (Mantova).

<sup>7</sup> Dochovaly se tři hudební prameny této opery: opis z roku 1911 podle ztraceného drážďanského originálu, lisabonský opis (k neapolskému představení z roku 1754) a mnichovský (k mnichovské inscenaci z roku 1755). Každý z rukopisů má jinou Sinfonii, první dva rukopisy jsou až na několik árií hudebně přibližně (první verze opery), ten třetí je zápisem druhé Galuppiho verze. Viz WIESEND, Reinhard: *Studien zur Opera Seria von Baldassare Galuppi*. Würzburger musikhistorische Beiträge, ed. Wolfgang Osthoff, Band 8, Hans Schneider, Tutzing 1984, s. 29–49.

<sup>8</sup> Árie je uložena v drážďanské Zemské knihovně, D-DE-Mus. 370 P. 77.

v Praze uvedeným a nikde jinde již neprovedeným. Můžeme se podívat nad tím, proč se právě *Alessandro* stal tak oblíbeným námětem pro pražské publikum. Se svými čtyřmi premiérami zaujímá suverénně první místo mezi novými operami pro Prahu a v počtu inscenací stojí na třetím místě za dalšími Metastasiovy dramaty – za titulem *Semiramide riconosciuta* a *Artaserse*.

Nejčastěji uváděné tituly na pražské scéně v průběhu 18. století (jde vesměs o díla Pietra Metastasia):

opera	počet pražských inscenací	z toho premiér
<i>Semiramide riconosciuta</i>	7	1
<i>Artaserse</i>	6	1
<i>Alessandro nell'Indie</i>	5	4
<i>Olimpiade</i>	5	1
<i>Stroe</i>	5	2
<i>Demetrio</i>	4	0
<i>Didone abbandonata</i>	3	1
<i>Ipermestra</i>	3	0
<i>Ezio</i>	3	1
<i>Demofonte</i>	3	1
<i>Antigono</i>	3	1

Proč tedy pražské publikum tolik milovalo *Alessandra*? Jde o pouhou náhodu nebo lze vystopovat některé možné příčiny? S jistotou jen těžko nalezneme nějaké přesvědčivé vysvětlení: v *Alessandrovi* je především oslavována statečnost a velkorysost makedonského monarchy a těžko lze předpokládat, že v městském divadle impresariálního typu, jakým bylo pražské divadlo, mohlo být toto hlavním magnetem. Spíše jím mohla být velká výpravnost tohoto dramatu, napětí bitevních scén a ve své době velmi oblíbená exotika námětu (indičtí bojovníci, Bakchův chrám, loď naplněná královskými dary atd.). Ačkoli byly možnosti poměrně chudé pražské scény ve srovnání s královskými divadly omezené, zdá se, že i pouhý náznak velkolepé podívané dokázal vnímavé publikum dostatečně nadchnout.<sup>9</sup>

A právě pro tento námět se rozhodl i Jan Antonín Koželuh při kompozici své první opery. Snad to bylo po dohodě s pražským impresáriem Bustellim, který do té doby *Alessandra* neuvedl (ten poslední byl proveden krátce před jeho příchodem do Prahy jeho předchůdcem Gaetanem Molinarim). Snad se tento text dostal Koželuhovi do rukou jen náhodou. Těžko kdy najdeme přesvědčivou odpověď. Přesto ale zkusme zauvažovat a navrhnout možné vysvětlení, které by bylo v souladu s Koželuhovými biografickými daty:

Když mladý Koželuh přišel do Prahy, shlédl v koteckém divadle mimo jiné i Galuppiho *Alessandra*. Představení ho natolik okouzlo, že se rozhodl věnovat se opeře. Odešel do Vídně (zde pobýval za účelem studia opery někdy v letech

<sup>9</sup> V lisabonském královském divadle byl například v roce 1755 uveden v premiéře *Alessandro nell'Indie* s hudbou Davida Peréze. Libreto k této opeře je doplněno dobovými rytinami všech scén, z nichž je patrné, že se jednalo o neuvěřitelně bohatou výpravu se skvělými scénickými efekty. Libreto je uloženo ve

1762–1765 a neměl tedy zřejmě možnost shlédnout v Praze Fischiettiho dílo z roku 1764) a po návratu do Prahy zvolil za svou operní prvotinu právě *Alessandra*.

Skutečností je, že ze srovnání textů obou oper zřetelně vyplývá, že Koželuh využil již existující úpravy libreta Galuppiho opery a jen nepatrně je pozměnil, zkrátil a doplnil některými částmi Metastasiova originálu. Nevíme, kdo většinou prováděl vlastní úpravu textu, zda to byl sám skladatel, impresário či nějaká třetí osoba. Jisté je, že v podstatě každé nové zhudebnění dramatu přinášelo vždy dosti radikální zásahy do původního Metastasiova textu. Nalézt přímou předlohu textové úpravy jedné opery, tak jak se to podařilo u Koželuha, je tedy skutečně dílem šťastné náhody, neboť každé zhudebnění, a často dokonce každá nová inscenace, je směsicí starších verzí, dalších úprav, nových škrtnů a cizích árií, často vložených do existujícího díla na přání zpěváka doslova na poslední chvíli. Proto najdeme občas v dobových librettech nové texty árií uvedené na zvláštním listě v úvodu libreta či dokonce přelepené přes texty původní. Italská opera byla v 18. století velmi živým druhem, na jehož utváření se podílel nejen básník a skladatel, ale nemalou měrou i zpěvák. Snad jen v případech, kdy skladatel psal operu přímo pro určitou pěveckou společnost, tedy při premiérách, dokázal včas vyhovět případným požadavkům pěvců a zachovat tak relativní „čistotu“ svého díla.

Právě takovým případem byla i Koželuhova pražská opera. Z náročnosti i kvality jednotlivých hudebních čísel postav je možné odhadovat úroveň a schopnosti zpěváků, pro něž byla každá role psaná.

Tak jako všechny italské opery seria této doby, i Koželuhova opera se vyznačuje uzavřenými čísly, kontrapozicemi árie a recitativu. Texty árií byly psány pravidelným veršem, zatímco recitativy veršem volným a Metastasio tedy jasně předepisuje typem verše, jakou formou má být text zhudebněn. Jedinou výjimkou je doprovázený recitativ, který byl používán dle uvážení skladatele na nevyjpatějších místech dramatu místo recitativu „secco“. Většina skladatelů jej používá jen na dvou či třech místech v opeře. Ačkoli se děj vždy odehrává v recitativech a árie jen komentují či dokreslují to, co se na scéně právě děje, z hudebního hlediska jsou právě árie tím, co nás nejvíce zajímá. V recitativu skladatel předvádí schopnost vystihnout deklamaci recitovaného slova (a Koželuhovi se to daří na cizině skutečně velmi dobře),<sup>10</sup> v recitativech *accompagnato* se navíc ukáže skladatelova schopnost dramaticky podtrhnout chvíle největšího napětí, ale právě v áriích můžeme nalézt mistrovství hudební invence, schopnosti instrumentace, efektnost vokální linky i vystižení výrazu literárního textu.

Instrumentální části opery seria byly pevně dány. Jednalo se vždy o úvodní Sinfonii a ještě případně 1–2 mezihry, nejčastěji pochody. Těmto instrumentálním číslům nebyl přikládán velký význam: pochody bývaly velmi krátké a jednoduché, úvodní Sinfonie měly pevně danou formu, hudebně nebývaly svázány s operou a i proto bývaly často zaměňovány, jak jsme viděli na příkladu rukopisů Galuppiho *Alessandra* (viz pozn. 7).

Takové jsou i instrumentální části Koželuhova *Alessandra*. Dva pochody, které najdeme na místě, kde Cleofide připlula lodí za Alessandrem a přivítá s sebou

dary (konec prvního dějství) a tam, kde Alessandro přijíždí na návštěvu do Indie (v druhém dějství opery), jsou velmi krátké jednoduché věty, které v ničem nevybočují z dobového průměru. Úvodní Sinfonie je svěží třívětá kompozice psaná přesně podle dobových kritérií (slavnostní charakter první věty psané v sudém taktu, jemnější a volnější druhá věta, svižná třetí věta v lichém taktu, krajní věty s hoboji a lesními rohy, střední věta pouze ve smyčcích) a opět je spíše průměrná jak hudební invencí, tak tématickým zpracováním i instrumentací.

O to zajímavější je skutečnost, že v recitativech *accompagnato* a v některých áriích se Koželuh stává mistrem orchestru a propracovanost právě orchestrální stránky partitury je překvapivá. Jde o několik árií hlavních postav. Vedlejší postavy, zvláště druhá milenecká dvojice – Erissena a Gandarte –, zpívají árie krátké, jednoduché až průměrné (zejména „Voi che adorate il vanto“ – Gandarte, 1. dějství a „Son confusa pastorella“ – Erissena, 3. dějství).

Přestože Alessandro je v jistém smyslu protagonistou dramatu, jeho árie nepatří k těm nejzdařilejším. Všechny tři (po jedné v každém jednání) jsou velmi efektní, pěvecky náročné, s dlouhými koloraturami, doprovázené orchestrem rozšířeným o různé dechové kombinace („Vil trofeo d'un'alma imbelle“ – lesní rohy, hoboje a fagot v basu, „Se è ver che t'accendi“ – flétny, lesní rohy a fagot v basu, „Serbati a grandi imprese“ – hoboje a clariny). Důraz na efektnost árií souvisí zajiště s charakteristikou této postavy (Alessandro je statečný, spravedlivý, velkorysý a citově vyrovnaný), jistě však měla na zhudebnění textů vliv i osobnost pěvce, pro kterého byla role psána. Koželuhova Alessandro zpíval Giovanni Ansani,<sup>11</sup> tehdy čtyřladvacetiletý tenor stojící na začátku své velmi úspěšné kariéry, která se nevyhnula tak prestižním místům, jakými byly Neapol (1777–1779), kde pěvec nastudoval nejméně čtrnáct rolí (z toho jen v roce 1778 sedm!), nebo Londýn (1781–1782). Ansani patří k nejúspěšnějším zpěvákům, které v dějinách italské opery v Praze najdeme, a snad právě jeho mládí a ambicióznost mohou vysvětlit okázalé a poněkud povrchní hudební zpracování árií.

Naprosto jiný charakter mají hudební čísla hlavní milenecké dvojice – Pora a Cleofide. Do nich Koželuh investoval nejvíce své hudební invence, v jejich áriích propracoval orchestrální složku do nejmenších detailů a i všechny tři recitativy *accompagnato* najdeme právě u těchto dvou postav, což ovšem vyplývá už z dramatické stavby Metastasiova díla, kde právě na hlavní milenecké dvojici spočívá tíha všech dramaticky vypjatých scén. Každý z těchto tří recitativů má jinou formální funkci a jiné zpracování.

První z nich najdeme v samém úvodu opery a tvoří jakýsi přechod mezi Sinfonií, během níž se odehrává bitva mezi makedonským králem a indickými vojsky, a vlastním začátkem opery. Lze jej chápat jako jistý prvek prokomponovanosti (tři úvodní akordy v tutti orchestru jako by patřily více k předcházející Sinfonii než k recitativu), který nebyl v této době zcela běžný. Tečkovaný rytmus, objevující se v tomto krátkém doprovázeném recitativu celkem pětkrát, má za úkol navodit vojenskou atmosféru a objevuje se i v Porově vstupní árii „Vedrai con tuo periglio“ ve 2. scéně prvního dějství, která je velmi efektním číslem. Místo běžné instrumentál-

<sup>10</sup> O recitativech této opery viz HÁLOVÁ, Kamila: „Alessandro nell'Indie“. *Proměny Metastasiova libreta* (Praha: Antonín Koželuh, disertační práce, Ústav hudební vědy FFUK, 2011), s. 10–11.

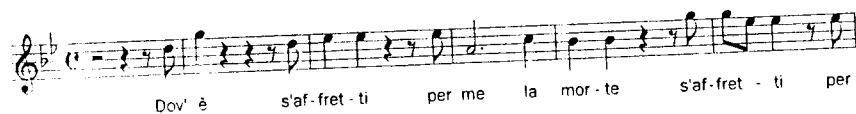
<sup>11</sup> Giovanni Ansani (1744–1826). Sartoriho katalog (SARTORI, Claudio: *Libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990–1995) registruje 81 inscenací, v nichž Ansani zpíval. Jeho pražské působení však v katalogu nenajdeme z důvodů nedostatečných informací, které z Prahy autor ka-

ní introdukcce v ní nalezneme zpívanou partii „Maestoso“ a árie je obohacena zdařilými zvukomalebnými efekty (blýskání meče - rychlé vzestupné běhy v houslích).

Značnou míru samostatnosti má druhý recitativ *accompagnato*, nacházející se v 5. scéně druhého dějství, tedy uprostřed opery, na místě jednoho z dramatických vrcholů. Poro volí smrt pro sebe a svou drahou Cleofide raději než potupné zajetí, ale jeho ruka nedokáže milovanou bytost zabít. Poro pocítí chlad a úzkost: „Oh Dio, qual gelo, qual timor...“. Poro otevírá svou duši plnou zoufalství a jeho monolog je doprovázen tím nejvroucnějším způsobem. Smyčcový orchestr je rozšířen o dvojici lesních a anglických rohů, což je nástrojová kombinace, vystihující ty nejtragičtější momenty. Ačkoli na tomto místě najdeme doprovázený recitativ téměř pravidelně (použil jej zde i Vinci při vůbec prvním zhudebnění textu a šlo o jediný recitativ *accompagnato*, který v jeho opeře najdeme), Koželuhovo zpracování je velmi zdařilé a skvěle vystihuje tragiku rozhodující scény dramatu. Orchestr je zde propracován do detailů a delší partie recitativů, která se na tomto místě nachází, je tímto doprovázeným úsekem velmi zpestřena. Postava Pora jím získává hloubku a další dvě velké árie jí dodají efekt.

První z nich - „Destrier che all'armi usato“ - v souladu s metaforickým textem (hrdina se přirovnává k bojovému oři, jenž, pobízen svým jezdcem, uhaní tryskem údolím) využívá bohaté zvukomalby. Dechovým nástrojům - hobojům a lesním rohům - je svěřena významná úloha a v árii zaujme především jakýsi duet vokální linky se sólovou hornou. Pražský divadelní orchestr nepochybně měl k dispozici zdatného hráče na lesní roh, neboť jeho part je dosti obtížný.

Poslední velkou Porovu árii - „Dov'è? S'affretti“ - najdeme v samém závěru opery těsně před dějovým vyvrcholením. Tempo děje se zrychluje a členitý pěti-slabičný verš skvěle vystihuje rozervanost citů hrdiny. Koželuh opět velmi zdařile vystihuje Metastasiova slova častým přerýváním vokální linky a delšími pauzami:



Tempo této árie je tak rychlé, že ačkoli mají obě strofy 6 veršů, což je poměrně dost, neboť velká část Metastasiových árií má čtyřveršové strofy, při interpretaci délka nepřesáhne tři minuty, tedy asi třetinu obvyklé délky trvání árie v této době.

Porova partnerka Cleofide je nejkrásnější postavou tohoto Metastasiova dramatu: moudrou a vyrovnanou ve svých rozhodnutích, vělou a pravdivou ve svých citech. Koželuh její árie zpracovává se zvláštním zaujetím a árie ze závěru druhého dějství - „Se il Ciel mi divide“ - je jednoznačně nejzdařilejším číslem celé opery. Této árii předchází doprovázený recitativ „A che fuggir“. Indická královna se právě dověděla o smrti svého manžela a její život tím ztratil smysl. V recitativu se objeví motiv následující árie, čímž je s ní jasně spojen a tvoří s ní větší celek, uzavírající celé jednání. Následující árie je v orchestru doplněna lesními rohy a anglickými rohy, aby byla podtržena tragika hudby i textu. Árie je psaná v tónině *f* moll (stejná díl dokonce v *Des dur* - terciová příbuznost) a skladatel poprvé pracuje de-

původní znění: *Se il Ciel mi divide* volný překlad: *Když mě Nebesa odloučí*  
*Dal caro mio sposo,* *Od mého drahého chotě,*  
*Perché non m'uccide* *Proč mě nezabije*  
*Pietoso il martir?* *Soucitná trýzeň?*

zkrácené znění: *Se il Ciel mi divide*  
*Perché non m'uccide*  
*Perché, perché, perché?*

Tato árie je prostá všech zbytečných efektů a skladatel v ní prokázal výjimečný smysl pro orchestr a hloubku dramatu.

Velmi zdařilá je ostatně i árie Cleofide z 9. scény druhého dějství, která je typem árie „*messaggio d'amore*“ - jakýmsi poselstvím lásky: „*Digli ch'io son fedele*“. Koželuh zde využívá sólového hoboje a „dialogu“ s vokální linkou hlavní hrdinky.

Zvláštní pozornost si zaslouží ještě skupina dvou árií a duetu z prvního dějství opery. Je to Porova árie „*Se mai più sarò geloso*“ ze šesté scény, árie Cleofide „*Se mai turbo il tuo riposo*“ ze scény sedmé a duet, který celé dějství uzavírá. Všechny tři útvary spolu souvisejí už v Metastasiově originálu a skladatelé často (ne však vždy) jejich souvislost podtrhli i hudebně. Obě árie jsou si podobné počtem veršů i syntaxí (*Se mai...*, *che...* - *Jestliže někdy...*, *tak ať...*) a v duetu najdeme právě citace částí obou dvou árií ironicky vložené do úst opačným postavám. Poro totiž ve své árii říká: „*Jestliže ještě někdy budu žárlit, ať mě potrestá Bůh...*“ a Cleofide zase: „*Jestli někdy poruším tvůj klid...*, ať mé srdce nenajde pokoje“. V duetu se pak oba milenci napadají z nedodržení slibu a duet se promění ve vzájemné osočování a vyústí v klasickou mileneckou hádku.

Každá z árií je zhudebněna odlišným způsobem a přece v nich nalezneme společné prvky, díky nimž se mohou hlavní témata obou spojit v duetu. Jednotlivým prvkem je zde takt (tříčtvrtový) i rytmus zhudebnění prvních tří slov:



Obě árie dále mají první strofu tříveršovou (Porova árie je jen monostrofická) a obě jsou psány osmislabičným veršem (*ottonario*).

První verš Porovy árie, ač slabikami sudý, je zhudebněn v lichém počtu taktů:

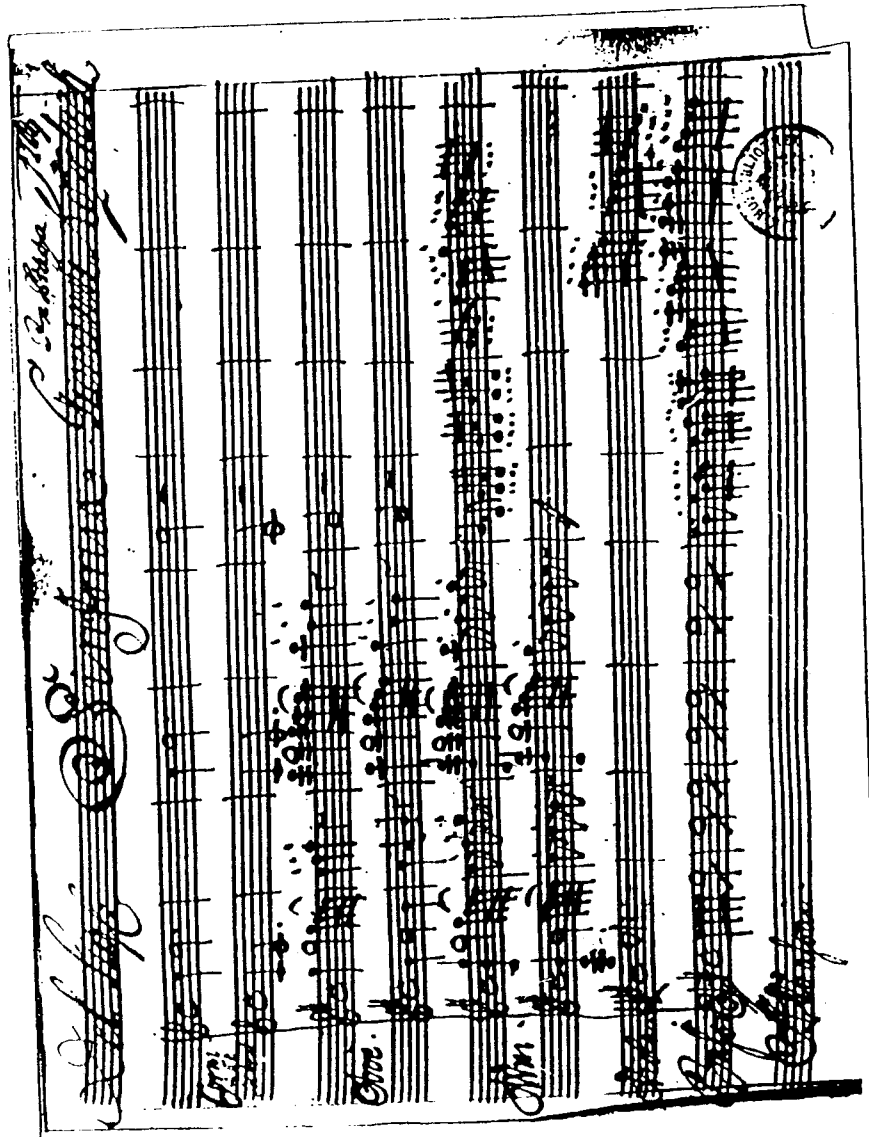


Toto téma zdůrazňuje rozpor sudý - lichý a jeho nestabilita jako by naznačovala, že Porova přísaha nebude moc přesvědčivá a že bude brzy porušena.

Naopak hlavní téma árie Cleofide začíná pravidelnou periodou:







obr. 4: Vídeňský rukopis, první strana partitury

## The two Haydns and the Brothers Hospitallers (Barmherzige Brüder, Fatebene Fratelli, O. S. I.): the four pupils, the less known sources<sup>1</sup>

Michaela Freemanová

*Motto: ...er so wohl auf den Orgel - als auf den Forte piano Virtuose sey*<sup>2</sup>

Joseph and Michael Haydn's relationship to the Brothers Hospitallers have been thoroughly studied by several scholars. The researchers focused on the employment of both Haydns at the beginning of their career as musicians of the church of the Viennese residence of the Hospitallers, or on Joseph Haydn's Bohemian pupils among the Order members.<sup>3</sup> But even today fresh observations on these matters are possible.

Apart from Joseph Haydn's four pupils (Primitivus Němec, Abundius Miksch, Flosculus Tomeš, Blasius Smrček), three other Hospitallers who were linked to the Haydns should be mentioned: Franciscus Fismann, Benignus Roth (both born in Bohemia) and Stephanus Sailer.

Sailer's relationship to Joseph Haydn was a family one – it seems that he was a nephew of Joseph Haydn's mother-in-law, Maria Elisabeth Keller. He was born in Winden/Neusiedlersee, and christened Andreas on May 27th. He became a member of the Order in Vienna in 1761 (the period lists of the Order members give him as 'vintensis, ungaricus sine lingua ungarica'). Between 1767–1772 he was choirmaster of the Graz Hospitallers, later prior in Trieste (1781–1783) and Gorizia (1784–1800). He died as 'Exprior und Jubilatus' (member of the Order for fifty years) in Vienna on January 15th, 1814.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> This research was initiated in the mid-1970's by the late Milan Poštoľka and later by Tomislav Volek; its results have appeared since in several conference papers, in the preface of the *Collectio Fratrum Misericordiae Kukussiensis* (Prague 1998) and also in the new version of Milan Poštoľka's Blasius Smrček article in *The New Grove Dictionary* (London 2001). The present article is partly based on a paper prepared for the conference *Muzikologické dialogy* 1982, the proceedings of which were never published.

<sup>2</sup> Quoted from shelf-mark 5.665, in: Státní ústřední archiv Praha, fond Městské hejtmánství a policejní ředitelství Praha, 1800–1801 [Central State Archives, Prague, the Prague Town Executive and Police Headquarters, 1800–1801].

<sup>3</sup> Cf., for example: SCHMID, E. F.: *Joseph Haydn und die Flötenuhr*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XIV, 1932, 193–221; POŠTOĽKA, M.: *Joseph Haydn a naše hudba 18. století* [Joseph Haydn and our 18th Century Music], Prague 1962; id.: *Two unknown Pupils of Haydn; Two Unknown Haydn Sources*, in: *Haydn Studies. Proceedings of the International Haydn Conference Washington, D. C., 1975*, edited by Jens Peter LARSEN, Howard SERWER, James WEBSTER, New York-London, 1975, 179–181; *Joseph Haydn: Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen unter Benützung der Quellensammlung von H. C. Robbins Landon*, herausgegeben und erläutert von Dénes Bartha, Kassel-Basel-Paris-London-New York 1965; ROBBINS-LANDON, H. C.: *Haydn: Chronicle and Works*, 1–V, Bloomington 1976–1980; KOPECKÁ, M.: *Hudební život konventů milosrdných bratří v českých zemích a na Slovensku* [Music Life of the Brothers Hospitallers' Convents in the Bohemian Lands and in Slovakia], proceedings of the International Prague Spring Conference 1984, typescript; id.: *Hudební život východočeských konventů milosrdných bratří* [Music Life of the Brothers Hospitallers' East Bohemian Convents], in: *Muzikologické dialogy* 1984, Hradec Králové 1986, 193–211; POŠTOĽKA, M.: *Mladý Joseph Haydn* [The Young Joseph Haydn], Praha 1988; FREEMANOVÁ-KOPECKÁ, M.: *Collectio Fratrum Misericordiae Kukussiensis* (preface; Prague 1998).

<sup>4</sup> Cf. catalogues of the Order members (Central State Archives, Prague, Brothers Hospitallers Papers, book 4–12; Bratislava Town Archives, Brothers Hospitallers Papers, IV.B.5.b./1/10a), *Historia Domus*

## Joseph Haydn, Michael Haydn a milosrdní bratři: čtyři žáci, méně známé prameny

Michaela Freimanová

Vztahu Josepha a Michaela Haydna k řádu milosrdných bratří věnovalo v minulosti pozornost několik badatelů – z českých zejména Milan Poštolka. I dnes je možné stávající poznatky rozšířit. K Haydnovým čtyřem řádovým žákům českého původu (Primitivus Němec, Abundius Miksch, Flosculus Tomeš, Blasius Smrček) lze připojit tři další milosrdné bratry spojené s oběma Haydny buď příbuzenským, nebo zaměstnavatelským vztahem – Rakušana Stephana Sailera a Čechy Franciska Fismanna a Benigna Rotha. Sporné otázky určení místa narození Primitiva Němce a Floscula Tomeše zodpověděli Ernst Fritz Schmid a Milan Poštolka. U Tomeše lze dnes připojit i den a místo úmrtí; nezodpovězeným problémem zůstává jeho možný pobyt v Londýně 1791–1792. Nově lze určit jak místo narození Abundia Miksche, tak Blasia Smrčka (v jeho případě jde i o jiné křestní jméno, než jaké uvádějí prameny a literatura 19. a 20. století).<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Tato studie a studie *Ve stopách Troldova výzkumu hudebního života milosrdných bratří*, in: *Hudební věda*, XXXVII, 2000, č. 3–4, s. 287–305, vznikly za podpory Grantové agentury České republiky

## „Ihr, Furien, kommt...!“

Theatrales Vergnügen am Schrecklichen um 1790

Alena Jakubcová

In der Musikaliensammlung der Prager Kreuzherren mit rotem Stern ist die Handschrift der im Jahre 1789 geschriebenen Partitur vom szenischen Melodrama *Circe* erhalten geblieben.<sup>1</sup> Das Leben und Wirken des Komponisten Wenzel Praupner (1754–1807)<sup>2</sup> wurden seit seinen Universitätsstudien stets mit Prag verbunden. Das Werk hat als eine originelle Schöpfung inländischer Provenienz im Rahmen der Gattung keinen Vorgänger gehabt. Es bereichert wesentlich jene nicht allzu große Gruppe der musikdramatischen Werke, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in den böhmischen Ländern von den einheimischen Komponisten geschaffen wurden und die sich dem gespielten „europäisch internationalen“ Repertoire einzugliedern versuchten. Zwar wurde von einer Inszenierung von *Circe* im Lexikon von Gottfried Johann Dlabacz und nachfolgend in älterer Literatur berichtet,<sup>3</sup> doch ein eindeutiger Beleg für eine Aufführung fehlt in der bisherigen Forschung. Immerhin dokumentiert der Druck einer Ode *An Herrn Praupner den ältern, Tonsetzer der Circe*, den die Bibliothek des Klosters Strahow in Prag besitzt,<sup>4</sup> daß das Werk den Zeitgenossen von Praupner bekannt war.

Wenn man das in der Nachfolge einer lokalen Tradition von Melodrameninszenierungen und aktuellen Rezeptionen des Ballettmelodramas entstandene Stück<sup>5</sup> im Kontext der zeitgenössischen Melodramenproduktion zu interpretieren

<sup>1</sup> *Prag den 19ten 8 [Okto] bris: 1789./Circe./Ein Melodrama./Für den Herrn Brautner [Text, 8 Fol.]*. *Circe Melodrama Ouverture N:ro 1./Adagio/Tromba 1: in C/ Tromba 2: in C/ Tympani in C/ Corno 1: in C Basso/ Corno 2: in C Basso/ Flauto 1:/ Flauto 2:/ Oboe 1:/ Oboe 2:/ Clarinetto 1:/ Clarinetto 2:/ Fagotto 1:/ Fagotto 2:/ Trombone alto/ Trombone Tenore/ Violino 1:/ Violino 2:/ 2 Violen/ Basso con Violoncello. Basso Trombone e Scritto in C. / comp: Anno 1789. Wenc: Praupner mppa: [Partitur, 123 Fol.]*

Heute Národní muzeum – České muzeum hudby [Nationalmuseum – Tschechisches Museum für Musik] in Prag (CZ Pnm), Sign. XVI A 263. Titelblätter s. Abb. 2, 4.

Die Partitur entdeckte Otakar KAMPER in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts. Er widmete dem Melodrama ein Kapitel seiner Arbeit *Hudební Praha v 18. století* [Das musikalische Prag im 18. Jahrhundert], Praha 1936. Mit Praupners Persönlichkeit befaßte sich später Jiří Berkovec, der eine Rundfunkaufnahme des Werkes veranlaßte, die 1956 produziert wurde.

<sup>2</sup> Am Anfang von Praupners musikalischen Aktivitäten stand das Violinspiel. Später wurde er Chorregent in mehreren Prager Kirchen und Orchesterdirektor des Nostitz-Theaters. Besondere Beachtung fand er als Dirigent von vielen Konzerten, bei denen er meistens bei den Aufführungen von vokal-instrumentalen Werken zahlreiche – sowohl von Berufsmusikern als auch von Amateuren zusammengesetzte – Ensembles leitete. 1803 wurde er erster Direktor der neu gegründeten Prager Tonkünstler-Sozietät. Von dem angeblich umfangreichen kompositorischen Nachlaß sind außer *Circe* nur einige Kirchenwerke bekannt.

<sup>3</sup> DLABACZ, Gottfried Johann: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Bd. 2, Prag 1815, Sp. 498–502; WURZBACH, Constant: *Biographisches Lexicon des Kaiserthums Oesterreich*, Bd. 23, Wien 1872, S. 217–219; TEUBER, Oscar: *Geschichte des Prager Theaters. Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit*, Bd. 2, Prag 1885, S. 117; STIEGER, Franz: *Opemlexikon*, Bd. 1, Titelkatalog, Tutzing 1975, S. 42.

<sup>4</sup> Sign. F D I 11/op. 39 (Nachlaß von G. J. Dlabacz), s. Abb. 1.

<sup>5</sup> Der Theaterdirektor Andreas Schopf (1748–1813), der in den Jahren 1777–84 in Regensburg wirkte und 1788 mit seiner Gesellschaft nach Prag engagiert wurde, brachte in seine neue Wirkungsstätte auch seinen Ballettmeister Albinico Rolland mit, der in Regensburg nicht nur die großen pantomimischen Ballette, sondern auch spezielle Produktionen inszenierte, in denen das Melodrama mit dem pantomimischen Tanz verbunden wurde. Einige von diesen Werken spielte man im Prager Nostitz-Theater (Das Schaufische

versucht, erkennt man in ihm ein Zeugnis einer Kunst, die als Vergnügungs- und Unterhaltungsunternehmen in erster Linie für den momentanen Bedarf produziert wurde. Wir dürfen mit Recht voraussetzen, daß die Gestalt des Werkes genau auf die Erwartungen des jeweiligen Zuschauerkreises zugeschnitten wurde, denn ein Theaterunternehmer war auf möglichst großen finanziellen Erfolg angewiesen.<sup>6</sup>

\* \* \*

[...] O Praupner! [...]  
 Wer drang unwiderstehbar zu dem Herzen  
 Wie deine Circe that?  
 Wer schildert Schrecken, Staunen, Starren, Schmerzen,  
 Wie's deine Tonkunst that? - -  
 [...] Dir zoll'n aus biederm wonnevollen Herzen  
 Der Kunst Verehrer Dank; -  
 O füll die Brust mit öftern sanften Schmerzen  
 Der sie uns heut durchdrang.<sup>7</sup>

Die Motivik des Melodramas und die vorkommenden theatralen Topoi-Komplexe gehören fast ausschließlich der Sphäre der „Nicht mehr Schönen Künste“ an.<sup>8</sup> Die Gattung stellt eine der schöpferischen Lösungen jener Probleme dar, die gleichzeitig auch in der Ästhetik diskutiert wurden. Ulrike Küster betrachtet das Melodrama aufgrund der Textforschung als eine poetische Umsetzung von Ideen Edmund Burkes (*Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757) und ihrer Nachwirkung in Deutschland.<sup>9</sup> Sie bereichert damit die Melodramenforschung um einen wichtigen Aspekt, der eine künftig weiter zu klärende ästhetikgeschichtliche Verbindungslinie zwischen England

Schauspielergesellschaft unter der Enterprise und Direction des Hrn. Wahr), z. B. die Melodramen Peter Winters *Cora und Alonzo* (1788) und *Reinhold und Armida* (2. 8. 1789), – den zeitgenössischen Pressenachrichten zufolge mit großem Erfolg. In der Verbindung von Melodrama und Tanz suchten die Inszenatoren die Möglichkeit, [...] die Handlung gedrängter, die Leidenschaften stärker; und überhaupt das Interesse größer zu machen.“ (*Cora und Alonzo. Ein charakteristisch pantomimisches Ballet in vier Aufzügen, von Albionico Rolland, mit einem von Prof. Babo verbundenen Melodram. Aufgeführt im königl. altstädter Nationaltheater 1788. Prag [gedruckt bey Joseph Emanuel Diesbach]. (Nationalmuseum Prag, Theaterabteilung, Sign. T 7411, S. [6]).*

Die Produktionen der Wahr-Schöpfischen Truppe wurden für Praupner allem Anschein nach zur unmittelbaren Anregung für das eigene Werk, besonders im Falle, wenn er 1790 als Musikdirektor dieser Gesellschaft genannt wurde (O. Teuber, wie Anm. 3, S. 254–255).

<sup>6</sup> Klaus Hortschansky geht diesem Aspekt in seiner Libretti-Untersuchung konsequent nach. Vgl. HORTSCHANSKY, Klaus: *Georg Friedrich Händels Libretti zwischen Barockpessimismus und Aufklärungsoptimismus. Zur Anatomie des Todes bzw. Schreckens*. In: Zur Dramaturgie der Barockoper. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 1992 und 1993, Laaber 1994, S. 73–94 (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe, 5).

<sup>7</sup> Ode *An Herrn Praupner den ältern, Tonsezzler der Circe*, vgl. Anm. 4 und Abb. 1.

<sup>8</sup> DIECKMANN, Herbert: *Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts*. In: JAKUB, Hans Robert (Hrsg.): *Die Nicht mehr Schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. München 1968, S. 271–317 (Poetik und Hermeneutik, 3).

<sup>9</sup> Grundlegend zur Geschichte des ästhetischen Denkens über das Schrecklich-Erhabene und seine Diffusion im künstlerischen Schaffen ZELLE, Carsten: *Angenehmes Grauen. Literaturgeschichtliche Beiträge zur Ästhetik des Häßlichen im 18. Jahrhundert*. Hamburg 1987.

<sup>10</sup> KÜSTER, Ulrike: *Das Melodrama. Zum ästhetikgeschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik*



An  
 Herrn Praupner den ältern,  
 Tonsezzler  
 der Circe.

Den Menschengestalt zur Himmelsböb zu schwingen  
 Mit mächtger Zauberkrast,  
 Kann nur der göttlichen Tonkunst allein gelingen,  
 Die Harmonien schafft;  
 Sie jähnte auch die wildsten Nationen  
 Durch süßer Töne Klang,  
 Indem ihr Reiz zu fernsten Erdenzonen  
 Mit Menschenkräften drang. —  
 Schon bei der Wiege tönte laut der Segen  
 Dem Schöpfer des Gefühls;  
 Du wirst Empfindung einst durch Reiz erregen  
 Des sanften Saitenspiels.  
 Auch über dich ergos bei deinem Werden  
 Die Herzentlofferinn  
 O Praupner! ihren Segen — Luftgebährden  
 Erheiterten den Sinn.  
 Wer drang unwiderstehbar zu dem Herzen  
 Wie deine Circe that?  
 Wer schildert Schrecken, Staunen, Starren, Schmerzen,  
 Wie's deine Tonkunst that? — —  
 Der Künstler Ruhm ist deines Namens Bierde,  
 Der Künste süßer Lohn;  
 Verdienst erschleicht nicht geträumte Würde  
 Vom goldenen Fürstenthron. —  
 Wohl! daß der Tonkunst Siz — daß Böhmen gebähe  
 Den Mann, der Herzen rührt!  
 Daß Praupner stets der Freunde größter Stolz war,  
 Die Er zur Kunst geführt.  
 Dir zoll'n aus biederm wonnevollen Herzen  
 Der Kunst Verehrer Dank; —  
 O füll die Brust mit öftern sanften Schmerzen  
 Der sie uns heut durchdrang.

Wen  
 seinen besten Freunden  
 A. W. und A. B.

und dem deutschsprachigen Theaterraum andeutet, die mit einer Aufwertung von Sinnlichkeit und Emotionalität und mit einer parallel verlaufenden Umorientierung der Poetik vom Erkenntnisparadigma hin zum Wirkungssparadigma einhergeht.

Die von Burke als erhaben bewerteten Objekte (Schrecken vor dem Tod, Tod als Retter, locus terribilis, darkness terrible, Sturm, Felsen, Einsamkeit), die eine besondere emotive Kraft besitzen, kommen in den Melodramentexten konzentriert vor und gestalten das Gattungsspezifische mit. Ihre Bühnenpräsentation im Melodrama wurde – nach der äußerst erfolgreichen Anfangsperiode 1775–1780 – zum Klischee, das in den Augen von Kennern bald seine Glaubwürdigkeit verlor. Doch das Publikumsvergnügen an der Gattung scheint länger vorhanden gewesen zu sein als das hoffnungsvolle Interesse der Theoretiker und Bühnenreformprotonisten, deren Zeitschriftenbeiträge mehrere Facetten des kontemporären Melodramadiskurses anschaulich machen.<sup>10</sup>

Gattungsprinzipien des Melodramas, die in den achtziger und neunziger Jahren ihre praktische Bühnenattraktivität bewiesen hatten, wurden allmählich in andere Gattungen integriert. Das Repertoire von verschiedenen Theaterzentren und die konkrete Gestaltung der Werke zeugen davon, daß sie sowohl von Dramatikern als auch von Musikern weiter modifiziert und genutzt wurden. Das Melodrama zeigte sich als eine produktive Gattung, die zum Ausdruck und Träger von mehreren Prozessen, Ideen und schöpferischen Leistungen wurde. Im Melodrama wurde eine Alternative der Musikdramaturgie samt ihrer neuartigen rezeptiven Qualität entdeckt. Eine zeitbezogene intensive Suche nach dem „Effekt“ der musikalischen bzw. musiktheatralen Darbietung brachte Neuerungen der Musikstrukturierung, die man unter Einbeziehung des musik- und theatergeschichtlichen Kontextes parallel in den sonst gattungsentfernten Gebieten erkennen kann. Neue Wege zur Entdeckung des rätselhaften Phänomens Melodrama beziehen deshalb u.a. auch den Aspekt der Musikalisierung des Schauspiels im ausgehenden 18. Jahrhundert, die Aufwertung von optischen Erlebnisqualitäten der Bühnenpräsentation und Rezeptionsfragen mit ein.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Aus der Materialgrundlage der Theaterzeitschriften befassen sich die zwei Beiträge, die im Zusammenhang mit dem Projekt der bibliographischen und inhaltlichen Erschließung der Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts entstanden sind (BENDER, Wolfgang F. – BUSHOVEN, Siegfried – HOESMANN, Michael: *Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts. Bibliographie und inhaltliche Erschließung deutschsprachiger Theaterzeitungen, Theaterkalender und Theateraschenbücher*. Teil 1: 1750–1780 (unter Mitarbeit von Christoph BENSCHAVEN und Christiane Sasse), Teil 2: 1781–1790 (unter Mitarbeit von Anke BIENDARRA, Christoph BENSCHAVEN und Volker CORSTEN), München etc. 1994, 1997), mit der Problematik des Melodramas im 18. Jahrhundert.

<sup>11</sup> CORSTEN, Volker: *Von heißen Thränen und großen Gefühlen. Funktionen des Melodramas im „gereinigten“ Theater des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main 1999.

<sup>12</sup> BUSHOVEN, Siegfried – HOESMANN, Michael: *Gesteuerter Affekt. Die Instrumentalisierung von Musik im deutschen Melodrama des 18. Jahrhunderts*. In: *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper-Musik-Sprache*, hrsg. v. Erika FISCHER-LICHTE und Jörg SCHÖNERT, Göttingen 1999, S. 227–244.

<sup>13</sup> In seinen Überlegungen zum Stellenwert des Musikalischen im Melodrama gelangt Laurenz Lütteken neuerlich zu anregenden Ergebnissen. Er bilanziert: „Die musikalische Syntax definiert sich in einem Prozeß ständigen Einnehmens, Ahnens, Beschreibens, Kommentierens und ›Malens‹. Sie ist in einer auf Außenreize getriebenen dramatischen Form zu einem nicht mehr akzidentellen, sondern substantiellen Bestandteil des Dramas geworden. Nur sie vermag es, die psychologischen Zustandsschilderungen glaubhaft zu machen, da mit ihrer Hilfe Nuancen jenseits des Begrifflichen und damit Sprachlichen artikulierbar sind. In paradoxer Weise hat sie damit zugleich ihren Eigenwert verloren: wie der szenische Monolog resultiert der musikalische Monolog aus der heftigen Erregung, aus einer zumindest tendenziellen Befreiung von den vorgegebenen syntaktischen und semantischen Mustern. So vollzieht sich der musikalische

Das wirkungsvolle Fluidum wird erst in der Phase des Gespielten, für ein bestimmtes Publikum vorgeführten Werkes präsent. Eine Basis dafür stellt also die dramaturgisch vorgegebene Kooperation von schauspielerischer Leistung und musikalischem Klang unter der Mitwirkung der kompletten Bühnenkonfiguration dar. Erst unter Berücksichtigung dieser Komponenten kann man nach den spezifischen Qualitäten der Gattung bzw. des jeweiligen Werkes fragen.

Angesichts der Publikumsdifferenzierung ist es auch nützlich, beim Melodrama eine andere Rezeptionsmodalität anzuerkennen als es in den meisten Fällen bei musikalischen Darbietungen der Fall war. Es ging nicht um Faszination am technischen Vermögen, die z. B. in der Rezeption der Oper, zusammen mit den praktischen Fähigkeiten und Erfahrungen auf musikalischem und tänzerischem Gebiet, beim adeligen Publikum eine wichtige Rolle spielte. Dem mittelständisch-bürgerlichen Laien war dies kaum einsehbar und sein Rezeptionsmodus wurde wesentlich von einem Gesamteindruck bestimmt.<sup>12</sup> Von einer „laienähnlichen“ Rezeption sprach man auch unter den „Kennern“, die sich einerseits solchen „Laien-Zutritt“ selber einzubilden versuchten, andererseits auch mal davor warnten, jene „Zauberstruktur“ analytisch zu enthüllen.<sup>13</sup>

Die Untersuchung der oben genannten Quelle brachte in erster Linie Kenntnis von den Neuerungen der Dramaturgie und Musikstrukturierung des Melodramas in jener Zeit, in der man überlegte, „wie man's noch richtiger und interessanter machen könnte“.<sup>14</sup> Es kamen mehrere Aspekte der zeitgenössischen Schaffens- und Aufführungsweise ans Licht, wie z. B. der Anteil des Komponisten an der Dramaturgie des Stückes und der Gestaltung seiner Bühnenpräsentation, was man im Falle des Melodramas eher dem Dichter zutraute. Praupners kompositorische Lösung, die sowohl im Kontext seiner persönlichen schöpferischen Qualitäten als auch der Erwartungshaltung des Publikums und der Bedingungen des lokalen Theaterbetriebes gesehen wurde, bietet die Chance zum Vergleich mit der gattungszugehörigen Produktion. Das Melodrama als Gestalt des „Vergnügens am Schrecklichen“ kann im folgenden in differenzierter Weise vor dem Hintergrund der örtlichen Tradition betrachtet und von der beschränkten Sichtweise des autonom gelesenen Textes befreit werden.

\* \* \*

### *Ihr unterirdischen Gottheiten, die Ihr blos mit Blute könntet*

Zusammenhang allein aus der affektiven Disposition, nicht mehr aus innermusikalischen (also ›thematischen‹) Prozessen. Und in diesem Sinne ist die Musik des Melodramas psychologisch, und auch ›poetisch‹: sie folgt den Mustern des szenischen Monologs.“ So LÜTTEKEN, LAURENZ: *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998, S. 477.

<sup>12</sup> Vgl. MEYER, Reinhard: *Das Musiktheater am Weimarer Hof bis zu Goethes Theaterdirektion 1791*. In: BAUER, Roger (Hrsg.): *Der theatralische Neoklassizismus um 1800. Ein europäisches Phänomen?*, Bern etc. 1986, S. 127–167 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A – Kongressberichte, 18).

<sup>13</sup> Im *Journal von auswärtsigen und deutschen Theatern* (1779, S. 116) heißt es daher zu einer Aufführung von Bendas *Medea*: „[...] - ich habe die Kraft der begleitenden Musik empfunden, so stark vielleicht als sie nur auf einen Layen wirken kann [...]“. Zit. nach CORSTEN, V. (wie Anm. 10), S. 52. Zu einer „intellektuellen Kapitulation“ vor dem Melodrama vgl. ebd., S. 117, und CORSTEN, V. (wie Anm. 10), S. 53.

<sup>14</sup> SCHINK, Johann Friedrich: *Ueber das musikalische Duodrama, mit und ohne Gesang*. In: *Theater-Kalender auf das Jahr 1778*, Gotha, S. 60. Vgl. CORSTEN, V. (wie Anm. 10), S. 102–110.

besänftigt werden  
 ich verspreche, ich gelobe Euch blutige, blutige Opfer! [...]  
 Ihr Furien kommt!  
 Zieht die Blase, von Gift triefende Rache  
 aus ihrer finstern Hülle  
 wo sie ihr eigen Herz zerfleischt [...]<sup>15</sup>

Der anonym verfaßte Text von *Circe* ist eine Variante des typischen Melodramasujets. Eine Schicksalsklage der von Odysseus verlassenen *Circe* bezieht alle Attribute der jeweiligen Gattungsbühnenkonfiguration mit ein.<sup>16</sup> Das mythologische Thema wurde in einer verschmelzenden Gestaltung dargestellt, denn die Homerische Episode floß mit einem Teil von Ovids *Metamorphosen* (*Circe und Scylla*) zusammen. Dort ließ sich der Autor des Textes für seine Beschreibungen der zauberischen Handlungen von *Circe* anregen.

Die (einzige) Hauptgestalt *Circe* präsentiert im Monolog ihren seelischen Zustand, ihre Erinnerungen und Erwägungen, die schließlich zu einem Racheakt an der verräterischen Vertrauten *Scylla* führen. Episodisch erscheinen *Pluto*, der leidenschaftlich gebeten wird, Rache an *Odysseus* zu nehmen, und *Scylla*, die zuletzt als ein für die Rache bestimmtes Objekt zu *Circe* zurückkehrt. Die Verwandlung von *Scylla* in ein heulendes Meeresungeheuer mußte nicht unbedingt szenisch dargestellt werden, es wird eher durch Text und Musik vermittelt.

Für den eigentlichen Gegenstand der Inszenierung dürfen wir statt einer „dramatischen Handlung“ den Anblick der „angenehm schauerlichen“ Situationen halten, der dem Zuschauer in reichem Maße durch die magischen Handlungen von *Circe* und durch die vom Komponisten zugefügten Ballettszenen von Geistererscheinungen geboten wurde. Das Magische nimmt eine zentrale Stellung in der Textstruktur ein. Die einzelnen, durch den Text vermittelten „Bilder“ wurden sorgfältig bis in die „häßlichen“ Einzelheiten beschrieben. Ähnlich aufschlußreich wurden auch die Szenenanweisungen im Hinblick auf das „angenehm Grauenhafte“ konzipiert. Das kann als Anzeichen dafür genommen werden, daß auch die „Art“ ihrer Bühnendarstellung – nach den jeweiligen technischen Möglichkeiten – auf eine treue optische Vergegenwärtigung aller genannten Gegenstände und beschriebenen Handlungen zielte.<sup>17</sup>

Das monodramatische Konzentrieren auf eine einzige Bühnengestalt darf als eine Art Rückkehr zum Ausgangspunkt der Gattung interpretiert werden. Es

<sup>15</sup> Text des Melodramas, Monolog I, vgl. volle Textfassung im Anhang.

<sup>16</sup> Die Bühne stellt einen öden und schroffen Felsen vor. Eine Spitze desselben gehet ins Meer, und hängt furchtelich hinüber; die ganze Gegend ist verdorret, verbrannt. Hin und wieder Ueberbleibsel eines zertrümmerten Gebäudes. *Circe* liegt mit zerstreuten Haaren Prachilos, ohnmächtig auf der äussersten Spitze des in die See hängenden Felsen. Einleitende Bühnenanweisung des Textes, vgl. Anhang.

<sup>17</sup> Die Furien, die Rache, der Zorn, und die Laster, nebst den Parcen erscheinen und kommen mit Flammen aus der Erde empor. Ihre Hände sind mit brennenden Fackeln, Schlangen, Dolchen, giftigen Kräutern angefüllt. [...] Ein Altar erscheint aus der Erde, von Drachen „Yinn“ und Menschenköpfen zusammenge setzt. Die See wind stürmisch; die Sonne verdunkelt sich; der Mond hängt blutig am Himmel; die Sterne kommen zum Vorschein; der Donner rollt. *Circe* tritt zum Altar; die Rache nimmt aus den Händen der Furien giftige Kräuter, die *Circe* über Menschenknochen, die anstatt des Holzes auf dem Altar liegen, auspreßt. Hiernach reicht sie ihr ein Gefäß mit Blut, das *Circe* über den Altar ausgiesst. Endlich giebt sie ihr den Blick der Furien. *Circe* setzt dessen Spitze aufs Altar, und spricht: [...]. Die Szenenanweisungen des Textfassers für das Ballett I, vgl. den Anhang.

könnte aus der Tradition der in Prag gespielten Stücke resultieren<sup>18</sup> und bildete für die dramaturgischen Neuerungen Praupners eine günstige Basis. Es ist bemerkenswert, daß zu gleicher Zeit die streng monologisch gestalteten Stücke sehr selten vorkamen und im üblichen Repertoire der „erweiterten Melodramen“, in denen die Konzentration auf die Hauptperson(en) abgeschwächt wurde, fast als exklusiv galten.<sup>19</sup> Eine formale Verwandtschaft des Textes finden wir mit Rousseaus *Pygmalion* oder Meissners *Sophonisbe*,<sup>20</sup> doch die inhaltlichen Topoi verweisen eher auf die Gestalten von *Ariadne*, *Medea* und *Armida*.

Der Text ist in Prosa verfaßt. Die ursprüngliche Gliederung bestand aus drei Monologen, die voneinander im ersten Fall mit einem Ballett und im zweiten durch eine kurze eingeschobene Rede von *Pluto* getrennt wurden. Das Musikalische wurde nur in der einleitenden Beschreibung der Bühne erwähnt (*Zu Ende der Simphonie scheint sie sich [Circe] zu ermuntern [...]*).<sup>21</sup>

Praupner behandelte den Text als eine Vorlage, die er zur Realisierung des eigenen Konzeptes benutzte. Er schrieb seine Nachträge samt eigenen szenischen Anmerkungen und Verweisen zur kompositorischen Ausarbeitung in den Text hinein und erweiterte das ursprüngliche Schema um neue musikalische Teile. Aus dem im Text entworfenen Ballett entstanden nun zwei musikalisch und dramaturgisch getrennte Sätze: ein Ballett und eine pantomimische Szene. Die Differenzierung der vom Komponisten unterschiedlich aufgefaßten szenischen Situationen unterstützte die Eigenart ihrer musikalischen Behandlung. Einerseits *Ballo furioso*, eine hinreißende tänzerische Bewegung, andererseits *Pantomima Ballabile: Music zur Handlung der Circe bei den Altare*, eine Darstellung des Geheimnisvollen und Wunderbaren, das eher an die monologische Faktur von instrumentalen Bestandteilen der Deklamation anklingt.<sup>22</sup> An der Scheide vom Ballett zur Pantomime, die

<sup>18</sup> Für die Zeit 1772–1810 sind bislang mehr als 30 Inszenierungen von 11 Werken nachgewiesen. Die grundlegenden Gattungsträger (Rousseau/Aspelmayer(?): *Pygmalion*; Benda: *Ariadne auf Naxos*; *Medea*) wurden durch mehrere Inszenierungen bekannt und gleichzeitig von verschiedenen Truppen gespielt. Das Melodrama war am häufigsten im Repertoire der Schauspielergesellschaft von Carl Wahr (an Prager Bühnen aktiv in den Jahren 1779–84, 1788–91, 1798–99) vertreten, mit dem Praupner allem Anschein nach als Musikdirektor zusammenarbeitete (vgl. Anm. 15).

<sup>19</sup> Schimpf führt nur drei Beispiele, die er unter den gesammelten Quellen identifiziert hat, an: *Hero und Leander*, 1784; *Monime*, 1787; *Hekuba*, 1801. Schimpf, Wolfgang: *Lyrisches Theater. Das Melodrama des 18. Jahrhunderts*. Göttingen 1988 (Palaestra. Untersuchungen aus der deutschen, englischen und skandinavischen Philologie, 282), S. 111–116.

Die von der Wahr-Schopffschen Truppe in Prag gespielten Melodramen gehörten auch zu den sog. „erweiterten Melodramen“ (vgl. Anm. 5). Nebenrollen bekamen in diesen Stücken dramaturgisch mehr Gewicht und es gab Szenen, in denen die zentralen Figuren gar nicht auftraten. Vgl. W. Schimpf: ebd., S. 114.

<sup>20</sup> Es ist möglich, daß August Gottlieb Meissner (1753–1807), der in den Jahren 1785–1804 als Professor der klassischen Philologie und Ästhetik an der Prager Universität wirkte, der Autor des Textes von *Circe* war. Meissner avancierte zu einer führenden Persönlichkeit in den literarisch-theatralen Kreisen. Als Autor des *Sophonisbe*-Textes wurde er in Prag schon 1776 bekannt, als die Brunianische Gesellschaft Neefes Melodrama aufgeführt hat. Sein literarisches Schaffen wird durch eine ausgeprägte dramatische Vorstellungskraft charakterisiert, die im Sujet oft zur Welt der Antike tendiert.

Meissners Autorschaft bleibt eine Hypothese, denn er war nur einer von mehreren potentiellen Literaten, die in Prag für das Theater schrieben. Das *Taschenbuch von der Prager Schaubühne auf das Jahr 1778* (Prag 1778, S. 76–101) führt in einer Rubrik „Hiesige Theaterdichter, ihre Schriften, nebst einigen Kritiken über unsere Bühne“ 24 Autorennamen ein, unter denen man Beamte, Universitätsprofessoren, Adelige, Schauspielerdirektoren und auch Schauspieler findet.

<sup>21</sup> Text des Melodramas, einleitende Bühnenanweisung, vgl. Anhang.

<sup>22</sup> Die Musik zur Altar-Szene komponierte Praupner in das Ganze zusätzlich hinein, denn sie ist auf den separat nummerierten Blättern niedergeschrieben worden. Dagegen folgt Monolog II in der ursprünglichen Numerierung gleich nach dem abgeschlossenen Ballett.

Tonart c-Moll behält, doch vom 3/4 zum 2/4 Takt wechselt, erstarrt für einen Augenblick das Wirbeln des Tanzes. Die Musik kreierte den entsprechenden Raum für die magischen Handlungen von Circe und die versammelten Wesen gestalten ein entsprechendes Kolorit für die Szene.

Zum Ende des zweiten Monologs und zum Schluß des Melodramas wurden vom Komponisten noch zwei neue Ballette angegliedert, die zum festen Bestandteil der dramatischen Struktur und zum Ausdruck der behandelten Affekte wurden. Dank dieser dramaturgischen Eingriffe gelang es Praupner, in seinem Werk Oberhand für die Instrumentalmusik zu gewinnen<sup>23</sup> und die Dramaturgie des Stückes grundsätzlich zu beeinflussen. Die formale Gestaltung des Melodramas wurde bereichert, sie ist durchdacht und klar gegliedert:

	1.	Ouverture	167 T.
A	2.	Einleitung	72
	3.	Monolog I <i>Circe allein</i>	242
B	4.	Ballett I <i>Ballo Furioso</i>	152
	5.	Pantomime <i>Music zur Handlung der Circe bei dem Altare</i>	130
	6.	Monolog II <i>Circe</i>	171
	7.	Ballett II <i>Ballo</i>	240
A'	8.	Monolog III <i>Circe allein</i>	258
	9.	Ballett III <i>Ballo</i>	64

Die Hierarchie der Teile ist dem handlungs-dramatischen Konzept verpflichtet und bildet eine zentriert abgerundete Struktur, die deutlich die Proportion der drei Grundbauelemente (ABA') aufweist. Die beiden Randteile erfüllen die aufeinanderbezogene Funktion von „Ruhe-Polen“, die zur Vorbereitung bzw. zum Ausklingen der zentralen Szene, in der ein quasi ekstatisches Streben der Circe zum gewünschten Ziel der Rache dargestellt ist. Der dramatische Bogen wird durch die konzentrierten musiktheatralen Mittel aufs äußerste gespannt. Den zentralen Monolog bildet die Beschwörung, die Opferweihung und die Wendung Circes an Pluto. Es wird vom *Ballo Furioso* (die unterirdischen Gottheiten kommen Circe zur Hilfe) vorbereitet und mit der Pantomime eingeleitet, in die man die „Handlungen“ der Circe zusammengetragen hat, damit sich im anschließenden Monolog alles wieder zur deklamatorischen Leistung anspannen konnte. Der Textvorlage nach sollte der Monolog direkt an die nachfolgende Erscheinung von Pluto grenzen. Doch Praupner modifizierte die Struktur mit einer Bühnenanweisung:

*Hier sinket Circe langsam zur Erde, den Altar umarmend und bleibt mit gegen Himmel erhobenen Gesicht bis die Furien ausgetanzt haben.*<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Circe gehört im Rahmen der bislang beschriebenen Melodramen des 18. Jahrhunderts zu den umfangreichsten Werken, denn die Partitur umfaßt 1496 Takte (Bendas *Ariadne* hat nur 593 Takte, *Medea* 798 Takte). Die Dauer der Rundfunkaufnahme (vgl. Anm. 1) beträgt 55 Minuten.  
<sup>24</sup> Praupner, *Metaphrasen*, Abschluß von Monolog II, vgl. Anhang und Abb. 3.

Mit der Sicherheit dramatischer Intuition stellte der Komponist dieses Bild in das Spatium zwischen den abgeschlossenen Monolog der Circe und den Eintritt von Pluto und schuf so einen offenen Raum, den er mit den Musik eigenen Mitteln zu entfalten vermochte. Seine am Rande des Textes geschriebene Bemerkung bringt auch den ersten Entwurf des neuen Balletts zum Vorschein: *3/4 takt ballabile, piano vor die 3 Parcen, dann forte vor die Furien, eine 4 bis 5 Minuten lange Furie von 8 zu 8 takt. Die Coda am Ende decrescendo bis zum ppsimo: dann erscheint Pluto.*<sup>25</sup>

Pluto tritt daher erst nach beinahe 180 Takten auf, im Ausklang der umfangreichen, dem Ballett gewidmeten orchestralen Fläche, die trotz alledem keinesfalls als eine Musik klingt, die nur das Tanzen mittels der richtig geordneten Klänge ermöglichen sollte. Dieser Ballettmusik ist auf dem Hintergrund einer funktionellen und streng konsequenten formalen Bauregelmäßigkeit und periodischen Ausgewogenheit ein spezifischer Klangzauber und affektiver Ausdruck eigen, der durch raffiniertes Zusammenbringen der schlichten Elemente erreicht wurde.<sup>26</sup>

Es beginnen die Streicher, in drei Zonen aufgefächert, die sich rhythmisch und klanglich zu einem komplementären Bild ergänzen. Bässe und Viola halten mit den festen Vierteln durchgehend den im 3/4 Takt Staccato gespielten harmonischen Grundriß, Violine I bereichert den Verlauf mit den Achteln der zuständigen gebrochenen Tonika-Dominante-Klänge und Violine II verdichtet die Struktur mit den repetierten Sechzehnteln der Grundtöne. Reizendes Schwirren, das die erfundene Kombination der gleichzeitig ertönenden Staccato- und Tremolando Klänge unterstützt, wird von der leichten synkopischen Artikulation des Leittones in allen beteiligten Stimmen außer der Violine I pointiert. In der ersten Fassung der einleitenden Periode erscheint die elegant simple Kadenz – limitiert im Streicherklang der harmonischen Töne ohne jede melodische Erweiterung – als eine Basispräsentation, die zum Aufnehmen von den folgenden Bereicherungen bereit ist. Es herrscht hier zugleich eine 16 Takte zurückhaltende Spannung, wenn sich die Dynamikebene die ganze Zeit streng auf *pp* hält und daher ein deutliches Bild der ertönenden Struktur ermöglicht. Solche aus der Sicht der Dynamik und Harmonie „stehende“ Fläche bildet den dramatisch besonders wirksamen Kontrast zum bevorstehenden Gefühls- und Klangaufruhr des Monologs und trägt die eindeutigen Züge einer geheimnisvollen und visionären Atmosphäre.

Im Auftakt der zweiten Fassung, die eine Ergänzung der Doppelperiode darstellt (T. 1–32), kommt plötzlich der gewaltige und rhythmisch prägnante Klangstoß von Trompeten, Hörnern, Fagotten und Pauken, der die neue klangliche Dimension vorzeichnet, die über dem vorgegebenen und wiederholten formal-harmonischen Grundriß entwickelt wird. Die anfangs von den Streichern gespielten Ur-Stimmen werden samt der Artikulation erhalten und nun mit der massiven Unterstützung von Blechbläsern in volle Orchesterbreite plazierte und um neue ergänzende Stimmen bereichert. Die Dynamik hat sich auf *ff* gelagert und die ursprüngliche Synkopierung wird in den einzelnen Stimmen so differenziert, daß nun jedes Taktviertel irgendwo im Plenum seinen Akzent hat. Der Abschnitt befindet sich also andauernd in einem quasi „ekstatischen Zustand des Klanges und der Dimension“, der

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Beginn des Balletts II in Praupners Partitur, s. Abb. 5.

zum Schluß noch zum Verstärken tendiert. Das Ganze von diesem tänzerischen „Rondo“ erschöpft sich im folgenden in den alternierten Wiederholungen des anfänglichen formalen Musters. Das anfangs benutzte Material wird mehrfach geteilt und neu gruppiert, in eine sorgfältig ausgearbeitete mannigfaltige Instrumentation gesetzt und durch eine pointierte harmonische Beleuchtung geführt.

Dem Komponisten gelang es durch diesen dramaturgischen Eingriff in das ursprüngliche Konzept des Werkes, eine im Lauf befindliche Bühnenaktion zu stoppen, die hoch affizierte Circe im psychologisch genau gespürten Augenblick in eine malerische Stellung sinken zu lassen und den neu entstandenen „Erlebnisraum“ in eine musikalische Versinnlichung zu verwandeln, die anhand einer originellen kompositorischen Gestaltung eigenständige Aussagekraft besitzt. Die von Praupner genutzte Möglichkeit einer Zeitbeharrung,<sup>27</sup> in der die zur Verfügung stehenden sujetbezogenen optischen und musikalischen Effekte konzentriert heraustreten – das war jene neue Strategie der Bühnenwirksamkeit, die sich künftig als tragfähig erweisen sollte.

Auch in den übrigen, dem „Orchester allein“ gewährten Teilen des Melodramas verfährt Praupner mit der Sicherheit eines Orchesterkenners und mit überzeugender Gestaltungskraft. Es ist zwar möglich, die selbständigen Instrumentalflächen z. B. als eine Sonatensatzform (Ouverture) oder ein Rondo (Ballette I, II) zu interpretieren, doch ein näheres Betrachten von einzelnen Parametern der musikalischen Struktur zeigt, daß Praupners Kompositionsverfahren nur schwerlich als motivisch-thematische Verarbeitung einzuschätzen ist.

Praupner bildet die Fläche durch Einreihen von Eintakter und Zweitakter, die er verschiedenartig kürzen, ausdehnen und verschmelzen lassen kann und die sich oft auf einen für den größeren Abschnitt gemeinsamen rhythmisch-melodischen Kern beziehen. Die eingereichten Gebilde treten dann in mannigfaltigen Varianten heraus, die vor allem von den variabel kombinierten Instrumentenfarben und rhythmischen, dynamischen oder harmonischen Feinheiten getragen sind. Der Orchestersatz läuft meistens breit angelegt, in mehreren „durchimitierten“ und sequenzierenden Schichten. Das Motivisch-thematische steht also eher im Schatten des strebenden Zusammengehens rhythmischer und harmonischer Beschleunigungen, die sich auf die dramatisch gesteigerten Momente beziehen.

Eine vollkommen ausgearbeitete Fläche stellt in bezug auf den Effekt des Klanglichen auch Ballett I ([*Ballo furioso*], Moderato, 3/4, c-Moll) vor, das in den ersten 40 Takten als Musik zum Eintritt von „unterirdischen Gottheiten“ konzipiert wurde.<sup>28</sup> Die Tonikadreiklang-Haltetöne teilen sich nach und nach in zweitaktigen Abstand in die Bläser aus. Zum anfänglichen C (Trompete II + [Baßposaune]<sup>29</sup> + Pauken) kommen neue Klangfarbenschichten hinzu (Horn II + Tenorposaune; Horn I + Altposaune; Trompete I + Flöte I, II + Oboe I; Oboe II + Klarinette I; Klarinette II). Für alle Einsätze ist *pp* vorgeschrieben und das Gefühl des zunehmenden

<sup>27</sup> Zur Problematik des Zeitempfindens im Zusammenhang mit der musiktheatralen Darstellungsweise siehe HORTSCHANSKY, Klaus: *Musiktheater in Mannheim als gestelltes Bild*. In: FINSCHER, Ludwig, PELKER, Bärbel und REUTER, Jochen (Hrsg.): *Mozart und Mannheim. Kongreßbericht Mannheim 1991*, Frankfurt etc. 1994, S. 65–80.

<sup>28</sup> Beginn des Balletts I in Praupners Partitur, s. Abb. 11. Die Benennung *Ballo Furioso* wurde vom Komponisten nur einmal in dem entsprechenden Eintrag in der Textvorlage benutzt. Vgl. den Text im Anhang.

<sup>29</sup> Diese Partiturstimme, die nach Angabe der ersten Partiturseite in eine getrennte *Cartina* geschrieben

Volumens bezieht sich also ausschließlich auf die sich sammelnden Klangfarben. Die Bläserbesetzung schafft den Effekt der vibrierend wachsenden Luftsäule, die – auf Tonika beruhend – von der Sicht der Harmonie zwar „stehend“ zu sein scheint, doch die zweitaktige Regelmäßigkeit der Einsätze bringt eine drängende Vorwärtsbewegung mit sich. Die Disposition des Satzes knüpft unmittelbar an die zu realisierende Bühnenkonfiguration an, die sowohl in der Textvorlage (*Die Furien, die Rache, der Zorn, und die Laster, nebst den Parcen erscheinen und kommen mit Flammen aus der Erde empor.*) als auch in Praupners Anweisung in der Partitur (*Hier die Erscheinung deren Geistern, oder Furien, nicht alle auf einmahl, sondern einer nach den andern [...] zum Ausdruck kommt.*<sup>30</sup>)

Die von Praupner für ein Theaterstück vorgeschriebene Orchesterbesetzung<sup>31</sup> dürfen wir unter Berücksichtigung der bisherigen Kenntnisse über das Prager Repertoire der letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts für außergewöhnlich halten. Denn die Anzahl der proponierten Instrumentenstimmen reicht über die üblichen Besetzungsgewohnheiten der gespielten Stücke weit hinaus. Das Werk stellt in dieser Hinsicht die umfangreichste von den bekannten Partituren der tschechischen Musik jener Zeit dar. In Prag gab es damals keinesfalls eine Tradition von Symphoniekonzerten und ein für diesen Zweck stabil funktionierendes Orchester. Vielleicht konnte gerade Praupner als eine herausragende künstlerische und zugleich organisatorisch begabte Persönlichkeit in diesem Falle jene fehlende Institution ersetzen und einen derartigen Klangkörper, der seiner in die *Circe*-Partitur eingegangenen Vorstellung der Orchestersatzes entsprach, für eine einmalige Gelegenheit zusammenbringen.

Praupner probierte praktisch, im Rahmen einer tauglichen Theatergattung, die Ausdrucksmöglichkeiten der von der Poesie befreiten Musik zu mobilisieren, um den Topos des „angenehm Schrecklichen“ darzubieten. Der Hintergrund einer Bühnenrealisierung ist mit Sicherheit von dieser Musik nicht zu trennen, obwohl man sich über die Fähigkeit einer „autonomen“ Musik nicht einmal in zeitgenössischen Abhandlungen große Hoffnungen machte.<sup>32</sup> Es liegt die Vermutung nahe, daß sowohl die tänzerische als auch die „optische“ Vergegenwärtigung des Schrecklichen auf der Bühne hier eher zur Sphäre des Trivialen tendierte, wie die Gestaltung des Textes schon ahnen läßt. Die „Theatermacher“ wußten ja am besten, welche Feinheiten sich beim Publikum am ehesten „verkaufen“ ließen, und auch das Melodrama war ein gut geeigneter Rahmen, in dem die effektivsten künstlerischen Verfahrensweisen praktiziert wurden.

Aus der Sicht des beauftragten Komponisten wurde also die Gattung Melodrama anregend für eine hochrangige Leistung. Sein Konzept reichte nicht nur über die institutionellen Bedingungen seiner Wirkungsstätte, sondern auch über den Standard der gewählten Gattung hinaus. Die neuartigen dramaturgischen Komponenten und musikalischen Stilmittel sollten hinreichend analysiert werden, um de-

<sup>30</sup> Text des Melodramas, Ballett I, s. Anhang; Partitur, Abb. 11.

<sup>31</sup> Vgl. Anm. 1.

<sup>32</sup> „Wenn die beste Instrumental-Musik im Stande wäre, eine Folge oder Reihe von Begebenheiten, oder daraus entspringenden Leidenschaftlichen bestimmt ausdrücken und darzustellen; so würde es der menschliche Wiz versucht haben, ein ganzes musikalisches Drama, ohne redende, singende, oder Gebarden-machende Schauspieler, aufzuführen.“ *Tamira. Ein Drama. Nebst einer Abhandlung über das Melodrama von D. Huber Tübingen 1791*, S. 73, 74.

ren Weg weiter verfolgen zu können. Das Übernatürliche wurde zum wichtigen szenisch-dramaturgischen Element, in dem man eine Anpassung an die Ansprüche eines Publikums erkennt, das die „Lust an der Angst“ entdeckt und das Häßliche als Thema akzeptiert hat.

## Anhang

### Edition des Textes und der Szenenanweisungen des Komponisten

In der Umschrift bleibt die ursprüngliche Anordnung der Zeilen, die Gliederung der Worte, Unterstreichungen, Zeichensetzung und Verteilung des Textes, die entworfenen musikalischen Eintritte andeutet, erhalten. Abkürzungen werden ausgeschrieben. Eintragungen des Komponisten, die er mit Hilfe von vi-de (= zum ergänzen) und verschiedenen graphischen Zeichen für die genauen Textstellen bestimmt, werden kursiv aufgenommen. Szenenanweisungen, die in die Partitur hineingeschrieben wurden, werden in eckigen Klammern wiedergegeben, so auch die Orientierungsbezeichnung der formalen Teile des Werkes.

Prag den 19ten 8bris 1789.

Circe,

Ein Melodrama.

Für den Herrn Brautner.

[1. Ouverture, 167 T.]

[T. 153: NB Hier das Zeichen zur Aufziehung der Haut Cortine]

[T. 163: Circe scheint sich zuermuntern.]

Die Bühne stellt einen öden und schroffen Felsen vor. Eine Spitze desselben gehet ins Meer, und hängt fürchterlich hinüber; die ganze Gegend ist verdorret, verbrannt. Hin und wieder Ueberbleibsel eines zertrümmerten Gebäudes. Circe liegt mit zerstreuten Haaren Prachtlos, ohnmächtig auf der äussersten Spitze des, in die See hängenden Felsen. Zu Ende der Simphonie scheint sie sich zu ermuntern; mit wilden Blicken siehet sie nach jenen Fluten hin, auf welchen ihr theurer Ulysses entflohen ist. Wuth strahlt aus ihren Geberden. Sie erhebt ihre Zauber-Ruthe; bey jedem Streich den sie mit derselben in die Luft thut, fährt blitz und Donner über das Theater,

und schlägt endlich in einen schon halbverbrannten Baum, der dadurch entzündet wird und lichterlos brennt.

[2. Einleitung, 72 T.]

[T. 1: mit wilden Blicken siehet Sie nach jenen Fluten hin, auf welchen Ihr theurer Ulysses entflohen ist; Wuth strahlt aus ihren Geberden]

[T. 12: 1stemahl hier schlägt Circe mit ihrer zauber-Ruthe in die Luft, und Donner und Blitz fährt über das Theater]

[T. 20: hier der 2te Schlag]

[T. 24: hier der 3te Schlag]

[T. 34: donner in der Weite pianissimo]

[T. 42: der donner wird heftiger]

[T. 49: stärker donner]

[T. 53: hier schlägt der donner in einen Baum ein, lasset aber nach, es donnert decrescendo, bis pianissimo]

[3. Monolog I, 242 T.]

Circe.

*Circe allein.*

Du bist also noch der einzige Gegenstand, auf welchen das Feuer, das ich dem grossen Zeus entwandte, wirken konnte! / \_\_\_\_\_  
Dann, / \_\_ dann / ist deine Glut  
viel \_\_ / viel schwächer, / als die  
Flamme, die mein Herz verzehrt. /  
mein Blut ausdörzt; / \_\_\_\_\_ und  
dann bist du mir unnütz / \_\_\_\_: Erlösche!  
/ \_\_ erlösche, / \_\_ so wie ich wünschte,  
dass das Feuer, das mich verzehrt  
erlöschen könnte / \_\_\_\_\_  
Ulysses! / \_\_ Ulysses, / du fliehst  
deine Circe? / \_\_\_\_ Grausamer  
Urheber der Qualen meiner Seele, / \_\_  
Ha! wenn Mitleid dir noch ein bekanntes  
Gefühl ist, / \_\_ halt ein! / \_\_ streiche die  
Seegel; / \_\_ lass die Ruder rasten; / \_\_  
wende deinen Blick nach dieser Gegend  
hin, / die deine Grausamkeit allein zur  
Einöde umschaffen konnte / \_\_ Die stolze,  
die mächtige Circe / liegt auf ihren  
Knien; / schenk ihr noch einen Blick,  
/ einen einzigen Blick! / \_\_ Wende die Spitze



deines Schiffs nach dieser Wüste  
zurück. \_\_\_/

Sie thut einen Streich mit ihrer Zauber-  
ruthe.

[T. 69: Circe thut einen Streich  
mit ihrer Zauber-Ruthe.]

Ihr fürchterlichen Geister/ die  
vor einer höhern Macht betet,/  
vor einer Macht,/die mich selbst  
verhindert, jenen Verräther  
ohne seinen Willen zu meinen  
Füssen zurückbringen zu können./  
schärfet zum wenigsten sein  
Gesicht,/dass er auch in der Ent-  
fernung mich auf dieser Felsen-  
klippe als einen strahlenden  
Leuchtturm erkenne!/\_ Er sieht  
mich! /\_\_\_ Er ringt die Hände!\_\_\_/  
Komm./\_\_\_ komm/ Geliebter/ komm/  
alles ist verziehen;/ vergessen!/  
Und wär es auch nicht, um die  
Flammen meiner Liebe zu thei-  
len./so komm aus Barmherzig-  
keit, um meinen Tod zu beschleu-  
nigen./ \_\_\_\_\_ Aber nein!/\_ \_\_\_  
nichts./ nichts hält ihn auf./\_\_\_  
Die Seegel schwellen noch von ei-  
nem mir feindlichen Winde!/\_ \_\_\_  
Götter!\_/ allmächtige Götter./  
ist denn die treueste, innbrün-  
stigste,/ heisseste Liebe,/die blos  
von Euch kommen kann,/ein so  
grosses Verbrechen,/um so eine  
entsetzliche Strafe zu verdienen,/  
um so eine erniedrigende Verach-  
tung dulden zu müssen?/\_ \_\_\_

Sie gehet wütig von dem Felsen herab.

[T. 157: Circe gehet wütig von dem Felsen herab.]

Ha! eine einzige Göttin schützt  
den Treubrügigen!/Ihr./ihr will  
ich soviel Gottheiten entgegen  
stellen,/die sie zwingen sollen  
den Wüterich der höllischen  
Rache zu überliefern /.

Nachdem sie mit ihrem Stabe verschie-  
dene Kreise gemacht:

... mit dem Stabe verschiedene Kreise

NB

es kommen Furien  
in der Luft.

Ihr unterirdischen Gottheiten,/  
die Ihr blos mit Blute könntet  
besänftigt werden/ ich verspre-  
che./ ich gelobe Euch blutige,  
blutige Opfer!/ Aber/ jetzt./  
nur jetzt /versagt mir nicht Eure  
schreckliche Hülfe!/\_ Ihr Furien  
kommt!/ Ziehet die blase/, von  
Gift triefende Rache / aus ihrer  
finstern Hülle wo sie ihr eigen  
Herz zerfleischt;/ und ihr drey  
Schwestern/ die ihr den Faden des  
Lebens spinnet und abschneidet,  
nach dem Willen des Verhängnis-  
ses;/ und ihr alle dunkle, unter-  
irdische Geister/ kommt!/ er-  
scheint/ und helft mir, dem gros-  
sem Pluto, Eurem Fürsten/ ein  
Opfer zubereiten!/  
[4. Ballet I, 152 T.]

[4. Ballet I, 152 T.]

[Subito Siequite il Ballo Furioso]

[T. 1: Ballo Hier die erscheinung deren Geistern, oder Furien, nicht alle auf einmahl,  
sondern einer nach den andern]

[T. 37: bei der Corona müssen wenigstens die Furien alle beisammen seyn, und fangen  
an zu tanzen, nach disposition des H. Ballet-Meisters.]

Ballet: Die Furien, die Rache, der Zorn,  
und die Laster, nebst den Parcen  
erscheinen und kommen mit Flammen  
aus der Erde empor. Ihre Hände sind  
mit brennenden Fackeln, Schlangen, Dol-  
chen, giftigen Kräutern angefüllt.  
Sie tanzen um Circe herum und drücken  
ihre Bereitwilligkeit aus, Circe zu  
dienen. Ein Altar erscheint aus der Erde,  
von Drachen „Yinn“ und Menschenköpfen  
zusammengesetzt. Die See wird stür-  
misch; die Sonne verdunkelt sich; der  
Mond hängt blutig am Himmel; die  
Sterne kommen zum Vorschein; der Don-  
ner rollt. Circe tritt zum Altar; die  
Rache nimmt aus den Händen der Furien  
giftige Kräuter, die Circe über Men-  
schenknochen, die anstatt des Holzes  
auf dem Altar liegen, auspresst.  
Hernach reicht sie ihr ein Gefäs mit  
Blut, das Circe über den Altar aus-  
giesst; Endlich giebt sie ihr den Dolch

der Furien; Circe setzt dessen Spitze aufs Altar, und spricht:

*Circe stellt sich auf einer Seite der Bühne Vorwärtz, die Parcen erscheinen tanzend, die eine fast den Roken, die zwote die Spindel, und die dritte eine Schäre in der Hand. Sie stellen sich vor Circe, und zeigen sich bereitwillig Ihre Befehlen zugehorchen. Ihnen folget eine Menge Furien, die ebenfals der Parcen Beispiel folgen. Circe stellt sich mitten unter Ihnen, eisert (!) zu jeden insbesondere danckbarkeit über ihre Bereitwilligkeit, und Freude über ihre jähe Erscheinung ein jeder dringet sich hierzu der erste zu seyn ihre Wünsche zu vollbringen, bis Sie sie ruhen heiset. Sie macht mit ihrer Zauberruthe den Altar erscheinen, die gehet an den selben, und verrichtet das, was der Author vorschreibet.*  
NB  
*Pantomima Ballabile.*

[5. Pantomime, 130 T.]

[Music zur Handlung Circe bei dem Altare nach der ersten Furie.]

[T. 1: Circe stellet sich in der mitte deren Furien, eisert (!) jeden besonders danckbarkeit über ihre Bereitwilligkeit, und Freude über ihre jähe Erscheinung.]

[T. 9: Sie heiset sie ruhen, dann machet Sie mit ihrer Zauberruthe, das also gleich ein Altar erscheine aus der Erde,]

[T. 36: hier tritt Circe zum Altar, die See wird stürmisch, die Sonne verdunkelt sich, der Mond scheint blutig samt denen Sternen, der donner rollt, etc: dann der Circe weitere Verwicklung, wie vorgeschrieben ist. etc:]

[T. 126: gleich darauf folget das Melodram weiter. NB es donnert von weiten.]

[6. Monolog II, 171 T.]

Alleschtiger Beherrscher des

hier nimt das

Tartarus und des fürchterlichen Orcus! Bruder des blitzschleudernden Jupiters; / der du in deinen Händen hältst die Strafen der Verruchten! / Der du am grässlichen Ufer des Pflөгtons / brennende / und ewig nie verzehrende Flammen / zur Bestrafung verrätherischer / eidbrüchiger Liehaber zubereitet hast, / erhöre mein Gebet! / \_ Auch du, / Du Selbst konntest dem Strahl der Liebe nicht entgehen / du / durchflohest die Hülle der Erde mit Deinem Wagen, / du ergriffst deine göttliche Gefährtin, / die Königin des unterirdischen Reichs, / deine Proserpina. / Die schwarzen, feuerbrausenden Rosse, / stolz über ihren Raub, / durchbohrten die Erde bis zu ihrem Mittelpunkt deinem königlichen Sitze, / und da fandest du dein Glück in dem Genuss der Liebe. / Diese hingegen macht mein einziges Unglück! / \_ Der Wuth der Wellen preissgegeben, / rettete ich sein Leben. / Ich nahm ihn auf! / Liebe durchströmte auch die mindeste meiner Adern; / ich theilte mit ihm mein Herz, / \_ meine Wissenschaften, / \_ meine Reichthümer; / \_ gab denen Sterblichen / (denn ich hatte allen die das Schicksal in meine Hände liefern würde, / unauslöschlichen Hass zugeschworen / und sie in Thiere verwandelt,) / ihre Gestalt wieder / blos auf sein Verlangen. / Ach, / er / er war mir alles, / Geliebter, / \_ Herr, / Beherrscher, / ich, / seine demüthige, / zu allen seinen Willen bereite Scлавin. / \_ Hier auf diesem Platz / erbaute ich Schösser, / die an Reichthum und Zierde auch die Einbildung übertrafen; / Gärten, / wo Natur und Kunst wetteiferten; / nichts verlangte ich von ihm / als Gegenliebe! / \_ Er versprach sie mir, / \_ ja, / er wusste selbst mich zu täuschen; / ich war glücklich, / glücklich! / Aber der

*Melodram wieder seinen gang.*

Grausame! / der Verräther! / Er  
benutzt die von mir ihm gegebene  
Wissenschaften; / da ich mich  
liebetrunknen dem Schlaf überliess, /  
wusste er ein Schiff hervorzubringen.  
/ Er bestieg es mit denen, die  
durch ihn ihre Gestalt wieder bekommen  
hatten; / er entfloh, / und floh nicht  
allein, / Scylla / meine Vertraute /  
\_\_\_\_\_ Ich erwachte, / durch einen  
fürchterlichen Traum gestört; \_\_\_\_\_  
/ meine Arme streckten sich vergebens  
nach dem geliebten / \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_ Wie die Nemäische Löwin, / der  
man ihre Junge geraubt hat, / brüllte  
ich / Ulysses! / \_\_\_ Ulysses! / \_\_\_ der  
Wiederhall der Felsen / antwortete mir  
allein / \_\_\_ Wuth und Verderben waren  
meine Begleiterinnen; / \_\_\_\_\_  
die Schlösser wurden in Schutthaufen,  
/ die Gärten in Feuerstätte verwandelt.  
/ Ich sank ohne Gefühl, / Athem- und  
Sinnlos / auf diesen Fels! / \_\_\_\_\_  
Zu dir allein, Pluto, / nehm' ich meine  
Zuflucht. / Das Feuer von Himmel  
verzehre dies dir geweyhete Opfer! /

Ein Blitzstrahl zündet die Flamme des Altars an.

[T. 149: NB hier zündet ein Blitzstrahl die Flamme des Altars an.]

Schicke deine Rache den Flüchtlingen  
nach! / \_\_\_ Räche! / Räche mich /

*Hier sinket Circe langsam zur  
Erde, den Altar umarmend,  
und bleibt mit gegen Himmel  
erhobenen Gesicht bis die  
Furien ausgetanzt haben.  
3/4 takt ballabile,  
piano vor die 3 Parcen,  
dann forte vor die Furien,  
eine 4 bis 5 Minuten lange  
Furie von 8 zu 8 takt.  
die Coda am Ende  
decrecendo bis zum ppssimo:  
dann erscheint Pluto.*

[T. 167: hier sinkt Circe langsam zur Erde, den Altar umarmend,  
und bleibt mit gegen Himmel erhobenen Gesicht, bis die Furien ausgetanzt ha-

[Sieque Ballo.]

[7. Ballett II, 240 T.]

[T. 1: hier fangen an die Furien zu tanzen.]

[T. 65: NB Solo vor die 3 Parcen, oder höllischen Schwestern.]

[T. 96: NB Tutti, wieder alle Furien]

[T. 171: NB bis hierher wird bei der Coda von 32 Takt von denen Furien getanzt.]

[T. 178: NB hier fängt an Pluto auf seinem Thron sitzend, langsam empor zu steigen.]

Pluto auf seinem Thron steigt empor und spricht:

Unglückliche! Minervens Schutz  
vertheidigt Deinen Treulosen.  
Scylla, durch die Liebe betäubt,  
hat dich verrathen. Ulysses ist  
nahe bey Ithaca gescheitert, aber  
unversehrt ans Ufer geschwommen.  
Vergiss eine Liebe, die du nie  
wieder befriedigen kannst. Scylla  
aber sey deiner gerechten Rache  
überlassen.

*hier kann die Coda,  
wenn die etwas beträchtlich  
wird, vor der oberwehnte  
Furie angebracht werden.*

Pluto verschwindet nebst allen andren  
höllischen Gottheiten und dem Opfer-  
Altarn. der Sturm auf der See  
donnert noch, lässt aber nach. \_\_\_\_\_

*Ende des ballets \_\_\_\_\_*

[T. 193: 32 takt aus der Coda repetirt. und wird getanzt]

[T. 225: aber von hier, fängt an Pluto, nebst allen anderen Furien zu verschwinden.]

[8. Monolog III, 258 T.]

Circe allein.

Vergiss eine Liebe, / die du nie  
wieder befriedigen kannst! / \_\_\_\_\_  
Das, / das war also mein Todes-  
Urtheil? / \_\_\_ Grausam! / \_\_\_ grau-  
sam! / \_\_\_ Unsterblichkeit, / ent-  
setzliches Geschenk der Götter / \_\_\_  
\_\_\_ Also ewig leiden / \_\_\_ ewig bren-  
nen soll ich Unglückseelige? / \_\_\_\_\_

[T. 20: hier erscheint Scylla von weiten auf denen Fluten schwimmend.]

Aber was seh ich /dort auf den Fluten schwimmen?

Sie steigt auf den Felsen.

[T. 34: hier steigt Circe auf den Felsen.]

Sie ist's! / sie ist's! / \_\_ Scylla / grässlicher Gegenstand / der mein Herz durch neue Martern zerfleischt! / \_\_\_ O Glück, / sie lebt! / \_\_ Ha, / der Dolch! / \_\_ Nur zeige mir, Rache, / süsse Rache / wo \_ / wo ist der empfindlichste Fleck? / \_\_\_ Dort will ich ihn nach und nach verbergen, / bis der letzte Blutstropfen durch die tausendste Wunde entwischt. / \_\_\_ Sie nähert sich! / Ihr Furien der Hölle / stärkt meine Wuth! / \_\_ Ha, still! / Dieser Gedanke / ist ein Geschenk von Euch, / Ihr höllischen Schwestern! / Dank! / Dank! / \_\_ Ja, Unsterblichkeit / macht meine grösste Qual / die will ich mit dir theilen du schändliche Buhlerin. / \_\_ Steh, Verruchte! / \_\_\_ Deine Füsse sollen in Felsen verwandelt bis in den Abgrund des Meeres auf ewig Wurzel fassen, / \_\_ dein Leib, über die Fluten hervorragend, soll ewig von Seehunden zerfleischt werden, / und dein erbärmlich Geheule, / soll alle Schiffahrer so entsetzen, / dass sie lieber in den Händen der Charibdis verderben, als das Scheusal deiner Martern erblicken möchten! / \_\_\_ Ha, sie heult! / \_\_\_ Grässlich! / grässlich! / \_\_\_ Mein Herz / \_\_ sollte es Erbarmen oder Abscheu seyn? / \_\_\_ Unausstehlich ist es!

[sub musica]

[NB unter der Music]

Sie giebt einen Schlag mit der Zauberruthe. Ein Wagen mit drachen bespannt erscheint.

[T. 201: hier giebt Circe mit der zauber Ruthe einen Schlag, oder zwey.]

[T. 208: hier erscheint ein Wagen mit Drachen bespannt.]

Fliehen will ich, / muss ich / diese mir verhasste Gegend! /

[t. 231: hier Circe steigt in den Wagen, der sich nach und nach erhebet.]

Ueber Ithaca flieget hin! / Ein Blick auch des Ungetreuen / wird vielleicht ein Trost vor die unglückliche Circe seyn. /

*hier erscheinen wieder alle Furien und tanzen.*

[T. 253: NB hier erscheinen wieder alle Furien, \_\_\_\_\_]

[9. Ballett III, 64 T.]

[T. 1: \_\_\_\_\_ und hier fangen die an zutanzen.]

[T. 61: Ballo à 72 Battut.]

Address: PhDr. Alena Jakubcová, Ph.D., Hollarovo nám. 13, 130 00 Praha 3;  
e-mail: alena.jakubcova@divadlo.cz

### „Ihr, Furien, kommt...!“

Divadelní potěšení z „ošklivosti“ kolem roku 1790

Alena Jakubcová

Partitura a libreto melodramu *Circe* (1789) skladatele Václava Praupnera (1745-1807) patří k ojediněle dochovaným pramenům k historii pražského divadla druhé poloviny 18. století. Vznik tohoto melodramu, který jako divadelní druh neměl v tvorbě místních skladatelů předchůdce, vyvolává řadu otázek. Profesionální působení skladatele, regenschoriho několika pražských chrámů a ředitele divadelního orchestru Nosticova divadla, bylo svázáno výhradně s pražským prostředím. Velmi živé divadelní a společenské dění, které Praupner v tehdejší Praze vnímal a spoluvytvářel, bylo sférou bohatě strukturovanou. Poskytlo skladateli řadu stimulů pro kompozici rozsáhlého jevištního útvaru s precizně promyšlenou dramaturgií a osobitými prostředky hudebního výrazu, které dovolují označit *Circe* za jedno z nejpozoruhodnějších děl z celého souboru nám známých melodramů 18. století. Bezprostředním stimulem a příkladem pro kompozici Praupnerova vlastního díla byly kromě předchozí inscenační tradice melodramy uváděné v Praze v letech 1788-89 společností Carla Wahra, jejíž základ tvořili herci společnosti Andrease Schopfa z Řezna. Tento typ hudební divadelní produkce spojoval melodram s pantomimickým baletem a na jeho scénické podobě se významně podílel baletní mistr Albonico Rolland. Tradice dosavadních výkladů Praupnerova tvůrčího výkonu bez potřebného kontextu neumožnila dosud osvětlit problematiku melodramu v souvislostech dobového divadelního repertoáru, jeho šíření a recepce. Dílo je rezonancí celého spektra podnětů a vypovídá o znalostech, zkušenostech a schopnostech autora, a zároveň o tom, nač mohlo být připraveno a co od skladatele, píšícího pro divadlo, očekávalo dobové místní publikum. Divadelní kus byl zpravidla produkován pro potřebu okamžiku, jako prostředek zábavy a potěšení, a tak můžeme právem předpokládat, že jeho podoba byla na představu příslušného okruhu příjemců přesně nastavena.

Motivika melodramu 18. století a soubory divadelních topoi, které jsou v něm představeny, patří téměř výlučně do sféry „umění, které již není krásné“. Představuje tvůrčí řešení problémů, které byly současně diskutovány také v estetice a patří k linii, která v rámci přeorientování hodnot tvůrčí poetiky od paradigmatu poznávání k paradigmatu působivosti ocenila smyslovost a emocionalitu. V melodramu byla objevena alternativa hudební dramaturgie spolu s její novou receptivní kvalitou a intenzivní hledání prostředků působivosti přineslo novinky ve strukturování hudby. Konstituování melodramu jako druhu vytvořilo ve sféře hudebního divadla jeden z dalších prostorů pro vyjádření realizované prostředky instrumentální hudby a Praupner svou dramaturgií tuto možnost adekvátně naplnil a originálně rozvinul. Úpravy textové předlohy a výsledná koncepce díla představují svébytné hudebně dramaturgické řešení, které klade důraz na optickou stránku jevištní prezentace a uvolňuje prostor pro uplatnění rozsáhlých ploch instrumentální hudby. Předmětem jevištního představení není u Praupnera dramatický děj, ale předvádění „příjemně hrůzyplných“ situací, jehož se divák v bohaté mife dostalo magickými úkony Circe i baletními scénami podsvětích duchů. Prostředky Praupnerova hudebního vyjadřování jsou ve všech parametrech velmi úsporné až strohé. Výrazným rysem, který vyplývá z podrobnější analýzy, je promyšlenost a účelnost starby ve všech vrstvách – od celku až po detail. Nejsilnější stránkou Praupnerova kompozičního způsobu je variabilita vzájemných kombinací výrazových prostředků. Způsoby těchto spojení jsou mnohotvárné a propůjčují jeho hudební řeči značnou působivost, a to zvláště v gradačních plochách. Nelze jistě pominout jevištní vázanost této hudby, ačkoli i v dobových pojednáních byly velké naděje vzhledem k vyjádření „dramatičnosti“ vkládány právě do hudby svým způsobem „autonomní“. Taneční a „optické“ jevištní ztvárnění „hrůznosti“ totiž pravděpodobně směřovalo spíše do sféry „triviality“, o čemž v případě Praupnerovy *Circe* svědčí charakter textu. Divadelníci dokázali předem vytušit, co u publika zabere, a právě melodram byl svého času vhodným rámcem pro využití nejpůsobivějších praktik „moderního“ divadla. Z hlediska skladatele se však v tomto případě melodram stal druhem, který jej inspiroval k výkonu, přesahujícímu jak provozní podmínky jeho působiště, tak i běžný standard zvoleného druhu.

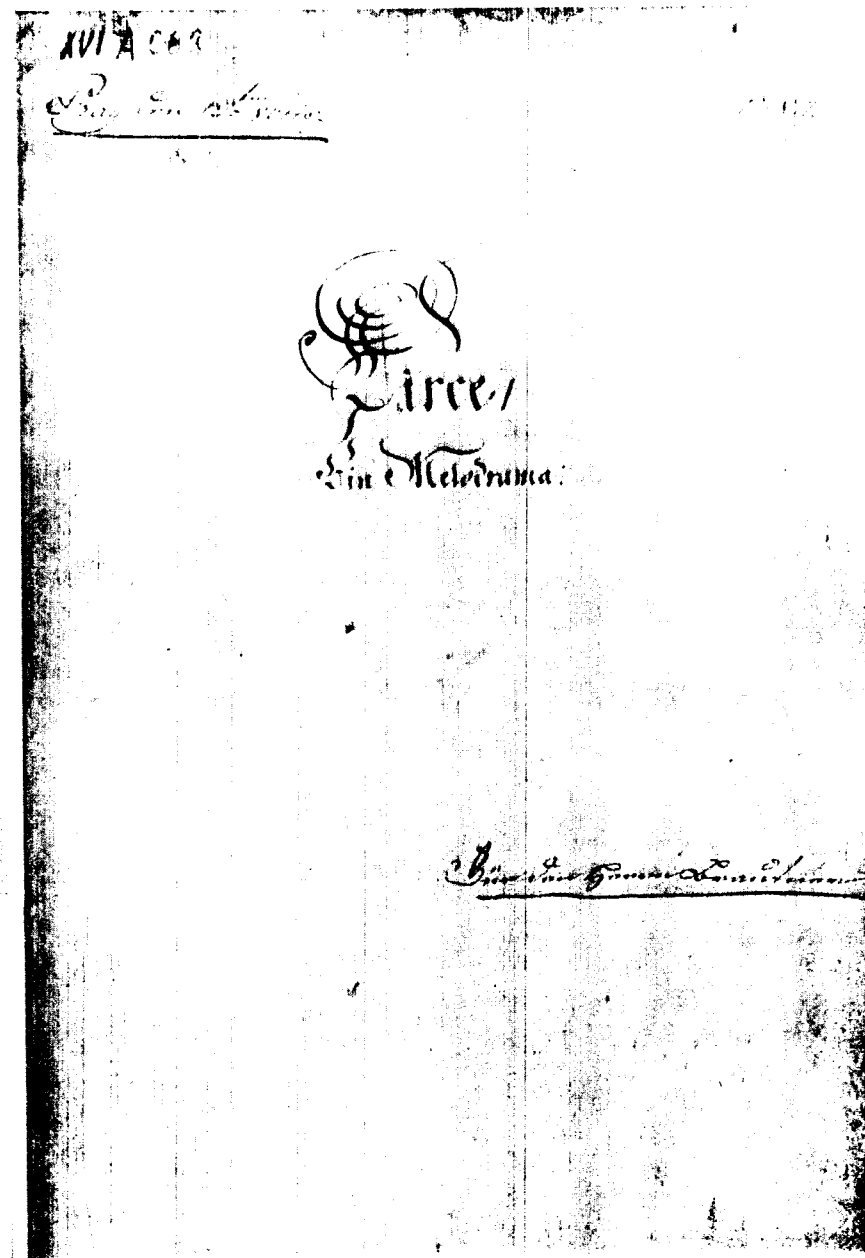


Abb. 2: Titelblatt des Textmanuskripts. Národní muzeum – České muzeum hudby Praha. Sign. XVI A 263 (Abb. 2–12)

## Das „Heiligenstädter Testament“ im Licht der Freimaurerei.

Beethovens „letzter Wille“ als ein Beweis für seine Zugehörigkeit zur Logenbruderschaft?

Hans-Werner Küthen (Bonn)

*Für Tomislav Volek, dem Freunde im Herzen Europas*

„Geheimnisvolle Unbestimmbarkeit gehört zum Freimaurertum.“\*

Im sogenannten „Heiligenstädter Testament“ Beethovens liegen Todesbereitschaft und Überlebenswille so geschwisterlich nebeneinander wie Verzweiflung und Hoffnung. Als letzter Wille, das heißt als „Testament“ ist dieses vierseitig beschriebene Dokument<sup>1</sup> indes nirgends direkt bezeichnet (s. Abb.). Dennoch hat es auch den Charakter einer letztwilligen Verfügung, indem es zwei Vermächtnisse enthält. Der Rest ist ein Klagegesang, der Beethoven zur Rechtfertigung dient. Auf der Außenseite 4 des nicht vollständig verhüllten Schreibens notierte Beethoven die Adressaten: „für meine Brüder/ Carl und / nach meinem Tode zu/ lesen und zu vollziehen –“. Allenfalls aus dieser letzten Formulierung ließe sich ein weiteres Indiz für ein Testament herleiten.

Da nun schwer vorstellbar ist, daß ausgerechnet ein mit dem Siegel und dem freien Raum auf S. 3 abgeschlossenes Dokument teilweise bereits von Außen zugänglich blieb, sollte angenommen werden, Beethoven habe es nur unter Mißachtung seines eigenen diskreten Vorsatzes ergänzen wollen. Dies verleiht dem Zusatz auf S. 4, vor allem jedoch der Identifizierung der dreimal in derselben Weise unvollständig genannten Adressaten eine um so größere Bedeutung. Gewöhnlich liegen im Todesfall die leiblichen Verwandten näher als andere Erben. Wendet sich aber Beethoven in seinem *Heiligenstädter Testament* zweifelsfrei an seine beiden Brüder Karl und Johann?

Die Unvollständigkeit der Adressatenangabe, die durch die ebenso stereotype wie systematisch wiederholte Formel „meine Brüder Carl und [Spatium!]“ zuerst in der Anrede auf S. 1, dann im Text auf S. 2 und in gleicher Weise zuletzt auf der Außenseite 4 des gefalteten Doppelblattes erscheint, mag als ein Formalismus in einem gegebenenfalls als offiziell zu betrachtenden, konkret verwendbaren Dokument nach dem Ableben verstanden werden. Dennoch bleibt zu fragen, ob hier ein juristisch (oder auch nur postalisch) eindeutiger Adressat ge-

\* IRMSCH, H.-J.: *Mozart. Mitglied geheimer Gesellschaften*, Zülpich 1991, S. 11.

<sup>1</sup> Das Schriftstück liegt seit 1888 (Acquisitionsnummer 1888/1389, auf S. 2) unter der Signatur ND VI 4281 in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Es hat das Großbogenmaß im Querformat von 49,6 × 39,8 cm (Breite × Höhe). Nach einmaliger vertikaler Faltung schrieb Beethoven den Text zunächst auf den ersten drei Seiten. Nach zwei weiteren horizontalen Faltungen, nach vorn, dann nach hinten, kam der hinzugesetzte Text auf S. 4 (auf dem Kopf stehend) ins zweite Viertel dieser letzten Seite. Die am Ende der letzten Seite zusammengedrängten Schriftzüge verraten (ebenso wie die besiegelte Unterschrift auf S. 3) daß Beethoven sein Dokument schon abgeschlossen hatte, bevor er sich zu dem Nachtrag entschloß, den er mit „Heiglstadt am 10ten ocktober - [überschrieben mit:] 1802“ datierte. Zwei abermalige Blattfaltungen in vertikaler Richtung verkleinerten die Außenmaße des ursprünglich dreiseitig beschriebenen

meint ist. Offensichtlich war das Dokument von vornherein und – wie der biographische Verlauf zeigte – lebenslang dazu bestimmt, in Beethovens Besitz zu verbleiben, also nicht etwa notariell hinterlegt zu werden. Nicht umsonst hat man das Schriftstück seit je als das intimste Zeugnis seiner vita eingeschätzt – an seine Seite zu stellen wäre höchstens der Brief an die „unsterbliche Geliebte“ vom 6./7. Juli 1812.

Zu dieser inhaltlich offenhaltenden, um nicht zu sagen kryptischen Schreibform eines Spatiums – die jedoch auch in manch anderer Hinsicht bis auf den heutigen Tag verwendet wird – findet sich bei Beethoven so leicht keine Parallele. In der vorliegenden Systematik dreier wort- und formgleicher Wiederholungen schon gar nicht. Aber als sehr geläufiger Zweckformalismus könnte eine Spur gelegt werden in Richtung einer Bruderschaft, die mittels solcher Gewohnheit und einer gezielten Konvention die eindeutige Bestimmung eines Adressaten oder in Frage stehender Personen camouflierte, wobei nur Eingeweihten ein Zugang möglich und zugleich anderen versperrt war. Es dürfte sich, so meine Hypothese, um eine Gemeinschaft handeln, die in Beethovens Umfeld seit seiner Jugend eine Rolle spielte: Seine Ordensbrüder unter den Illuminaten. Davon später.

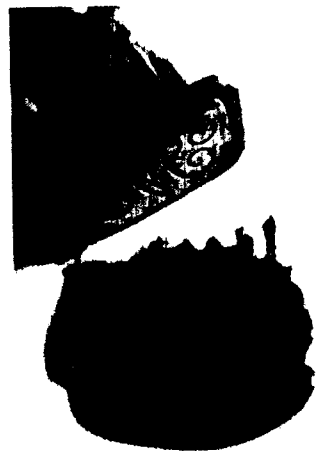
Schon Beethovens Überschrift auf S. 1 enthält eine Merkwürdigkeit, die bisher in ihrer Bedeutung übersehen wurde. In der ersten Zeile lautete der Beginn ursprünglich: „An meine Brüder Carl und /“, wobei er die Präposition „An“ durch das possessive „für“ ersetzte, was er ohne Großbuchstaben inmitten der weiteren Niederschrift ersetzte. Die intensive Korrektur dieses ersten Wortes gibt bereits eine Absichtsänderung zu erkennen. Wann schlug sie auf diesen Beginn durch? Nach der Tintenfarbe zu urteilen, liegt die Änderung später; ich möchte sagen, als er sich über den in diesem Dokument hinzutretenden Sinn klar wurde: Aus einer allgemein gehaltenen Klage „O ihr Menschen die ihr mich für feindseelig störisch oder Misanthropisch haltet oder erkläret, wie unrecht thut ihr mir, ihr wißt nicht die geheime ursache von dem, was euch so scheint...“ wandelt sich der Inhalt zum *Testament*, und zwar exakt an der Stelle im untersten Viertel auf S. 2, die realiter von einem ersten Vermächtnis spricht: „Zugleich erkläre ich euch beide hier für die erben des kleinen Vermögens, (wenn man es so nennen kann) von mir, theilt es redlich ...“ Beethoven meint hiermit selbstverständlich niemand anderen als seine leiblichen Brüder Karl und Johann van Beethoven, zumal er Karl namentlich nennt: „dir Bruder Carl danke ich noch in's besondere für deine in dieser letzten spätern Zeit bewiesene Anhänglichkeit...“. Diesen nächstälteren Bruder Carl schreibt er hier mit „C“, obwohl er sonst stets „Karl“ bevorzugt.<sup>2</sup> Festzustellen ist hier zwar, daß Beethoven den anderen Bruder Johann nicht verbal bedankt; aber zugleich darf man auch darauf hinweisen, daß er wohl im Gedanken an die eigentlichen Adressaten, nämlich Carl Fürst Lichnowsky und seine Konfraternität, die er mit der dreifachen Anrede „meine Brüder Carl und /“ im Sinn zu haben scheint, Carl ausnahmsweise mit „C“ schrieb.

Die Passage zum Vermächtnis für seine leiblichen Brüder endet wohl mit den Worten (S. 3): „lebt wohl und liebt euch;“. Daran schließt sich wieder eine allge-

<sup>2</sup> Siehe GOLDSCHMIDT, Harry: *Um die Unsterbliche Geliebte. Eine Bestandsaufnahme*, Leipzig 1977, S. 32: „Ebensowenig wie den Namen des Bruders oder des Neffen Karl hat er den Namen des böhmischen Weltbades [Karlsbad] niemals mit „C“ geschrieben.“

Es könnte scheinen, als habe Beethoven seine Liebe zu einer „unsterblichen Geliebten“ gänzlich und für immer für sich behalten wollen, wenn nicht auch bei ihm diese künstlerische Sublimation in seiner Musik vorläge. Die Unterschiede zu Goethe sind nur Nuance.

So ist das *Enträtseln* immer schon der besondere Impuls gewesen, hinter die Fassade der Dinge, auch hinter das eigene Ich schauen zu wollen und diesem Streben im Wort Ausdruck zu verleihen. Diesem Enträtseln steht komplementär gegenüber, eine ungeschauter Vision zu besitzen, die man erst durch ihre Gestaltung vollständig sich zu eigen machen kann. Beide zusammen, die Vision vom und das Enträtseln des Vorhandenen, ergeben ein Abbild des Lebens. (Goethes „Schauen“ brauchte lange, ehe es die eigene Betroffenheit, die ihn im Alter von 74 Jahren so jäh heimgesucht hatte, zum dichterischen Gegenstand einer im Wortsinn bestürzenden Erkenntnis wie in der *Marienbader Elegie* zu machen. Stefan Zweig sagte es so: „...der verschlossene, verhärtete, pedantische Mann, in dem das Dichterische fast ganz zur Gelehrsamkeit verkrustet war, gehorcht seit Jahrzehnten wieder nur noch ganz dem Gefühl. Musik 'faltet ihn auseinander', wie er sagt...“<sup>50</sup>) Man beachte hierbei die Gleichgesinntheit des Musikschöpfers Beethoven mit dem Poeten Goethe. Wer die Wortgewalt der beiden einander gegenüberstellt, gerät leicht in Verdacht, Beethoven abwerten zu wollen. Doch wer die Tiefe der Visionen beider in ihrer Kunst betrachtet, wird ebenso leicht finden, daß Beethoven mit der zwingenden Macht des Wortes seinen Intentionen den gleichen Ausdruck zu geben vermochte. Und daß darin die Kunst der verbergenden Anspielung und des intimen Zitats (man denke an die Analogie zu Dalbergs *Acolsharfe*) verborgen liegt, war der Anlaß, auch den Text seines „Heiligenstädter Testaments“ darauf abzuhorchen.



Stempelabdruck des Siegels „UvL“ (Ulrike von Levetzow). Foto vom Verfasser. Petschaft der *Ulrike von Levetzow* im Besitz von Frau Annette Küthen.

### „Heiligenstadtská závěť“ ve světle svobodného zednářství.

Beethovenova „poslední vůle“ jako doklad jeho příslušnosti k zednářské lóži?

Hans-Werner Küthen (Bonn)

Tomislavu Volkovi, příteli v srdci Evropy

Studie přináší zevrubnou vnější a vnitřní kritiku proslulého pramene, psaného Beethovenovou rukou a svědčícího domněle o skladatelově zoufalém duševním stavu, vyvolaném postupující ztrátou sluchu. Tzv. „Heiligenstadtská závěť“ Ludwiga van Beethovena z roku 1802 se zdá být dokladem skladatelovy připravenosti zemřít a zároveň i vůle dále žít. Autor studie dospívá na základě pramenné kritiky k závěru, že se jedná spíše o „mixtum compositum“, a to jak z hlediska adresátů, tak také intence tohoto textu. Samotné slovo „závěť“ se v něm ani jednou nevyskytuje. Zvláštní význam mají dodatečně připsaná neúplná jména adresátů na poslední straně, jimiž podle většiny badatelů měli být Beethovenovi mladší bratři Karl a Johann. Proti dosud přijímanému výkladu, že šlo o juristicky regulérní závěť určenou nejbližším rodným příslušníkům, svědčí dále okolnost, že dokument měl zřejmě až do konce života zůstat (a také zůstal) v rukou původce, stejně tak jako porovnání se závětí zmíněného Beethovenova bratra Karla z roku 1815. Způsob psaní křestního jména „Carl“ (nikoliv „Karl“), „spatium“ (mezera) za tímto jménem i některé příznačné slovní obraty vedou autora studie k hypotéze, že zamýšlenými adresáty byli kníže Carl Lichnowsky a jeho „spolubratři“ z vídeňské zednářské lóže *Zur Wohltätigkeit*.

Autograf „Heiligenstadtské závěti“ má přes špatnou čitelnost charakter čistopisu. Nepředstavuje tedy bezprostřední zachycení psychického stavu ve chvíli krize, nýbrž jeho reflexi, podanou z časového odstupu a opřenou zčásti o dobové literární předlohy. Autor studie odkazuje v této souvislosti na list s Beethovenovými poznámkami, který nedávno objevil v archivu rodiny Chotků v Benešově, a za konkrétní literární model považuje text jiného významného příslušníka zednářského hnutí J. F. H. von Dalberga *Die Aeolsharfe. Ein allegorischer Traum* z roku 1801. Další spojnice vedou k „obřadu přijímání trpícího“, konanému ve zmíněné lóži například při uvedení W. A. Mozarta v prosinci 1784. Beethovenova „závěť“ tak manifestuje skladatelovo přihlášení ke kulturně vůdčí, byť vskrytu působící společenské vrstvě jeho doby.

ig

Address: Dr. H.-W. Küthen, Am Hofgarten 7, D-53113 Bonn  
e-mail: hw.kuethen@t-online.de

## Provádění Mozartových oper pražskou konzervatoří v první polovině 19. století

Jitřenka Pešková

Tomislav Volek přednesl 14. prosince 1996 na konferenci „Italsko-české hudební kontakty v 19. a 20. století“, pořádané italsko-českou hudební komisí v Italském kulturním institutu v Praze, referát na téma *Mozartovy italské opery v nastudování Giovanni Gordigianiho*. V tomto dosud nepublikovaném příspěvku<sup>1</sup> mimo jiné ukázal, jak se po odchodu italské operní společnosti z Prahy v roce 1807 změnil pražský operní repertoár. Bezprostřední kontakt s italskou operou, trvajícím v Praze více než osm desetiletí, byl odchodem italské operní společnosti ukončen. V následujících letech zde bylo hráno jen v němčině nebo češtině. To mimo jiné znamenalo, že i tradiční italský operní repertoár nadále už pražské publikum poznávalo jen v německých či českých překladech a úpravách. Tato proměna jazyka operní scény šla ruku v ruce s proměnami ve složení publika. Změny postihly i provádění italských oper Mozartových. I ty byly nadále hrány jen v němčině nebo češtině. Povaze originálu se čím dál tím více vzdalovaly i způsoby interpretace: místo zpívaných recitativů byla – obdobně jako u singspielů – spojovací próza jen mluvena, mnohá čísla byla vynechávána a naopak byly připisovány další mluvené role, obvykle komediální, árie byly transponovány atd. Mělo pak trvat dlouhá desetiletí, než se autorita Mozartovy originální italskojazyčné partitury zase začala v pražské divadelní praxi prosazovat.

Tento proces samozřejmě nebyl pražskou výsadou, obdobně tomu bylo i na ostatních evropských scénách. V Praze však ve čtyřicátých letech došlo – na půdě konzervatoře – k zajímavé a ve své podstatě velmi cenné epizodě v historii provádění Mozartových oper. Tato epizoda je spojena s italským učitelem zpěvu na pražské konzervatoři Giovanni Gordigianim (1795–1871). Tento z Modeny pocházející pěvec se v roce 1822 stal v Praze jediným italským konzervatorním pedagogem mezi pražskými kolegy.<sup>2</sup> Býl odchovancem milánské konzervatoře a roku 1817 – ve svých 22 letech – debutoval v opeře ve Florencii. O jeho další operní kariéře není nic známo.

Jak uvedl ve zmíněném referátu T. Volek, „Gordigiani musel mít zvlášť silný vztah k dílu Mozartovu, protože se jím se svými žáky intenzivně obíral. Už 21. února 1823, tj. na prvním školním koncertě, který jako zaměstnanec pražské konzervatoře zažil, zpíval se svými žáky sextet z Mozartovy opery *Così fan tutte*.“ V roce 1826 zakoupila konzervatoř pro své pedagogické účely malé jeviště, které bylo umístěno v zahradním domku paláce hraběte Františka z Vrtby v Hyberské ulici. Šlechtické dámy věnovaly pro potřeby školní scény kostýmy, nedávny absolvent pražské výtvarné akademie malíř Josef Navrátil namaloval oponu, italský malíř Stavovského divadla Antonio Sacchetti zhotovil různé dekorace, hrabě z Vrtby pak fi-

<sup>1</sup> Referát otiiskujeme v tomto svazku na s. 439–441.

<sup>2</sup> Konzervatoř hudby v Praze. Pamětní spis k stoletému jubileu založení ústavu. Napsal Dr. Jan Branberger použito v pamětního spisu Dr. A. W. Ambrose z roku 1858, Praha 1911, s. 36.



nancoval pořízení osvětlení a sedadel do hlediště.<sup>3</sup> Divadlo bylo otevřeno 8. a 15. ledna 1828 představením Mozartovy opery *La clemenza di Tito*, a to v Gordigianiho nastudování.

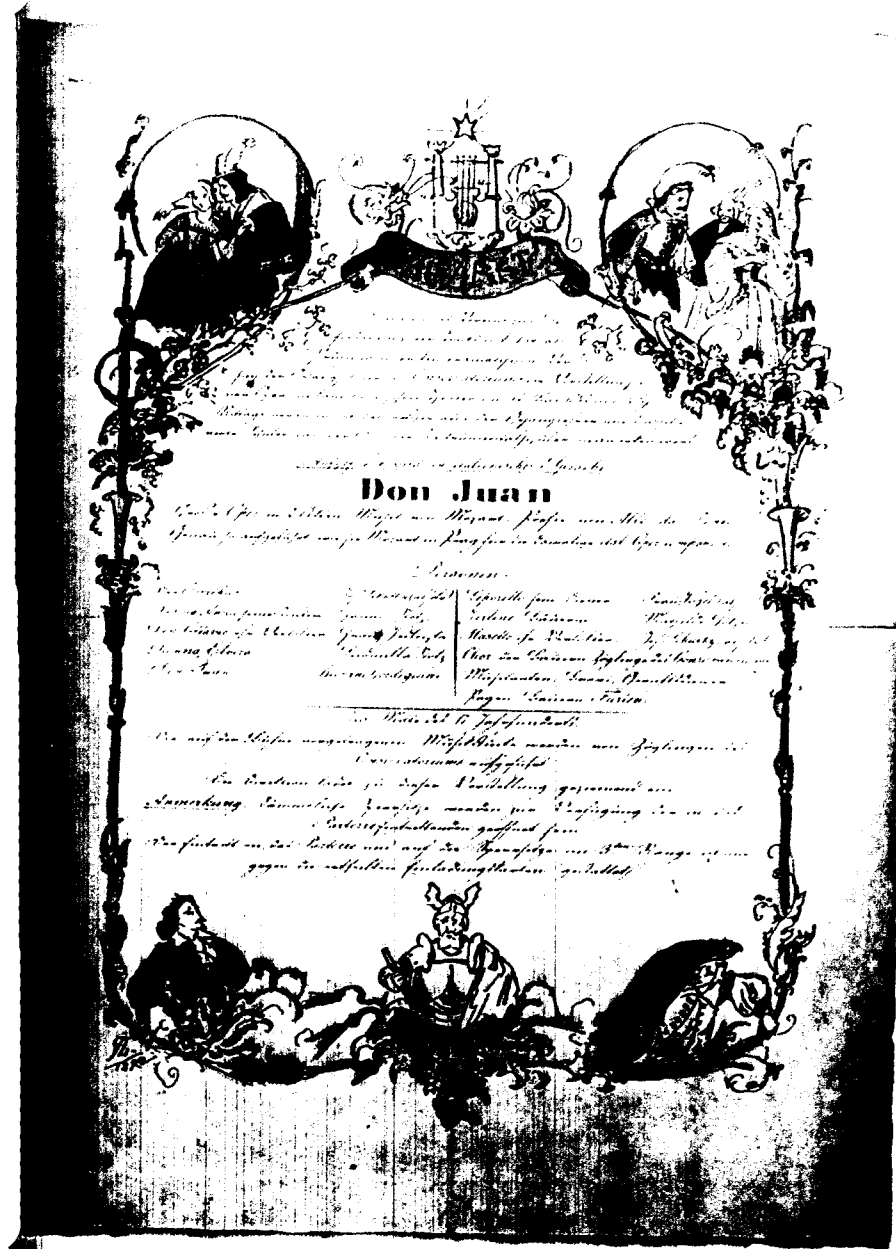
Gordigiani, který po uplynutí šestileté smlouvy konzervatoř v roce 1829 opustil, se na ní roku 1838 opět vrátil. A znovu začal s žáky studovat Mozartovy opery. Pod jeho vedením došlo 23. dubna 1839 k premiéře *Così fan tutte* v originální italské verzi, tj. i s recitativy.

Roku 1842 se Gordigiani rozhodl pro nastudování *Dona Giovanniho*. Šlo o velkou akci, která už se neodehrávala na malé školní scéně, ale přímo na scéně Stavovského divadla. 12. května zazněl v Praze *Don Giovanni* – po dlouhých 35 letech – opět v originální podobě, tj. v italštině, s recitativy a bez mluvených rolí, které připsali pozdější upravovatelé, a s celým finále, tj. i se závěrečným ensemblem.

K této významné inscenaci je dochován v archivu pražské konzervatoře cenný dokument, a to divadelní cedule provedená ručně a s ozdobnou výzdobou v několika barvách. Graficky provedený list je nalepen na tuhý papír. Jeho autor se podepsal iniciálami v levém dolním rohu: „JL / 1842“. Německojazyčný text divadelní cedule zní:

„MOZART. / Die Direktion des Vereins zur Beförderung der Tonkunst hat als / Prüfung u. ersten dramatischen Versuch der Gesangschüler des Conservatoriums die Vorstellung einer Oper im landständischen Theater am 12. Mai 1842 um 12 Uhr / Mittags veranstaltet, bei welcher auch der Gesanglehrer und 2 absolute Schüler, dann der Chor der Instrumentalschüler mitwirken wird. / Aufgeführt wird in italienischer Sprache: / Don Juan / Grosse Oper in 2 Akten. Musik von Mozart, Poesie von Abbé da Ponte. / Genau so aufgeführt, wie sie Mozart in Prag für die damalige ital. Oper componirte. / Personen: / Der Comthur Jos. Schützký (absolv.) / Donna Anna seine Tochter, Fanni Stolz. / Don Ottavio ihr Verlobter, Franz Jedliczka. / Donna Elvira Ludmilla Stolz. / Don Juan Giovanni Gordigiani. / Leporello sein Diener, Franz Vogel (absolv.) / Zerline, Bäuerin, Mathilde Hölzel / Masetto, ihr Verlobter, Jos. Schützký (absolv.) / Chor der Bauern, Zöglinge des Conservatoriums / Musikanten, Brawi, Gerichtsdienner, Pagen, Bauern, Furien. / Zeit: Mitte des 17. Jahrhunderts. / Die auf der Bühne vorgetragene Musikstücke werden von Zöglingen des Conservatoriums aufgeführt. / Die Direktion ladet zu dieser Vorstellung geziemend ein. / Anmerkung. Sämmtliche Sperrsitze werden zur Verfügung der in das Parterre Eintretenden geöffnet sein. / Der Eintritt in das Parterre und auf die Sperrsitze im 3ten Range ist / nur gegen die ertheilten Einladungskarten gestattet.“<sup>4</sup> (viz obr. 1)

Titulní role se ujal sám Gordigiani. V celkově velmi příznivé kritice Antonína Müllera, kritika pražského německého deníku *Bohemia*, se mu za jeho výkon dostalo vysokého ocenění (zde v českém překladu): „Hudebnědramatické nastudování této opery dělá panu Gordigianimu, všestranně vzdělanému učiteli zpěvu konzervatoře velkou čest. Podal svého Dona Juana nejen s příkladnou jistotou zdatného učitele zpěvu, ale i zcela přiměřenou mimikou. Gordigiani umí zpívat jako by mluvil a hrát do



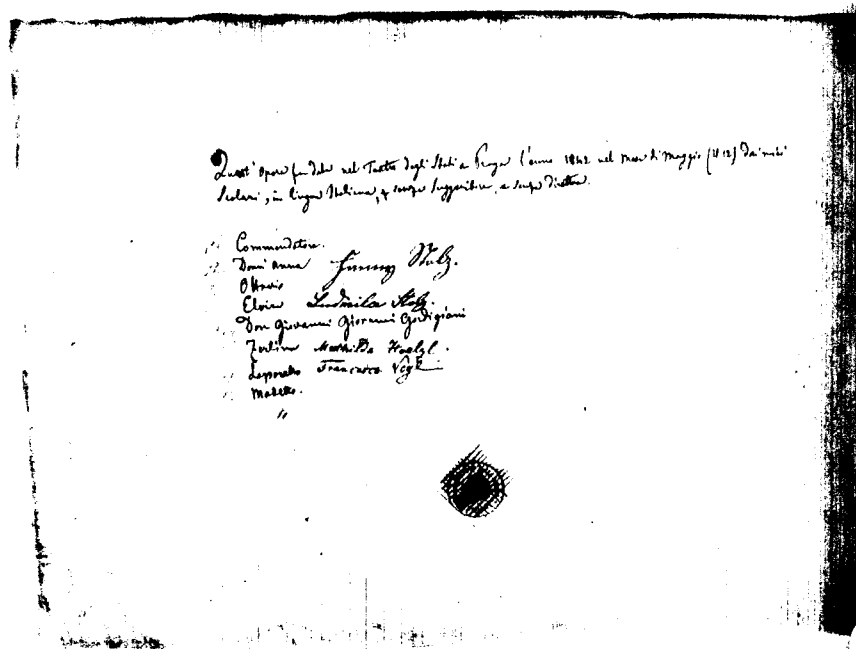
Obr. 1: Ručně zhotovený plakát ke Gordigianiho nastudování opery *Don Giovanni*. Z jedné věty je patrné, nač kladl Gordigiani s celým tímto svým projektem hlavní důraz: „Genau so aufgeführt, wie sie Mozart in Prag für damalige ital. Oper componirte.“

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 38.

<sup>4</sup> Praha, archiv konzervatoře, divadelní cedule je uložena pod sign. V 12/42, rozměry 35 cm x 26 cm. Tato divadelní cedule uvedena jako exponát na výstavě viz: Procházková, Rudolf: *Hudební památky stol. XIX. pražské konzervatoře hudby*, přeložil Dobroslav Orel, Praha 1911, s. 18.

vede dle charakteru role. Nekřičí, ale zpívá a každý tón se v jeho ústech stává srozumitelným slovem.“ Kritik velice ocenil i další začky a žáky konzervatoře, kteří v nastudování *Dona Giovanniho* účinkovali a dodal: „Je nutno slyšet *Dona Giovanniho* v italském a s recitativy, aby bylo možno pochopit toto nesmrtelné mistrovské dílo ve všech jeho dějových proměnách.“<sup>5</sup> Představení řídil ředitel konzervatoře F. D. Weber.

V archivu konzervatoře je dochován ještě další významný dokument k tomuto představení, a to klavírní výtah *Dona Giovanniho*, který byl při studiu díla Gordigianim a jeho žáky používán, o čemž svědčí Gordigianimův rukopisná poznámka na předeštlí: „Quest' Opera fu data nel Teatro degli Stati a Praga l'anno 1842 nel Me-se di Maggio (il 12) dai miei / Scolari, in lingua Italiana, senza Suggestore, e senza direttore.“<sup>6</sup> Následuje výčet postav opery s vlastnoručními podpisy pěti interpretů: Fanny Stolz, Ludmila Stolz, Giovanni Gordigiani, Mathilde Hoelzl, Francesco Vogl (viz obr. 2-5).



obr. 2: Gordigianimův poznámka na předeštlí klavírního výtahu s připojenými podpisy pěti interpretů

„Die musikalisch-dramatische Einübung dieser Oper macht Herrn Gordigiani, dem vielseitig gebildete, Gesanglehrer des Conservatoriums, alle Ehre. Er gab den ‚Don Juan‘ nicht nur mit der beispielvollen Sicherheit eines tüchtigen Gesang-lehrers, sondern auch mit vollkommen angemessener Mimik Gordigiani versteht, indem er singt, zu sprechen und dem Charakter gemäss zu agiren. Er schreit nicht sondern er singt, und jeder Ton wird in seinem Munde zum verständlichen Worte. [...] Man muss ‚Don Giovanni‘ in italienischer Sprache und mit Reciten hören, um das unsterbliche Meisterwerk in allen Wechsungen der Handlung aufzufassen.“ In: Bohemia, 14. 5. 1842.

Praha, archiv konzervatoře, sign. 2 D 464, inv. č. 2649/67, modré kulaté razítko: KONZERVATOŘ

U klavírního výtahu se zastavíme na delší dobu, umožňuje nám totiž rekonstruovat toto atypické představení *Dona Giovanniho*. Překvapivě nejde o úplné vydání jednoho klavírního výtahu, nýbrž o jakýsi konvolut složený z tištěných a rukopisných partií, jednotlivé tištěné části pocházejí z různých vydání různých nakladatelství a řada listů je psána rukou (viz dále). S výjimkou první rukopisné části nesou všechny ostatní číselné označení tužkou: 2–23. Na rukopisných listech jsou zapsány recitativy opery, přičemž continuo má minimum not a žádné číslování. Rukopisné partie nesou průsvitku papírny v Postřekově, a to francouzskou litií nad štítem s jednoduchým šikmým pruhem, jméno papírny „KOTENSCHLOS“ a „N 4.“<sup>7</sup> Tištěné části mají italský a německý text, rukopisy recitativů jsou položeny jen italským textem. Konvolut je vázán v tuhých deskách o rozměrech 22 × 30 cm q., desky jsou polepeny papírem s ornamentem, hřbet z tmavohnědé kůže má zlatený nápis: „Don Giovanni“. Materiál pochází z hudební sbírky Jednoty pro zvelebení hudby v Čechách, o čemž svědčí oválné modré razítko pod titulním textem: „V. B. T.“ [= Verein zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen]. Poškozené listy tisků v klavírním výtahu byly před lety opraveny podle původních, ohmatání listů svědčí o častém používání. Konvolut není souhrnně paginován, rukopisné partie nejsou paginovány vůbec a tištěné partie nesou paginace původního tisku. Paginaci celé hudebniny provedla autorka až při práci na této studii.



obr. 3: Titulní list klavírního výtahu sestaveného Gordigianim, pro který použil formou nalepeného vstřížku část titulní strany Zulehnerova klavírního výtahu.

Protože se jedná o neobvyklý druh pramene, který umožňuje rekonstrukci atypického nastudování Mozartovy opery ve městě její premiéry po pětadesáti letech, kdy se už inscenační praxe profesionálních divadel velice vzdálila provozovací praxi doby Mozartovy, je na místě věnovat tomuto pramenu zvýšenou pozornost.

Následující popis pramene vychází ze srovnání s partiturou *Dona Giovanniho* z nového souborného vydání Mozartova díla:<sup>8</sup>

s. 11]: Titulní text „*Il / Dissoluto Punito / o Sia / IL D. GIOVANNI / Drama giocoso / [L.a] Musica del Signore Wolfgango Mozart. / messa per il Piano Forte / Del Carlo Zulehner.*“

Uvedený titulní text je vystřižen z prvního vydání klavírního výtahu vydaného u firmy B. Schott v Mohuči roku 1791 s italským a německým textem<sup>9</sup> a je nalepen na volný list. Pod textem je už zmíněné razítko „V. B. T.“. Údaje o nakladatelství chybějí: [*Presso B. SCHOTT in Magenza / No 138 / Fl. 10.*]. Chybí rovněž list použitého tisku, na němž byli uvedeni subskribenti, jakož i list se seznamem částí: „*VERZEICHNIS DER STÜCKE*“.

s. 12]: Na této straně je nalepen z původního tisku vystřižený seznam rolí: „*Personen*“.

s. 3-9: „*OUVERTURE. / PIANO=FORTE.*“

Tato část je převzata z jiného tisku. Jde o úpravu pro klavír M. J. Leidesdorfa vydanou s ed. číslem „S: u: C: 3044“ cca 1819 u S. A. Steiner a Comp. v ediční řadě *Sammlung der besten Opern*.<sup>10</sup> Tisk obsahuje první variantu ukončení ouvertury a má vlastní paginaci: 1-7.

s. 10-23: „*No: 179. / INTRODUZIONE. / aus der Oper: DON JUAN, von W. A. Mozart. / (Notte e giorno faticar). (Keine Ruh, bey Tag und Nacht) / Mit Begleitung des Pianoforte. / Wien, bey Ant: Diabelli und Comp: Graben No. 1133, D. et C. No. 1921*“.

Tisk této vstupní části opery s celou první scénou, tj. s árií Leporella zpěvem Donny Anny, Dona Giovanniho a Komtura s italským a německým textem vydaný jako č. 179 v ediční řadě *Philomele für das Pianoforte* cca 1825 u A. Diabelliho a Comp. ve Vídni.<sup>11</sup> Paginace uve-

<sup>8</sup> Papírna POSIŘEKOV (KOTENSCHLOSS, CHODENSCHLOSS), založena r. 1731, od konce 18. století do r. 1812 v majetku Jana Jiřího Fürtsche. Po otci syn téhož jména do r. 1844, pak dědicové.

<sup>9</sup> Wolfgang Amadeus Mozart: *Don Giovanni*. KV 527. Hrsg. von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Werkgruppe 5, Band 17, Kassel 1968, Partitura.

<sup>10</sup> HERBERKAMP, Gertraut: *Die Erstdrucke der Werke von Wolfgang Amadeus Mozart*. Teil 1. Textband, Teil 2. Bildband, Tutzing 1986, in: *Musikbibliographische Arbeiten*, Bd. 10/1, Teil 1, s. 292-295. Zde je také uveden exemplář prvního vydání klavírního výtahu ve zpracování C. Zulehnera dochovaný v archivu pražské konzervatoře pod sign. 2 D 463.

<sup>11</sup> WISMANN, Alexander: *Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder Steiner Haslinger Bd. 1*, München-Schwaburg, Emil Katzschler 1979, s. 169.

<sup>12</sup> WISMANN, Alexander: *Verlagsverzeichnis Anton Diabelli et Co. (1824 bis 1840)*, Wien, Ludwig Krenn, 1975, s. 127.

deného tisku: 2-15. Tisk končí ve srovnání s partiturou, v níž se přechází do recitativu, závěrem, který vypracoval upravovatel.

s. 24: prázdná

s. 25-26: „*Scena II. / Nro 1. Recitativo*“

Rukopis recitativu Dona Giovanniho „Leporello, ove sei? /.../“. List se stránkami 25 a 26 je dnes jen volně vložen a je poškozen.

T. 2: proti textu v Leporellově odpovědi „Son qui per mia disgrazī a“ chybí slovo „mia“.

s. 27: „*Scena III*“

Rukopis recitativu Donny Anny „Ah! del padre in periglio“, dále Donna Ottavio. Zápis odpovídá znění partitury.

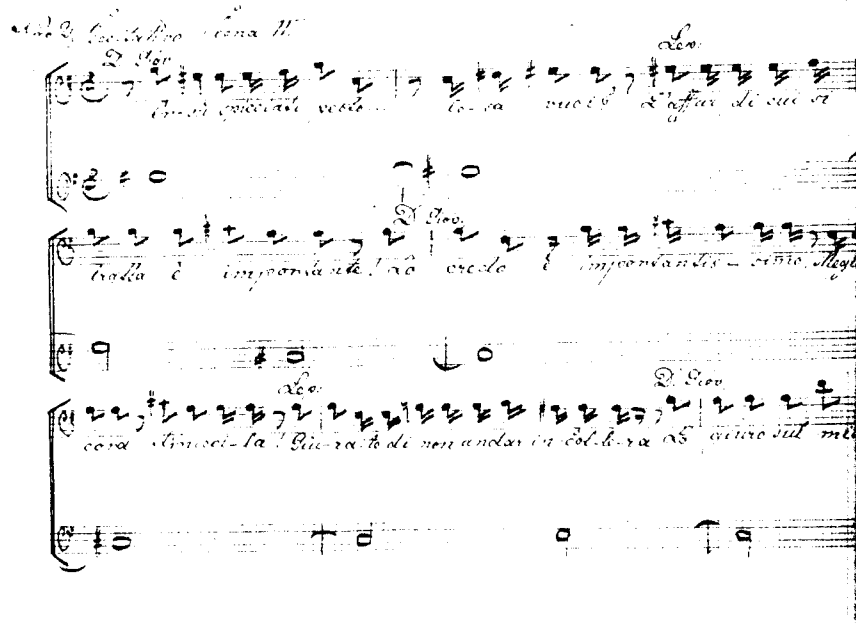
s. 28: prázdná

s. 29-38: „*Nro. 2 Recitativo*“

Tisk recitativu Donny Anny „Ma qual mai s'offre, oh Dei“ a Donna Ottavio, s následujícím duetem. Tisk s ed. číslem 138 pochází z klavírního výtahu v úpravě C. Zulehnera, vydaného r. 1791 u B. Schotta v Mohuči (dále jen SCHOTT). Původní paginace tisku: 21-30. Postava Dona Ottavio je zde soustavně uváděna jako „D. Gusmann“, případně „D. Gusm.“

The image shows a page of a musical score, likely a vocal score for Don Giovanni. The page is numbered '30' in the top left corner. It contains several staves of music. The top staff is for the vocal line, with lyrics in Italian and German. The lyrics are: 'vanti onde - giando il re van non - d'og - giu - do il cor - sammi ondeg - gian - do il cor - an - deg - giando - il cor - an - do / überhöret mir das Herz, über - tründet mich das Herz, von unzähl - baren - Leiden - u - beschützt mein Herz, ab'. Below the vocal line are several staves of piano accompaniment. The music is in G major and 3/4 time. The score is a recitativo, as indicated by the title 'Nro 1. Recitativo'.

Tabr. 4: Ukázkový zápis z rukopisného výtahu z první poloviny 19. století



obr. 5: Ukázka rukopisné podoby recitativů

s. 39-44: „Scena IV. *Nro 2 Recitativo*“

Rukopis recitativu Dona Giovanniho „Orsù, spicciati presto“, dále Leporello a Donna Elvíra. S. 39 označena nahoře uprostřed tužkou číslicí „2“.

T. 1: místo slova „presto“ psáno chybně „pesto“.

T. 23n.: místo časového určení „così tardi“ je uvedeno „l'alba chiara“, což odpovídá znění v pražském libretu.<sup>12</sup> V autografu partitury je údaj „così tardi“ škrtnut a je nadepsáno „l'alba chiara“.<sup>13</sup>

s. 45-48: „No. 3. *Terzetto*“

Tisk SCHOTT. Zpěv Donny Elvíry „Ah chi mi dice mai“, dále Don Giovanni a Leporello. Samostatná paginace: 31-34.

s. 49-56: „Nro 3. *Recitativo*“

Rukopis recitativu Donny Elvíry „Chi è là?“, dále Don Giovanni a Leporello. Tato vložená rukopisná část nese na své první stránce [s. 49] tužkou psanou číslicí „3“.

12 VIZ: IL DISSOLUTO / PUNITO. / O SIA / IL D. GIOVANNI. / DRAMMA GIOCOSSO / IN DUE ATTI. / DA RAPPRESENTARSI. NEL TEATRO DI PRAGA L'ANNO 1787. / IN PRAGA. / di Schoenfeld. Praha, Národní knihovna ČR, sign. 65 F 8205, libreto.

13 VIZ: W. A. Mozart. Don Giovanni / Opera en deux actes / Fac-simile in extenso du manuscrit autographe conservé à la Bibliothèque Nationale. / Copyright by André - Gabriel Maisonneuve. Sainte-Ruffine, 1981. 2. vyd. Praha: Národní knihovna ČR, budleho oddělení, sign. Mus VI 191 (59 C 9477).

T. 5: místo „titoli“ zapsáno „tidoli“.

T. 8: místo „questa“ zapsáno „quella“, což odpovídá znění v pražském libretu.

T. 18: místo „cielo“ zapsáno „ciel“.

T. 22: místo první osminové noty „d“ zapsána osminová nota „c“.

T. 31: místo „volle“ zapsáno „vuole“.

T. 44: místo „gioco“ zapsáno „giuoco“.

T. 49: místo „merta“ zapsáno „merto“.

T. 50: místo „che di lui ci pensiate“ zapsáno „che a lui ci pensiate“.

s. 57-64: „No. 4 *Aria*“

Leporello: „Madamina il catalogo è questo“.

Tisk SCHOTT, samostatná paginace: 35-42. Part Leporella tištěn v houslovém klíči.

T. 9-10: místo „fatt' io“ tištěno „fatto io“.

T. 40: místo „cameriere e cittadine“ tištěno „cameriere, cittadine“.

T. 72-73: totéž.

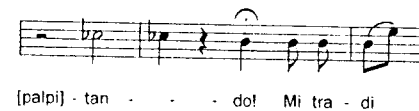
Za touto árií následuje v partituře recitativ Donny Elvíry: „In questa forma dunque mi tradi il scellerato!“ Tento recitativ v popisovaném konvolutu chybí.

## s. 65-73:

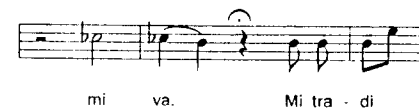
„No. 218. / *Rec. und Aria. / (Mi tradi quell' alma ingrata) (Mich verlasst der Undankbare) / aus der Oper: DON JUAN, von W. A. Mozart. / Mit Begleitung des Pianoforte. / Wien, bey Ant. Diabelli und Comp. Graben No. 1133.*“ Tisk doprovázeného recitativu „In quali eccessi, o numi!“ a árie Donny Elvíry „Mi tradi quell'alma ingrata“ vydaný jako č. 218 v ediční řadě *Philomele für das Pianoforte* cca 1827 u A. Diabelliho a Comp. ve Vídni s ed. číslem „D. et C. No. 2643“.<sup>14</sup> Toto číslo pochází až z vídeňské verze opery.

T. 107 an.: místo „palpitando il cor mi va, palpitando“ je tištěno „palpitando il cor, il cor mi va, il cor mi va“.

T. 116-118 v partituře:



T. 116-118 v tisku Diabelliho:



<sup>14</sup> WEINMANN, Alexander: *Verlagsverzeichnis Anton Diabelli et Co. (1824 bis 1840)*, Wien, Ludwig Krenn 1985, s. 167.

T. 142-144: pod melismatickou linku jsou navíc podložena slova „ancor per lui pietà“.

s. 74: prázdná.

s. 75-78: „No. 5. / *Duetto e Coro*“  
Zerlina, Masetto, ženský a mužský sbor „Giovinette che fate all'amore“.  
Tisk SCHOTT. Všechny vokální hlasy uvedeny v houslovém klíči. Samostatná paginace: 43-46.  
T. 66-67: místo „... e saltiamo“ tištěno „... e suoniamo“.

s. 79-86: „Nro 5. / *Recitativo / Scena VIII*“  
Rukopis recitativu Dona Giovaniho „Manco male è partita.“, dále Leporello, Zerlina a Masetto. S. 79 označena nahoře uprostřed číslicí „4“.  
T. 8: místo „seguitate“ zapsáno pouze „guitate“ [notopis shodný].  
T. 33: místo „la galleria“ psáno „la geleria“.

s. 87-91: „N: 31. / *ARIA. / (Hò capito, Signor, si!) (Hab's verstanden! Ja mein Herr) / aus der Oper: Don Juan, von W. A. Mozart / Für eine Bass-Stimme. / Mit Begleitung des Piano=Forté. / Wien, bey Diabelli und Comp. Graben No. 1133.*“  
Tisk árie Leporella vydaný jako č. 31 v ediční řadě *Auserlesene Sammlung von Gesängen für eine Bassstimme* s ed. číslem „D. et C. No. 2777“ u A. Diabelliho a Comp. ve Vídni cca 1828.<sup>15</sup> Samostatná paginace: 3-7.

s. 92: prázdná.

s. 93-98: „Nro 6 / *Recitativo / Scena IX*“  
Rukopis recitativu Dona Giovaniho a Zerliny „Alfin siam liberati“, s. 93 označena nahoře uprostřed tužkou číslicí „5“.  
T. 8: místo „come io mi vanto“ je zapsáno „qual' io mi vanto“.  
T. 11-12: místo „Ma, Signor“ /dvě osminové noty a jedna čtvrtá/ je zapsáno „Ma, Signore“ /dvě a dvě osminové noty/.  
T. 18: místo „quelle ditucce“ psáno „quelle dituccia“.

s. 99-102: „No. 6 / *Duetto*“  
Duet Dona Giovaniho a Zerliny „Là ci darem la mano“.  
Tisk SCHOTT. Oba vokální party tištěny v houslovém klíči. Samostatná paginace: 47-50.

s. 103-104: „Nro 7 / *Recitativo / Scena X.*“  
Rukopis recitativu Donny Elvíry „Fermati scellerato“, dále Zerlina a Don Giovanni. S. 103 je označena nahoře uprostřed tužkou číslicí „6“.

s. 105-106: „No. 7 / *Aria.*“  
Árie Donny Elvíry: „Ah fugi il traditor“.  
Tisk SCHOTT. Samostatná paginace: 51-52.

s. 107-110: „Nro 8 / *Recitativo / Scena XI*“

Rukopis recitativu Dona Giovaniho: „Mi par ch'oggi il demonio si diverta“, dále Don Ottavio, Donna Anna. S. 107 je označena nahoře uprostřed tužkou číslicí „7“.

T. 7: místo „Mancava questo inver“ zapsáno „Mancava questo in top-po“.

T. 7-8: místo „Signore“ zapsáno „amico“, což odpovídá znění v pražském libretu.

s. 111-118: „No. 8. / *Quartetto.*“

Donna Anna, Donna Elvíra, Don Ottavio, Don Giovanni „Non ti fidar o misera ...“ Tisk SCHOTT. Všechny vokální hlasy tištěny v houslovém klíči. Postava Dona Ottavia označena v 10. taktu, resp. i na dalších místech, jako „D. Gusman“. Samostatná paginace: 53-60.

T. 14: místo „pallor“ je v tisku „dolor“.

T. 21n.: místo „è pazza amici miei; lasciate mi con lei“ jsou v tisku podložena slova opačně „lasciate con lei, e pazza amici miei“.

T. 30: místo „restate ancor“ je v tisku „restate oh dei!“.

T. 51: místo „se non scopro questo affar“ je v tisku „se non so com'è l'affar“, což odpovídá znění v pražském libretu.

s. 119-120: „Nro 9 / *Recitativo / Scena XII.*“

Rukopis recitativu Dona Giovaniho: „Povera sventurata!“  
S. 119 je označena nahoře uprostřed tužkou číslicí „8“.

s. 121-128: „No. 9. / *Recitativo*“

Recitativ doprovázen Donny Anny a Dona Ottavia „Don Ottavio, son morta“. I přes toto oslovení je postava Dona Ottavia označována jako „D. Gusmann“.

Od s. 126 árie Donny Anny: „Or sai chi l'onore“.

Tisk SCHOTT. Oba vokální party tištěny v houslovém klíči. Samostatná paginace: 61-68.

T. 81, 111, 112, 126, 128: místo „chiedo“ v tisku „chiedggo“, což odpovídá znění v pražském libretu.

Na tomto místě chybí v hudebnině recitativ Dona Ottavia: „Come mai creder deggio“.

s. 129-135: „Nro 10 / *Recitativo / Scena XIV*“

Rukopis recitativu: „Io deggio ad ogni patto“, není však uvedeno, že jej zpívá Leporello, později též Don Giovanni. S. 129 je označena nahoře uprostřed tužkou číslicí „9“.

T. 2-3: původně zapsaný text „beell manto“ opraven tužkou na správný text „bel matto“.

T. 10: místo „come voi l'ordinaste“ zapsáno „come m'ordinaste“, což odpovídá znění v pražském libretu [2 šestnáctinové noty a 4 osminové noty].

s. 136: prázdná

## s. 137-140: „No. 10. / Aria.“

Árie Dona Giovannio: „Fin ch'han dal vino“.

Tisk SCHOTT. Part Dona Giovannio tištěn v houslovém klíči.

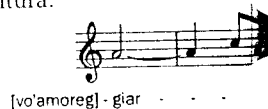
Samostatná paginace: 69-72.

T. 35 a t. 107: místo „la danza“ je tištěno „la dama“, což odpovídá znění v pražském libretu.

T. 68-69: SCHOTT:



Partitura:



## s. 141-144: „Nro 11 / Recitativo / Scena XV“

Rukopis recitativu Zerliny: „Masetto, senti un po'!“, později Masetto.

S. 141 je označena nahoře uprostřed tužkou číslicí „10“.

## s. 145-148: „No. 11. / Aria.“

Árie Zerliny: „Batti, batti, o bel Masetto“.

Tisk SCHOTT. Samostatná paginace: 73-76.

## s. 149-150: „Nro 12 / Recitativo / Masetto“

Rukopis recitativu Masetta „Guarda un po' come seppe“, později Don Giovanni a Zerlina. S. 149 označena nahoře uprostřed tužkou číslicí „11“.

## s. 151-186: „No. 12. / Finale.“

Masitto [!]: „Presto, presto pria ch'ei venga“.

Tisk SCHOTT. Všechny vokální party tištěny v houslovém klíči.

Samostatná paginace: 77-112.

T. 182: Postava Dona Ottavia uvedena v tisku jako „D. Gusmann“.

T. 406n.: V partu Dona Giovannio přidán následující zpěv:

## Menuetto

(balle) - ri - ni                      me - co tu dei bal - la - re                      Zer - li - na vien pur tu

Pfte

V pražském libretu je místo „meco tu dei ballare“ text „Il tuo compagno io sono“.

T. 505: Don Giovanni: místo „mori, iniquo“ je tištěno „mori dico!“, což odpovídá znění v pražském libretu.

## s. 187-190: „Atto Secondo / di D. Giovanni. / No. 13. / Duetto.“

Duet Dona Giovannio a Leporella: „Eh via buffone“.

Tisk SCHOTT. Party Dona Giovannio a Leporella tištěny v houslovém klíči. Samostatná paginace: 113-116.

## s. 191-197: „Nro 13. / Recitativ“

Rukopis recitativu Dona Giovannio a Leporella: „Leporello!“

S. 191 označena nahoře uprostřed tužkou číslicí „12“.

T. 5: místo „volta la cerimonia accetto“ zapsáno „volta ancor la cerimonia [!] accetto“, což odpovídá znění v pražském libretu [místo první osminové noty jsou zapsány dvě šestnáctinové noty].

T. 6: místo „non vici avvezzate“ je psáno „non vici avezaste“.

d části taktu 10 až po část taktu 28 je recitativ označen vide a proškrtán.

198: prázdná

## 199-204: „No. 14. / Terzetto.“

Tercet Donny Elvíry, Dona Giovannio a Leporella: „Ah taci, ingiusto core“.

Tisk SCHOTT. Všechny vokální party tištěny v houslovém klíči.

Samostatná paginace: 117-122.

T. 31: místo „chiedo carità“ je tištěno „chieggo carità“, což odpovídá znění v pražském libretu.

## 205-206: „N 14. / Recitativ“

Rukopis recitativu Dona Giovannio: „Amico, che ti par?“

S. 205 označena nahoře uprostřed tužkou číslicí „13“.

## 207-210: „Nro 15 / Recitativo / Scena III“

Rukopis recitativu Donny Elvíry, Dona Giovannio a Leporella „Ecco mi a voi“.

S. 207 je označena nahoře uprostřed tužkou číslicí „14“.

V posledním 32. taktu: místo celé noty „d“ psáno čtvrté „d“ a čtvrtá a půlová pauza.

V této části je v textu řada drobných chyb: místo „Venere“ je „vanere“, místo „per voi“ je „par vio“.

## 211-212: „No. 15. / Aria.“

Árie Dona Giovannio: „Deh vieni alla finestra“.

Tisk SCHOTT. Part Dona Giovannio tištěn v houslovém klíči.

Samostatná paginace: 123-124.

T. 27n.: místo „più che il miele“ je tištěno „più del mele“.

## 213-216: „Nro 16 / Recitativo / Scena IV.“

Rukopis recitativu Dona Giovannio a Masetta: „V'è gente alla finestra“.

S. 213 označena nahoře uprostřed tužkou číslicí „15“.

T. 1-2: místo „sarà dessa“ psáno „forse è dessa“, což odpovídá znění v pražském libretu.

T. 25: místo „or senti un po“ psáno „na udite un po“ [!].

## 217-220: „No. 16. / Aria“

Árie Dona Giovannio: „Metà di voi qua vadano“.

Tisk SCHOTT. Part Dona Giovannio je tištěn v houslovém klíči.

Samostatná paginace: 125-128.

T. 56-57: místo „Tu sol verrai con me“ je tištěno „tu solo vien con me“, což odpovídá znění v pražském libretu.

s. 221-222: „*No. 17 / Recitativo / Scena V*“

Rukopis recitativu Dona Giovanniho: „Zitto! lascia ch'io senta“, později Masetto. S. 221 označena nahoře uprostřed tužkou číslicí „16“.

T. 15-16: místo „Ah! ah! soccorso! ah! ah!“ je zapsáno „Ah!, ah! la testa mia!“.

T. 16-17: místo „Taci, o sei morto! Questi per ammazzarlo“ je zapsáno „Taci, o t'uccido: questa per amazzarla“, což odpovídá znění v pražském libretu.

s. 223-226: „*No. 18 / Recitativo*“

Rukopis recitativu Masetta: „Ah!, ah! la testa mia“.

S. 223 označena nahoře uprostřed tužkou číslicí „17“.

s. 227-230: „*No. 17 / Aria*“

Árie Zerliny: „Vedrai carino“.

Tisk SCHOTT. Samostatná paginace: 129-132.

T. 35: místo „balsamo“ je tištěno „balsanno“, v pražském libretu je „antidoto“.

s. 231-232: „*No. 19 / Recitativo / Scena VII*“

Rukopis recitativu Leporella: „Di molte faci il lume“, později Donna Elvíra.

S. 231 označena nahoře uprostřed tužkou číslicí „18“.

T. 2: místo „stiamci qui ascosi“ je psáno „stiamo qui un poco“, což odpovídá znění v pražském libretu i v pražské partituře.<sup>16</sup>

T. 4: místo „adorato mio sposo?“ je psáno „adorato sposo?“.

s. 233-252: „*No. 18 / Sextetto*“

Donna Elvíra: „Sola sola in buio loco“.

Tisk SCHOTT. Všechny vokální party tištěny v houslovém klíči. Postava Dona Ottavia označena jako „D. Gusmann“. Samostatná paginace: 133-152.

T. 44: místo „Lascia, lascia alla mia pena“ je tištěno „Lascia almen alla mia pena“, což odpovídá znění v pražském libretu.

T. 66: místo „cheta cheta vo'partir, cheta cheta vo' partir“ je v tisku „cheto cheto io vo partir cheto cheto io vo partir“, což odpovídá znění v pražském libretu.

s. 253-254: „*No. 20 / Recitativo / Scena IX*“

Rukopis recitativu Zerliny: „Dunque quello sei tu“, později Donna Elvíra, Don Ottavio, Masetto.

S. 253 označena nahoře uprostřed tužkou číslicí „19“.

<sup>16</sup> *Il discepolo Punito / o sia: / Il D. Giovanni / Opera / in Musica / Del Celebre Maestro Sig. Volfango Mozart*. Praha, Archiv konzervatoře, sign. 1 C 276/1-4, inv. č. 235/39, pražský opis partitury z r. 1857, KV 527, s. 595-596.

s. 255-258: „*No. 19 / Aria*“

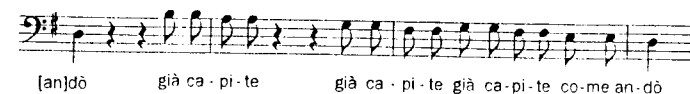
Árie Leporella: „Ah pietà, Signori miei“.

Tisk SCHOTT. Part Leporella tištěn v houslovém klíči.

Samostatná paginace: 153-156.

T. 4n: místo „pietà di me“ je tištěno „pieta di quà“.

T. 42n. v partituře:



T. 42n. v tisku:



s. 259-260: „*No. 21 / Recitativo / Scena X*“

Rukopis recitativu Donny Elvíry: „Ferma, perfido, ferma“, dále Masetto, Zerlina, Don Ottavio.

S. 259 označena nahoře uprostřed tužkou číslicí „20“.

T. 2: místo „l'ali ai piedi“ je psáno „l'ali piedi“, notopis nezměněn.

s. 261-264: „*No. 20 / Aria*“

Árie Dona Ottavia: „Il mio tesoro intanto“.

Tisk SCHOTT. Don Ottavio označen jako „D. Gusmann“. Part Dona Ottavia tištěn v houslovém klíči.

Samostatná paginace: 157-160.

Tempo je uvedeno pouze jako „Andante“ (v partituře stojí „Andante grazioso“). V Zulehnerově klavírním výtahu je – nepochybně kvůli podloženému německému textu árie – změněn i melodický a rytmický tvar začátku árie. Bez komentářů nechávám další případy obdobných úprav Zulehnerových.

T. 7n. v tisku SCHOTT:



T. 8n. v partituře:



- s. 265-276: „*No. 22 / Recitativo / Scena XI*“  
Rukopis recitativu Dona Giovanniho: „Ah ah ah ah questa è buona“, dále Leporello a Komtur.  
S. 265 označena nahoře uprostřed tužkou číslicí „21“.  
T. 24: místo „che accadute mi“ je psáno „che acca dulemi“.  
V tomto rukopise je v italském textu opět řada chyb.
- s. 277: Na této stránce jsou vytištěny oba vstupy postavy Komtura [označen jako „D. Pedro.“] v hřbitovní scéně. Následující recitativy Dona Giovanniho a Leporella chybějí a ihned následuje dueto „O statua gentilissima“.
- s. 277-282: „*Duetto*“  
Leporello: „O statua gentilissima!“, dále Don Giovanni a Komtur.  
Tisk SCHOTT. Vokální party tištěny v houslovém klíči. Postava Komtura označena jako „D. Pedro“.  
Samostatná paginace: 161-166.  
V tisku opakovaně chybně „praparar“ místo „preperar“.
- s. 283-284: „*No. 23 / Recitativ*“  
Rukopis recitativu Dona Ottavia: „Calmatevi, idol mio“.  
S. 283 označena nahoře uprostřed tužkou číslicí „22“.
- s. 285-288: „*No. 22 / Recitativo [e Rondo]*“  
Recitativ accompagnato Donny Anny: „Crudele! Ah no, mio bene“.  
Tisk SCHOTT.  
Samostatná paginace: 167-170.  
V této části je tužkou vepsán jiný německý překlad.
- s. 289: „*No. 24 / Recitativo*“  
Rukopis recitativu Dona Ottavia: „Ah! si segua il suo passo:“ S. 289 označena nahoře uprostřed tužkou číslicí „23“.
- s. 290: prázdná
- s. 291-327: „*No. 23. / Finale*“  
Don Giovanni: „Già la mensa è preparata“.  
Tisk SCHOTT. Všechny vokální party tištěny v houslovém klíči.  
Samostatná paginace: od s. 171 do s. 192, tištěný list se s. 193 a 194 chybí a je nahrazen pozdějším opisem, papír nemá průsvitku. Dále pokračuje tisk s původní paginací s. 195 až s. 207. Komtur uveden jako „D. Pedro“.  
T. 123n.: místo „Evvivano i Litiganti!“ je v tisku „frai (!) due frai (!) due litiganti“.

Souhrnně lze o pojednávání hudebnině - ad hoc zhotoveném neobvyklém klavírním výtahu pro potřeby Gordigianim připravované inscenace *Dona Giovanniho* - říci:

1) Gordigiani se nespokojil použitím Zulehnerova klavírního výtahu (Schott), rozhodl se zkombinovat ho ještě s dalšími tisky. V případě čtyř čísel opery použil

vydání u jiných nakladatelů: tři čísla pocházejí z různých edičních řad Diabelliho a jedno bylo vydáno u Steinera.

2) Takto sestavený konvolut tištěných čísel dal Gordigiani doplnit recitativy, a to vesměs rukopisnými. Právě v tomto doplňku spočíval nejcennější umělecký čin Gordigianiho, jímž nadlouho předešel praxi evropských operních scén: místo v té době praktikované mluvené prózy se vrátil k původní podobě Mozartova díla se zpívanými recitativy.

Nelze nepoložit otázku, proč se Gordigiani nespokojil s Zulehnerovým klavírním výtahem a ve čtyřech případech sáhl po jiných tiscích: šlo o ouverturu, o první scénu opery, árii Donny Elvíry „Mi tradi“ a árii Masetta „Hò capito“. V případě prvních dvou čísel se domnívám, že volil Steinerův a Diabelliho tisk proto, že se mu oba ve srovnání s Zulehnerovým klavírním výtahem jeví jako lépe vypracované. Další dva tisky - árie Donny Elvíry a Masetta - doplnil proto, že v Zulehnerově klavírním výtahu chyběly. I tato skutečnost svědčí o tom, že Gordigiani znal i vídeňské doplňky, ale nepřijímal je automaticky všechny (nepřejal ani árii „Dalla sua pace“ ani dvojzpěv Zerliny a Leporella). Popsaný Gordigianiho klavírní výtah nikde nenese stopy nějakých úprav či zásahů spojených s nastudováním. Nebyl opraven ani použitý tisk árie „Il mio tesoro“ (s. 261 ad.), třebaže v něm byl začátek árie podán zkráceně.

Mit hoher Bewilligung  
nach 1827

**Conservatorium der Musik**  
Hente Sonntag den 19. Februar 1843  
um 12 Uhr Mittags  
im Landständischen Theater  
eine Opernvorstellung in italienischer Sprache geben.

Aufgeführt wird:  
**Le Nozze di Figaro.**  
Dramma giocoso in drei Acten von W. A. Mozart.

**PERSONEN:**

Il conte Almaviva . . . . . Giovanni Gordigiani.	Marc'Antonio . . . . . Antonio Mangell.
La Contessa sua sposa . . . . . Fanny Stok.	Susanna, cameriera della Contessa Ludomilla Stok.
Basilio, maestro di musica . . . . . Francesco Schmittler.	Figaro, cameriere del Conte . . . . . Francesco Louf.
Barbato, Dottore . . . . . Giuseppe Schittka.	Antonio, giardiniere . . . . . Francesco Erd.
Cherubino, paggio del Conte . . . . . Anna de Riva.	Cura di villani e villanelli, Paggi, Servi

Loco, il Castello d' Aquas-Frescas, a tre leghe di Siviglia.

**Figaros Hochzeit.**  
Sonntags Oper in 3 Acten von W. A. Mozart.

Die Rolle wird von 11	Preise der Plätze:	Die Preise der Plätze:
1. A. Gew. 2000	1. A. Gew. 2000	1. A. Gew. 2000
2. A. Gew. 1500	2. A. Gew. 1500	2. A. Gew. 1500
3. A. Gew. 1000	3. A. Gew. 1000	3. A. Gew. 1000
4. A. Gew. 500	4. A. Gew. 500	4. A. Gew. 500

Die Kasse wird um 11

obr. 6: Plakát k poslední Gordigianiho pražské mozartovské inscenaci



\* \* \*

Ke Gordigianioho projektům se váže ještě jeden dosud neznámý dokument z archivních fondů pražské konzervatoře. Týká se jeho poslední pražské mozartovské inscenace, tj. uvedení *Le nozze di Figaro* v únoru 1843 ve Stavovském divadle. Jde o plakát, v jehož textu se praví:

„Mit hoher Bewilligung / wird das / Conservatorium der Musik / Heute Sonntag den 19. Februar 1843 / um 12 Uhr Mittags / im landständischen Theater / eine Opernvorstellung in italienischer Sprache geben. / Aufgeführt wird: / Le Nozze di Figaro. / *Dramma giocoso in due atti da W. A. Mozart. / PERSONAGGI. / Il conte Almaviva Giovanni Gordigiani. / La Contessa sua sposa Fanny Stolz. / Basilio, maestro di musica Francesco Schmilauer. / Bartolo, Dottore Giuseppe Schütky. / Cherubino, paggio del Conte Anna de Riese. / Marzellina Amalia Margott. / Susanna, cameriera della Contessa Ludomilla Stolz. / Figaro, cameriere del Conte Francesco Vogl. / Antonio, giardiniere Stefano Erst. / Coro di villani e villanelle, Paggi, Servi. / Loco, il Castello d' Aquas-Frescas, a tre leghe di Siviglia. / Figaros Hochzeit. / Komische Oper in 2 Akten von W. A. Mozart.*“<sup>17</sup> (viz obr. 6)

Tento Figaro představoval poslední Gordigianioho nastudování operního díla s žáky konzervatoře a současně se na dlouhou dobu stal posledním konzervatorním operním představením. Na uvedeném institutu působil Gordigiani až do roku 1864.

Soubor čtyř mozartovských inscenací Giovanniho Gordigianioho s žáky konzervatoře v letech 1823 až 1843 představuje trvale vysokou kulturně-historickou hodnotu: v Praze působící italský pěvec a pedagog se jimi postavil proti celoevropskému trendu romantické éry upravovat Mozartovy operní skladby podle vkusu dobového publika. Prosazoval provádění originální podoby díla. V tom byl ve své době ojedinělý. Ze strany profesionálních operních interpretů se mu nedostalo podpory a nikdo z nich na něj nenavázal. Teprve další vývoj mu dal – ovšem až po mnoha desetiletích – plně za pravdu.

Address: PhDr. Jitřenka Pešková, Mímoňská 640/10, 190 00 Praha 9-Prosek

## Aufführungen von Mozart-Opern am Prager Konservatorium in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Jitřenka Pešková

Nach dem Weggang der italienischen Operngesellschaft aus Prag 1807 änderte sich das Opernrepertoire der Stadt. Italienische Opern sollte das Prager Publikum lediglich in deutschen oder tschechischen Übersetzungen und Bearbeitungen kennenlernen. Diese Veränderungen betrafen auch die Aufführungen von Mozarts italienischen Opern. Die Art der Interpretation entfernte sich immer mehr vom Charakter des Originals. Dieser Prozess war natürlich keine Prager Eigentümlichkeit; ähnliches ließ sich auch an anderen europäischen Bühnen beobachten. Um so mehr Aufmerksamkeit verdient die bisher ungenügend gewürdigte Tatsache, dass es im Prag der vierziger Jahre im Bereich des Konservatoriums eine interessante und sehr feine Episode in der Geschichte der Aufführungen von Mozart-Opern zu verzeichnen gibt. Sie steht mit dem Namen Giovanni Gordigiani (1795-1871) in Verbindung, der italienischer Gesangslehrer am Prager Konservatorium war. Gordigiani beschäftigte sich mit seinen Schülern intensiv mit Mozarts Werk, das er in der Originalversion studierte. Ein erstes Ergebnis war die Aufführung des Sextetts aus *Così fan tutte* im Rahmen des Schulkonzerts 1832. Es folgte das Einstudieren der Oper *La clemenza di Tito* auf der Bühne des Schultheaters im Jahre 1828. 1839 kam es zur Premiere von *Così fan tutte* in der Originalversion, d. h. einschließlich der Rezitative. Als ganz einzigartig für die damalige Zeit müssen Gordigianis Proben und die Aufführung des *Don Giovanni* auf der Bühne des Ständetheaters 1842 angesehen werden; wiederum in der italienischen Originalversion, also einschließlich Rezitative, dem gesamten Finale, d. h. mit dem abschließenden Ensemble und selbstverständlich ohne Sprechrollen, die durch spätere Bearbeitungen eingeführt wurden.

Zu dieser Inszenierung blieben zwei bedeutende Dokumente im Archiv des Prager Konservatoriums erhalten: ein grafisch von Hand ausgeführtes Theaterprogramm mit Verzierungen in mehreren Farben und dem Datum vom 12. 5. 1842 und ein Klavierauszug, auf dessen Vorsatzblatt ein Verzeichnis der Opernfiguren nebst eigenhändigen Unterschriften von fünf Interpreten aufgeführt ist.

Es handelt sich nicht um die vollständige Ausgabe eines Klavierauszugs, sondern um eine Art Konvolut, der aus gedruckten und handschriftlichen Teilen zusammengestellt ist. Die einzelnen gedruckten Abschnitte entstammen verschiedenen Opern-Ausgaben von verschiedenen Verlagen mit italienischen und deutschen Texten. Die Grundlage bildet die erste Ausgabe von Zulehners Klavierauszug durch die Firma Schott. Vier Nummern gehen auf die Drucke des Verlages Diabelli und Steiner zurück. Die Rezitative sind von Hand und ausschließlich italienisch geschrieben. Die Studie präsentiert eine genaue Beschreibung dieser Musikalie. Der Kommentar berücksichtigt die Textversion des Prager Librettos von 1787, die Prager Abschrift der Partitur aus dem Jahre 1787 und das Faksimile der Autographen-Partitur. Die untersuchte Quelle ermöglicht zu einem großen Maße den musikalischen Charakter dieser atypischen Gordigiani-Inszenierung zu rekonstruieren, die sich in einzigartiger Weise dem modischen Trend romantisierender Mozart-Opern-Bearbeitungen entgegenstellte und für den ursprünglichen Werkcharakter einstand.

Deutsch von Ivan Dramlitsch

<sup>17</sup> Praha, Archiv Konzervatoře, sign. V 13/43. Plakát o rozměrech 47 cm x 60 cm q. je tištěn na dobovém šedavém papíru.

## krátké příspěvky

### Musica antiqua Citolibensis

Moje cesta za poznáním vyspělé hudební kultury českého venkova 18. století

Zdeněk Šesták

*Badatelskou práci, již se po dlouhá léta zabývám, jsem zasvětil odkrývání hudební minulosti svého rodiště Citolib. Mým životním pracovním ideálem bylo vždy těsné a účinné spojení hudby s historického výzkumu s živou uměleckou praxí. K tomu mě zcela zákonitě přivedla moje vlastní umělecká profese skladatele. Nemałym impulsem byla ovšem i skutečnost, že tvorba tohoto zajímavého skladatelského okruhu, dobře reprezentující vysokou uměleckou úroveň celého venkova, byla ve valné většině naprosto neznámá a bylo nutno ji v prvé řadě rozeznat. A to nebyl úkol malý, v jisté době a ze známých důvodů téměř neuskutečnitelný.*

*Celá tato moje činnost se netýkala snad pouze zpracování (realizace) rukopisných materiálů z oblasti mého výzkumu, ale směřovala přímo k uvádění výsledků této badatelské práce v širší formou sdělení, mediální a zejména koncertní. Jen tak bylo možno tuto hudbu, do té doby zcela neznámou, koncepčně prosazovat nejen v kruzích odborných, ale zvláště před širokou zainteresovanou veřejností. Rád bych zde představil alespoň jednu ukázkou ze své činnosti badatelské, spojené s činností koncertní. Jedná se o text publikovaný v programovém listu koncertu, který se konal v rámci novoročního festivalu „Zimní slavnosti“ AMU.<sup>1</sup>*

### Cantor iubilatus Citolibensis<sup>2</sup>

Český venkov skrývá pro hudebního badatele nejedno překvapení. Tak je tomu i v případě Citolib, místa nalézajícího se v sousedství města Loun a ležícího přibližně 60 km severozápadně od Prahy. Vyspělá hudební kultura této lokality, nemající koncem 18. století více nežli šedesát domků, byla výsledkem neobyčejně intenzivního uměleckého ruchu, jehož centrem byl kromě zámku a školy hlavně chrám sv. Jakuba, vybavený díly takových mistrů baroka, jako byli sochař M. B.

<sup>1</sup> MUSICA ANTIQUA CITOLIBENSIS (poeťa Václavu Janu Kopřivu), 25. prosince 1998, Lichtenštejnský palác v Praze, sál Martinů. Program: Václav Jan KOPŘIVA (1708-1789) - *Rorate coeli ex F* pro sóla, sbor, orchestr a varhany (Rorate - Coeli enarrant - Et opera - Rorate), *Offertorium ex D de sancto Joanne Baptista* „*Vox clamantis in deserto*“ pro soprán, sbor, orchestr a varhany, *Litaniae Lauretanae* pro sóla, sbor, orchestr a varhany (Kyrie - Pater de coelis - Sancta Trinitas - Sancta Maria - Mater Christi - Virgo prudentissima - Vas spirituale - Salus infirmorum - Regina angelorum - Agnus Dei), *Offertorium ex D „Te Trinitas laetata“* pro sbor, orchestr a varhany, *Missa pastoralis in D* (češko-latinská) pro sóla, sbor, orchestr a varhany (Kyrie - Gloria - Credo - Sanctus - Agnus Dei). Dramaturgie a realizace partitur: Zdeněk Šesták. Umělecký doprovod: Magda Kovářová - soprán, Karolína Berková - alt, Alfréd Hampel - tenor, Martin Bárta - bas, Miroslav Šestáková - varhany, Pražský rozhlasový sbor, Virtuosi Pragenses, Michael Keprt - dirigent. Koncert pořádala AMU ve spolupráci s Nadací K. B. Kopřivy.

<sup>2</sup> Název tohoto příspěvku není vůbec vymyšlený, jak by se na první pohled mohlo zdát. Titulem „Cantor iubilatus“ byl Václav Jan Kopřiva označen v knize břimovanců farář osady Vinařice (panství Citoliby), kde byl jediným kmotrem velkého množství dětí a mládeže z celého širokého okolí. Je to krásný dokument o jeho významu a oblíbenosti. Již se tento citolibský umělec ve svém kraji těšil.

Braun a malíř V. V. Reiner. Majitelé citolibského panství, rodina Pachtů z Rájova, mající blízko k zednářství a vládoucí tady od 20. let 18. věku, byla příznivě nakloněna hudebnímu umění a všemožně je podporovala. Zejména údobí, kdy tu v Citolibech panoval hrabě Arnošt Karel Pachta (1718-1803), jenž byl sám dobrým hudebníkem, bylo velice plodné a vedlo k tvořivé explozi místních hudebníků. Pachta byl podle tradice velmi slabozraký a snad právě tento životní handicap jej vedl k tomu, že nacházel v hudbě svůj svět a že ji prostě potřeboval. Hospodářská moc Pachtů ovšem nedovolovala přizvat k této umělecké činnosti například zahraniční umělce, jako tomu bylo jinde, proto přišly ke slovu domácí síly, což se ukázalo jako neobyčejně podnětné a plodné.

V roce 1730 dosadili Pachtové na uprázdněné místo po zemřelém citolibském kantoru a varhaníku Martinu Antonínu Kalinovi (1682-1730) vynikajícího hudebníka, rodáka ze sousední vesničky Brloh, Václava Jana Kopřivu (1708-1789). Tento umělec, od jehož narození 8. února letos uplynulo 290 let, byl spiritus agens celého citolibského hudebního dění, jež z tohoto místa vytvořilo doslova hudební „konzervatoř“ širého kraje především po stránce tvořivé, jak nám to dokumentují díla místních umělců. Je až s podivem, že k tomu došlo právě v místě, jež na konci třicetileté války bylo doslova devastováno a v němž zůstalo pár hospodářů „v pozničených, bezem zarostlých a opuštěných gruntech...“ Co to muselo být za inteligentní tvořivou sílu, jež byla schopna v poměrně velice krátké době vytvořit hudební kulturu, za kterou by se nemusela stydět ani daleko větší a renomovanější kulturní centra.

Pedagogický a umělecký vliv V. J. Kopřivy na celou generaci musel být doslova mimořádný především po stránce skladatelské. Formovala se tu dokonce celá kupinka skladatelů, o nichž vzhledem k jejich tvořivé potenci lze mluvit bez nadsázky jako o citolibské skladatelské škole. Do této skupiny talentovaných tvůrců patří kromě V. J. Kopřivy především jeho dva synové: Jan Jáchym Kopřiva (1752-1792), pokračovatel otcův v kantorském úřadě a Karel Blažej Kopřiva (1756-1785), vynikající varhaník a později skladatel ze Segerovy školy. Zajímavými osobnostmi citolibského hudebního života té doby byli nesporně dva editelé hudby na zámku: Jan Adam Gallina (1724-1773) a jeho předchůdce Jan Janoušek (1717-1750), který tu působil v době první ženy A. K. Pachty Marie Josefy hraběnky Šporkové, praneteře F. A. Šporka. Výkonnými hudebníky, ale i naneštěstí skladateli byli Jakub Lokaj (1752-?) a syn vesnického šumafé Jan Vent (1745-1801), který udělal později velkou kariéru jako knížecí schwarzenberský hudebník ve Vídni. Vent vyvrcholil svoji uměleckou činnost jako člen komorního ansámblu, člen dvorního orchestru a orchestru dvorního divadla ve Vídni. Vent je doložen i důkazem „ex post“ pro kvalitu citolibských hudebníků a celého tohoto venkovského uměleckého milieu! Všichni tito citolibští hudebníci byli do jednoho díky Václavu Janu Kopřivu.

Václav Jan Kopřiva, podepisující své skladby latinským humanistickým pseudonymem Urtica (latinský překlad jména), pocházel po otci rovněž Václavovi (1672) z rozvětvené mlynářské rodiny Kopřivů, působících od poloviny 17. věku v panských mlýnech na citolibském panství v oblasti nazývané Podlesí. Jeho matka Juditka Rozumová (\* 1677) byla dcerou sládky z citolibského panského pivovaru. Prvního hudebního vzdělání se V. J. Kopřivovi dostalo u jeho křesťanského kmotra, kantora M. A. Kaliny. Před rokem 1730, kdy převzal řízení citolibské školy,

působil v Praze: zde v této době studoval u významného pražského umělce, magistra filosofie Franze Josefa Dollhopfa († 1743), varhaníka chrámu sv. Františka nabloučovníku s červenou hvězdou. Současně byl po dobu tří let podle vlastního svědectví zaměstnán jako hudebník v domácí kapele hraběte Jana Jáchyma Pachty († 1712). Tady spolu s ním působil po nějakou dobu před svým odchodem (spolu s Františkem Bendou) do polských královských služeb i talentovaný skladatel a houslista Jiří Czart (\* 1708), původem rovněž z pachtovských dominií. Samo toto jméno nás přesvědčuje, že muselo jít o prestižní pražský šlechtický ansámbl své doby, v němž bylo možno získat cenné umělecké zkušenosti. Nutno ještě dodat, že hrabě Jan Jáchym Pacht, který později zahynul jako rukojmí francouzských vojsk obléhajících Prahu, vládl v Citolibech za nedospělého syna Arnošta Karla.

Na utváření skladatelského profilu Václava Jana Kopřivy mělo prostřednictvím magistra Dollhopfa velký vliv umělecké klima pražského křižovnického kláštera, dramaturgicky bedlivě sledujícího přední evropské metropole i velké zjevy, například díla Antonia Vivaldiho. Je až s podivem, kolik idiomů z hudebního myšlení tohoto velkého mistra italského baroka (např. z jeho žalmu *Dixit Dominus*) vešlo integrováno s českou lidovou písňovostí a tanečností do hudebního výraziva tohoto citolibského skladatele, jehož profil je tím pádem dost odlišný od jeho českých skladatelských vrstevníků.

Václav Jan Kopřiva se věnoval převážně tvorbě hudby chrámové, jak to vyplývá nejen z jeho kantorského a varhanického úřadu, ale jak k tomu výslovně nabíhaly i citolibské pachtovské dekrety, připomínající, že hudba na kůru musí být na úrovni i v době nepřítomnosti panstva. Kopřivova díla svědčí o výrazném talentu svého tvůrce, ať již máme na mysli jeho dvě cenné pastorální mše, půvabné trojbolestánské litanie, rovněž tak svatojánské litanie, kantátu *Rorate coeli, Offertorium in D de sancto Joanne Baptista „Vox clamantis in deserto“* se suverénně vypracovanou finální fugou, *Offertorium ex D „Te Trinitas beata“*, *Offertorium in D „Hodie Christus natus est“*, *Missu brevis in C, Alma Redemptoris Mater* pro dětské hlasy nebo několikrát rozsáhlé nešpory atd. Ve všech Kopřivových dílech lze vystopovat estetický ideál tohoto tvůrce, dorůstajícího z prvotního pozdně barokního základu k tvarům raného klasicismu, jak se postupně utvářel na českém hudebním teritoriu.

*Missu pastoralis in D* Václava Jana Kopřivy představuje dílo po všech stránkách pozoruhodné. A to nejen z toho důvodu, že jde ve své době vlastně o jednu z prvních mešních skladeb naprosto neortodoxně a originálně včleňujících do textu latinského mešního ordinaria české glosy a komentáře dokreslující celkovou atmosféru, ale i pro kvality povýšce hudební. Počin Kopřivův byl po všech stránkách navysoké odvážný! Kopřiva navázal v podstatě na prastarou už vlastně zapomenutou středověkou praxi hudebně textových tropů a interpolací. Navíc to skutečně i kulturně společenské atmosféře, jejíž vyhrocování bylo čím dál tím více na pořadu dne. Kantor Kopřiva měl blízko ke svým lidem, o jejichž vzdělání a duchovní povznesení pečoval, a věděl proto velice dobře, o co jde. Ne nadarmo říká o něm písmičká zpráva, že „slynul co uvědomělý Čech“. Kopřiva jako by svým vlastním způsobem odpověděl o mnoho let dříve na úřední nařízení, jež při vizitaci Citolib v roce 1768 dal do farní kroniky zapsat mostecký děkan a arcibiskupský vikář Jan Josef Böhm, příkazující tu v českém místě též německá kázání. Čtíme dobře Böhmovu formulaci: „Cum Citoliby de anno in annum magis et magis in linguam ger-

manicam introduci soleat...“! Všimněme si dobře onoho stupňování: „jak je zvykem rok od roku více a více mají býti Citoliby uváděny do jazyka německého...“. Důsledné plnění tohoto jednoznačného příkazu tu mohlo znamenat postupný zánik českého žylvu i na celém panství, ležícím na samé jazykové hranici v bezprostředním sousedství Postoloprtska.

Od této česko-latinské pastorální mše Kopřivovy vede přímá cesta už ke zcela české vánoční mši Jakuba Jana Ryby, nazývané „Hej, mistře!“, komponované v devadesátých letech 18. století. Kopřiva tuto cestu připravoval svým dílem podle neklamných slohových i jiných známek nejméně o padesát let dříve. Citolibská škola, ale i fara, kde později začátkem 19. věku působil básník Antonín Jaroslav Puchmajer, se stala přirozenou hrází proti potměšilé a soustavně postupující germanizaci. To je nutno objektivně vidět. Skladateli šlo v tomto díle i o bezprostřední komunikaci s venkovským člověkem neznalým latiny, jemuž chtěl vánoční poseství i radost přiblížit v jeho rodném jazyce.

V díle, jež má podobu kantátové mše, jsou neobyčejně působivá místa radosti i veselí, ale též místa hlubokého niterného zamyšlení. Taková tenorová árie s textem „Ó, laskavý Ježíši“ z Creda patří k tomu nejlepšímu, co u nás v té době na český text v umělé hudbě vůbec vzniklo. Hudba tu mluví neobyčejně vroucně a jímavě a svědčí nepokrytě o bohatství duše tohoto venkovského tvůrce, který dovedl v kantátovém díle osobitě integrovat různorodé hudební intonace v přesvědčivý a stavebně vyvážený umělecký tvar.

V tomto relativně rozsáhlém kantátovém díle stojí vedle sebe jako rovnocenné texty latinské s texty českými, hudba zbožné introvertní meditace vedle rozjásaných až rozverně rytmizovaných tanečních momentů, prosté kánonické svolávání pastýřů vedle složitějších polyfonicky strukturovaných sborových útvarů nebo zase lidsky prostá sopránová ukolébavková melodika vedle bravurní basové patetické koloratury atd. Určitou raritou v této skladbě je naprosto neočekávaný trompetový sólový signál s předpisem „Marš“ na konci Gloria, naznačující jakýsi dějový podtext celého tohoto nezvykle formulovaného mešního pásma. Není pochyb o tom, že tato floskule tuby pastoralis vnáší do celku zcela zřetelný sémantický podtext. Naivní představa jakési „cesty-pochodu“ za znovuzrozeným Spasitelem, vyvolaná úvodním zpěvem sólového basu „Nouze již odešla, velká radost jest k nám přišla, veselme se, radujme se...“ a doplněná sborovým „Ej, hrejme, zpívejme, Boha chvalme, se radujme...“ se tak přetváří metaforicky ve spirituální cestu každého z nás za spásou naší duše. Lidová zbožnost a naivita se tu snoubí s jímavou hloubkou citu a zamýšlením nad smyslem naší životní cesty. Upřímnost tohoto křesťanského poznání a stanoviska je tu pojednána s půvabem a čistotou výrazu. Texty, jež si skladatel napsal zřejmě sám, jsou leckde inspirovány českou kancionálovou tvorbou, jak ji známe z díla Božanova a jiných pořadatelů písňových textů.

Pozoruhodná je rovněž geneze díla. Dochovaly se tři verze této skladby. Verze „jindřichohradecká“ používá v orchestru dvou klarin a představuje zřejmě nejstarší znění, vzniklé rozhodně před rokem 1749, kdy byla v českých zemích publikována pověstná encyklika Benedikta XIV., nazývaná „Annus qui“ (respektive „Occasione anni sancti“), zakazující v kostele používání trubek a kottlů a varujícím vůbec před zesvětštěním hudby užitě při liturgických příležitostech. Verze „bakovská“, kterou si opsál kantor Jiří Ignác Linek, už počítá pod zřejmým vlivem

těchto názorů v instrumentální místo dvou klarin pouze s tubou pastoralis a jedním hobojem. Třetí verze „kutnohorská“ z fondu kláštera sv. Voršily, verze zřejmě nejmladší, dokonce rezignuje na obsazení dechových nástrojů vůbec a počítá pouze se smyčci a varhanami. V této verzi je nahrazena pěvecky mimořádně náročná koloraturní basová árie v části „Domine Deus“ v Gloria přístupnější árií sopránovou. Z uvedeného vyplývá, že dílo znělo na českém venkově i na jiných místech a že skladateli leželo nepochybně na srdci, když se k němu neustále vracel. Již samotný tento fakt je něco v té době naprosto nezvyklého, byl v případě vynechání klarin to byl asi zřejmě ústupek církevnímu respektive dvornímu nařízení. I tak ovšem svědčí tento nevšední přístup k dílu o opravdovosti jeho tvůrce, neopouštějícího své dílo, ale hledajícího i ve změněných ideologických názorech cestu pro jeho uplatnění u vědomí jeho smyslu a potřeby.

## Několik osobních vzpomínek

Vladimír Novák

Domnívám se, že každý „Festschrift“ má kromě vědeckých pojednání obsahovat i něco o osobě jubilanta, proto si dovoluji čtenářům předložit ad marginam několik osobních vzpomínek. Neobejdou se, jak již tomu bývá, bez úvodu vysvětlujícího jejich genezi. Těsně před maturitou na nymburském gymnáziu v roce 1955 jsem se dozvěděl, že vzhledem ke svému třídnímu původu nebudu doporučen na vysokou školu. Musel jsem se tedy rozloučit se svými plány studia hudební vědy a nastoupil jsem nejprve jako pomocný dělník do elektrotechnického komplexu ČKD – Stalingrad. Byla to nehezká léta, kdy člověk mohl buď rezignovat, anebo si nalézt jinou, komunistickou stranou tolik nesledovanou kompenzaci za zmařené plány. U mne to bylo studium varhan u prof. Jana Bedřicha Krajse a Dr. Jiří Reinbergera. Později k tomu přistoupil ještě obor dirigování a sborníkovství. Když mne po několika letech můj „mateřský“ závod doporučil – nyní již jako „převychovaného dělníka“ na vysokou školu – mohlo to být pouze ČVUT. Jinak nezbývalo než se nadobro rozloučit s vysokoškolskými studii a nastoupit k „černým baronům“. Tehdy jsem také dostal (asi roku 1958) od prof. Krajse k nastudování Briximho *Varhanní koncert F dur* a zde započaly moje nové životní osudy, zájmy i aktivity. Tato hudba mi učarovala a vzápětí jsem si u mimořádně milého hudebního knihkupce ve Skořepce koupil Briximho *Missu pastoralis*, vydanou po válce Dr. Emilií Troldou. To mi stálo za to – a otázka „Co ještě ten Brixim zkomponoval?“ mne počala neodbytně pronásledovat. Vzal jsem ČVUT – jen když budu mít čas na zodpovězení oné otázky. Zpočátku šlo vše dobře, Briximho mši jsme se spolužáky několikrát provedli na pražských kůrech (psala se padesátá léta) a pátrání po dalších skladbách se rozrůstalo. Je zajímavé, že v tehdy těžko dostupné NDR jsem díky milé a nezištné pomoci dnešního profesora germanistiky na Karlově univerzitě Dr. Emila Skály (tehdy aspiranta v Lipsku) velmi rychle získal incipity z Drážďan, Lip-

ska a dalších východoněmeckých lokalit. Těžší to bylo v Čechách, kde mi byly dobře dostupné kostelní kůry (tam většinou působila opozice tehdejšího režimu), avšak muzea a především „ostře sledované“ archivy byly problémem. Archiv Pražského Hradu se svatovítskou hudební sbírkou, používanou kdysi Františkem Xaverem Brixim, to bylo martyrium, jež by snad zasluhovalo zvláštní studii. A tak jsem na radu svého pozdějšího přítele Dr. Jiřího Berkovce navštívil tehdejší „Ústav pro dějiny hudby při filosofické fakultě University Karlovy“, kde mne přijal sám jeho šéf – prof. Mirko Očadlík. Když jsem mu (asi nesouvisle) sdělil oč se jedná – velmi rychle zareagoval. Předal mne skupině (tehdy) mladých muzikologů, představovaných Evou Mikanovou, Jaroslavem Bužgou, a Tomislavem Volkem. Ti se mne s ochotou ujali, rychle mi umožnili přístup k ústavní knihovně, její výpůjční službě a především přispěli nejednou užitečnou radou. Docházel jsem tam často a rád (později pak do Ústavu pro hudební vědu ČSAV), avšak počet nalezených brixian velmi rychle rostl a s nimi rostl i počet problémů (např. Brixim – ale který; co jsou brixiana a co strništiana atd.). Bylo nutno jít stále hlouběji, bylo třeba také dokončit studium varhanní hry a studijní nároky na ČVUT nebyly malé (naštěstí matematika a fyzika mi nebyly nemilé). A tak jsem nakonec počal vážně uvažovat o redukci svých aktivit (bylo třeba také někdy spát). Odnesl to přirozeně Brixim – avšak tehdy zasáhl Tomislav Volek. Naléhal, abych pokračoval; u prof. Očadlíka vymohl potvrzení o externí spolupráci s ústavem a stále mne nepravidelnými dotazy a připomínkami nutil k návratům. Byl vždy vlídným, starším rádcem a nelze než s vděčností vzpomenout na jeho bystré postřehy. Ty vydaly za mnohé semináře a především inspirovaly a pokračovaly i v letech, kdy se na čas octl ve značných obtížích. Vždy měl o můj problém zájem a vždy uměl se svým příznačným temperamentem nalézt pomoc. A tak vše, co je dnes u mne o Brixim k dispozici, je ve svém počátku spojeno s osobou pana docenta Volka.

A tak milý příteli, pane docente Volku: ad multos annos!

V článku *Problematické fabulace o hudebnících (Hudební rozhledy 35, 1982, č. 11, s. 525-527) se Tomislav Volek kriticky vypořádával s několika nequalitními publikacemi o významných skladatelích. Nejvíce prostoru věnoval knize Věry Adlové, jež byla tehdy vítivou komunistickou funkciónádkou, tajemnicí Svazu spisovatelů a šéfredaktorkou nakladatelství Albatros.*

Na Volekův text reagoval dodnes neidentifikovaný autor (šifra gr) v samizdatové publikaci *Listy článkem Na šlechtu se neútočí! (Listy. Časopis československé socialistické opozice XIII, říjen 1983, č. 5, s. 81-82).*

red.

## Na šlechtu se neútočí!

O zasloužilé umělkyni Věře Adlové se dá říci, že je dobrá šedesátnice a špatná spisovatelka. Bylo by to však nepůvodní a nespravedlivé. Za svůj věk paní Adlová nemůže. A že je špatná spisovatelka. Sami to znáte: na jednu vynikající knížku vezmete do rukou dvě prostřední a jednu, co nestála za četbu. Také podprůměr patří a patří k literatuře; povážlivá situace nastává až tehdy, když je favorizován.

V loňském, jedenáctém čísle pražských *Hudebních rozhledů* zaměřil se hudební vědec dr. Tomislav Volek na literáty, kteří tyjí ze slavných muzikantů. Na autory, kteří podle Volkova přesvědčení dělají hudbě mnohem více škody než užítu.

Odmítl knížku Davida Weisse nazvanou *Mozart — člověk a génius* (český překlad v nakladatelství Suprafon) jako komerční «Plauderei» (klábosení) amerického výrobce životopisných románů. Vytýká jí povrchnost, neznalost, duševní malost a podbizivost, pokládá ji za ediční omyl. Nechápe, proč byly na tento bezcenný odvar vynakládány peníze, když například Einsteina svétznámá monografie o Mozartovi v českém překladu stále chybí.

O sovětském novináři Sergeji Morozovi, autorovi knížky o J. S. Bachovi (český překlad v nakladatelství Mladá fronta), recenzent tvrdí, že mu chybí základní předpoklady k seriózní práci na bachovské téma: není hudebník, nemluví německy a nezná pravidla historické práce. Nesmysly a chyby, které z této nequalifikace vypluly, našťásti odstranila, s ochotným souhlasem autora, česká redakce.

Nejsmutnějším případem je podle T. Volka práce Věry Adlové *Jarní symfonie*. Tuto, jak píše recenzent, tristní parodii na životní příběh Roberta a Kláry Schumannových vydalo nakladatelství dětské literatury Albatros.

Dospělý čtenář *Jarní symfonie* si patrně položí otázku, jaký tvůrčí podnět přiměl společensky tak angažovanou paní Adlovou k životopisnému románu o dvou významných postavách z dějin světové hudby.

Znalost zpracovávané látky to nebyla. Recenzent dokládá, že autorka zná pouze jediný pramen, schumannovskou studii B. Litzmanna, a ani tu nečetla celou. Z této ledabylosti občas vzniká — po shakespeareovsku řečeno — příběh vyprávěný blbcem. Tak o původu svého motivu, *Jarní symfonie*, Adlová tvrdí, že byl inspirován *Jarní básní* Jansena Davidsbündlera. Autorka svou informaci předkládá jako citát z deníku Kláry Schumannové. Skutečný Klářin deník podobně nehoráznosti ovšem neobsahuje, neboť: Davidsbündler byl název tvůrčí a kritické skupiny kolem Roberta Schumanna. Zmíněnou inspirační básně napsal Adolf Rottger, což uvádí F. G. Jansen ve studii *Die Davidsbündler*. Paní Adlová slyšela tedy zvonit, ale nevěděla komu. Mohla vědět, kdyby ze svého jediného pramene opisovala pečlivěji.

K její omluvě nutno uvést, že Litzmannova studie byla pohříchu vytištěna starší německou abecdou, švabachem. Snad proto se v schumannovské historii psané po adlovsku jména komolí k neuznání, z žen se stávají muži a naopak a z ru-

Ani znalost události devatenáctého století Věru Adlovou k námětu nepřivedla. Její Klára se ve Vídni setkává s Franzem Schubertem, už deset let mrtvým, zatímco Mendelssohn je tu předčasně pohřbíván. V Praze se Klára Adlová obdivuje skladbám Bedřicha Smetany — autorce nestojí za to, aby nahlédnutím do encyklopedie zjistila, že český klasik byl teprve třináctiletým školákem. Ne mrtvých se Adlová nebojí: z autorské dvojice Komunistického manifestu rázně škrta Engelse.

Posléze ani z hudebních znalostí nelze autorku podezírat, ba ani z lásky k hudbě, která by ji občas dovedla do hudební síně. Tak v jejím literárním koncertu nastupují cello a *po nich* violoncello, a její Klára se může matce chlubit, že hrála Mozartův koncert «S dur». Adlová neví nic o akordech, intervalech a základním hudebním názvosloví, kterým svůj text zdobně špikuje.

Kdo má chuť a příležitost, může si vlastní četbou zmíněného díla ověřit, že ignorance a lhostejnost ke skutečnosti, o nichž Adlová píše, není vyvážena ani uměleckým ztvárněním, umocněním sledovaných životních příběhů či podmanivým vyprávěním. V normálních kulturních poměrech by podobný rukopis neprošel lektorským a vydavatelským sitem, byl by zvážen a sledován lehkým. V poměrech našich sedmdesátých let byla *Jarní symfonie*, určená mládeži, vydána dokonce čtyřikrát. Navíc uvedena jako televizní inscenace. Ko- nečně i vybrána k mezinárodní reprezentaci české dětské knihy.

Není těžké pochopit pohoršeného kritika, když lidé méně než prostřední přitěšují a taktó zprzněné předkládají čtenářům osudy hudebních génů. A je přímo nemravné musit tomuto kritikuvi připomenout, že v našich vládnoucích poměrech má živý, aktivní trpaslík mnohem větší cenu než mrtvý velikán.

Napadená Věra žádala skalp a hmotnou satirafakci. Získala jedno a bude mít i druhé. Odstavený hudební vědec a vypeskované *Hudební rozhledy* si to ostatně zavímali sami. Muselo je trknout, že Adlová nedostala titul zasloužilé umělkyně za své zásluhy o českou literaturu. Měli vědět, že je před sedkni stranické organizace ve Svazu spisovatelů, měli vzít v úvahu její moskevskou minulost. Útok proti Věře Adlové byl právem vyložen jako útok proti stranické kulturní politice.

Všichni ti kozákové, v kultuře jako v ekonomice vědí, že všechny ty adlové, v kultuře jako v ekonomice, jsou osoby velmi průměrné. Nic nového, nic velkého a zdravého nevytvoří, jsou jen věrnými plavčíky na lodi vystavené bouřím. Kapitáni a kotmidelníci, kteří loď řídí, nejsou ovšem sadisté. Přáli by nám dobrou literaturu stejně jako prosperující ekonomiku — jen jim překážejí vyšší zájmy. Kdykoli vyvstane nebo se jen stínem objeví ohrožení stávající moci, osobních a novotřídních výsah obětují ihned a bez váhání pravdu, umění, hospodářství, cokoli.

Za těchto poměrů může být každý prst vztyčen proti nahatému králi pokládán za donkichotství. Zároveň je ovšem cenným vkladem pro budoucnost.

87

Dosud nepublikovaná studie T. Volka, která byla formou referátu přednesena v Italském kulturním institutu v Praze dne 14. prosince 1996 v rámci konference „Italsko-české hudební kontakty v 19. a 20. století.“

red.

## Mozartovy italské opery v nastudování Giovanni Gordigianiho

Tomislav Volek

Jednu z dominant hudební historie českých zemí v 18. století tvořila italská opera. Italská opera jako hudebnědivadelní útvar i jako instituce. V obou těchto svých aspektech byla nositelkou nejmodernějších tendencí a podstatně obohacovala hudební — a nejen hudební — život zemí českého království. Rokem 1807 se historie italské opery v Praze uzavřela. Náhle a dříve než se její kulturní poslání naplnilo a než mohl — bez ztráty umělecké úrovně — navázat jiný hudebnědivadelní útvar. Bezprostřední příčinou byla náhlá smrt impresária Domenica Guardasoniho, po němž už v Praze nebyl k dispozici srovnatelně kvalifikovaný divadelník italského řodu. Italská opera jakožto instituce, existující v české metropoli bez přerušení přes 80 let, ovšem v té době už ztrácela v Praze půdu pod nohama, protože zdejší společnost se začínala měnit. Ze sousedních německých zemí přicházející idea nacionalismu, posilovaná napoleonskými válkami, začala dobývat společenský terén. Pražské divadelní obecnstvo se začalo dělit na ty, kdo chtěli mít divadlo německojazyčné, a na ty, kdo chtěli divadlo českojazyčné. Při prosazování těchto požadavků ztrácelo v Praze smysl divadlo italskojazyčné. To zde své nacionální zázemí postrádalo.

Budeme-li si na tomto místě všimnat jen umělecké stránky problematiky, musíme v prvé řadě konstatovat, že s odchodem italské opery se prudce snížila umělecká úroveň hudebního divadla v Praze. Na důkaz stačí si prohlédnout partituru z té doby, pokud se dochovaly. Vpád německojazyčného divadla dokládá i pražská partitura Mozartovy opery *Don Giovanni*, pocházející z roku její pražské premiéry (1787) a posléze poznamenaná četnými znehodnocujícími úpravami pro německá představení této opery, jež neprovedl nikdo menší než C. M. Weber, který byl ředitelem pražské opery v letech 1811-1813.<sup>1</sup> Sumárně lze říci, že po odchodu italské opery se v Praze hrálo hudební divadlo jen německy nebo česky, přičemž hodnový pokles vykazoval jak repertoár, tak pěvecký standard. V dané situaci Praha ztratila své postavení významného evropského operního centra. Jestliže v 18. století měly v Praze světové premiéry desítky italských oper, včetně takových tvůrčích

<sup>1</sup> Viz VOLEK, Tomislav: *Význam pražské operní tradice pro vznik Dona Giovanniho a Tita*, in: *Mozartovy opery pro Prahu, Divadelní ústav Praha, 1991, s. 22-89; německá verze: Die Bedeutung der Prager Opertradition für das Entstehen des Don Giovanni und Titus*, in: *Mozarts Opern für Prag*, tamtéž, 1991, s. 21-100.

osobností jako byli Antonio Vivaldi, Christoph Willibald Gluck nebo Wolfgang Amadeus Mozart,<sup>2</sup> pak po celou první polovinu 19. století v Praze nemělo světovou premiéru jediné významné operní dílo evropské hudební historie. Bylo tomu tak přesto, že provoz pražských hudebních divadel byl velmi intenzivní a repertoár početně bohatý.

Během dvou desetiletí pražské hudební divadlo ztratilo svůj dříve tak intenzivní kontakt s italskou operou a s jejím interpretačním stylem. V pražském repertoáru zůstal nadále takřka jen jeden autor italských oper 18. století – Wolfgang Amadeus Mozart. Ovšem Mozart už radikálně upravovaný, tak jak to odpovídalo uměleckému rozhledu tehdejších inscenátorů a místního publika, které se od obecnosti pražských mozartovských premiér podstatně lišilo nejen svou společenskou strukturou, ale i mírou své kultivovanosti, svého operního znalectví.

Jestliže se v publikovaných kritikách 20. a 30. let 19. století našlo nad lecčím, nad podřadností předváděných úprav Mozartových oper nikoliv. Co však stojí za pozornost a ocenění je skutečnost, že na tomto operním úhoru – používám tohoto kritického výrazu jen ve vztahu k dobovému upravovatelsví Mozartových oper, nemá nikterak v úmyslu mluvit s despektem o kvalitách některých pěvců – došlo z iniciativy jednoho italského umělce přece jen k cenným interpretačním činům, tj. k provedení Mozartových oper v italském originálu a s přihlédnutím k původní interpretační praxi. Dříve však, než padne jméno onoho uměleckého odvážlivce a průkopníka bez následovníků, je na místě popsat terén, na němž k takové odvážné akci došlo. Tím terénem byla pražská konzervatoř.

Pražská konzervatoř byla formálně založena v roce 1808, výuka v ní byla zahájena počínaje rokem 1811. Vznikla z vůle části pražské šlechty, která dlouhou řadu let její provoz financovala a ovlivňovala. Ona rozhodla, že původním posláním konzervatoře bylo vychovávat prvotřídní orchestrální hráče.<sup>3</sup> To se také dalo, což mimo jiné znamenalo, že se na této konzervatoři až do 80. let nevyučovalo kompozici. (Šlechtu ani nenapadlo, že by v takové škole měli být vychováváni také skladatelé, takovou profesi z hlediska svých zájmů nepotřebovali...).

Respekt k italskému opernímu umění se v začátcích konzervatoře projevil především tím, že takzvaný literární učitel, který měl vyučovat všem nehudebním předmětům, měl vyučovat také italštině. Poměrně velmi brzy – už v roce 1815 – byla konzervatoř rozšířena též o pěveckou třídu. V jednom z návrhů na zřízení pěveckého oddělení na konzervatoři se tehdy argumentovalo, že v případě zřízení takového oddělení „by se potom konzervatoře v Paříži, Neapoli a Miláně nemohly pouze samy honosit touto předností“.<sup>4</sup>

Už po několika letech existence pěveckého oddělení se pražská konzervatoř pyšnila tím, že z ní vzešla taková pěvecká hvězda, jakou se stala dcera z německé herecké rodiny, mající tehdy přechodně angažmá v Praze – Henrietta Sontagová.

<sup>2</sup> VOLEK, Tomislav: *Italienische Oper in Prag im 18. Jahrhundert*, in: Europa im Zeitalter Mozarts. Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts Bd. 5, ed. Moritz Csáky, Böhlau Verlag Wien-Köln-Weimar 1995, s. 222-225; viz též VOLEK, Tomislav – PEŠKOVÁ, Jitřenka: *Mozartův Don Giovanni*, katalog výstavy, Národní knihovna, Praha 1987.

<sup>3</sup> BRANBERGER, Jan: *Konzervatoř hudby v Praze. Pamětní spis k stoletému jubileu založení ústavu*, Praha 1911; BRANBERGEROVÁ, Doubravka: *Dějiny pěveckého umění na konzervatoři*, in: Sborník na paměť 125 let konzervatoře hudby v Praze, uspořádal V. Blažek, Praha 1936; viz též VOLEK, Tomislav: *Založení konzervatoře – velký dar šlechty národu?*, in: Hudební rozhledy 14, 1961, č. 20, s. 873-879.

<sup>4</sup> BRANBERGER, Jan: op. cit. s. 28.

Sontagová, jež strávila na pražské konzervatoři tři a půl roku (1817-1821), se záhy stala přední evropskou interpretkou sopránových rolí italských oper a poté choť italského hraběte z Piemontu Carla Rossiniho. Její profesorkou byla v Praze první konzervatorní učitelka zpěvu Marianna Čejková. Když tato pedagožka v dubnu 1822 konzervatoř opustila, byl na její místo přijat Giovanni Gordigiani z Modeny. Tak se mezi pedagogy pražské konzervatoře objevil také Ital.

Co je o tomto italském učiteli zpěvu působícím v Praze známo? Byl synem pěvce benátského Teatro San Moisè, a to v tenorových rolích komických oper Gazzanigových. V následujících sezónách zpíval v neapolském Teatro San Carlo a v Teatro alla Pergola ve Florencii, roku 1797 hostoval v milánském divadle La Scala atd. Roku 1811 byl jmenován komorním pěvcem Napoleona I., v roce 1815 zpíval ve Florencii v Mozartových operách *Don Giovanni* a *Le nozze di Figaro* a ještě v roce 1818 v operách Rossiniho. Jeho syn Giovanni Battista Gordigiani, k němuž upínáme svou pozornost, se narodil roku 1795 v Modeně.<sup>5</sup> Studoval na milánské konzervatoři a roku 1817 – ve svých 22 letech – debutoval v operě ve Florencii. O jeho další operní kariéře není nic známo, patrně nebyla nikterak skvělá. Jisté je, že ho lákala i kompozice, podobně jako jeho o 11 let mladšího bratra Luigiho, později proslulého hlavně třemi svazky *Canti popolari toscani* (1836).

Pro naše téma je významná skutečnost, že 1. června 1822 nastoupil sedmadvacetiletý Giovanni Battista Gordigiani na pražskou konzervatoř jako učitel sólového zpěvu, a to s platem 900 zl. a se smlouvou na šest let. Protože pražská konzervatoř tehdy strádala nedostatkem mladých adeptů pěveckého umění, museli být přijímáni i chlapi, kteří ještě nemutovali. To neslibovalo žádné skvělé výsledky a nestavělo to tuto třídu do zvlášť příznivého světla. Pro srovnání: v té době už pražská konzervatoř začala svými absolventy instrumentálních tříd významně zásobovat přední středoevropské orchestry. V roce 1819 byli například tři absolventi přijati do orchestru divadla v Pešti a 1823 bylo dokonce šest absolventů přijato do orchestru vídeňské Dvorní opery.

Gordigiani musel mít zvlášť silný vztah k dílu Mozartovu, protože se jím se svými žáky intenzivně obíral. Už 21. února 1823, tj. na prvním školním koncertě, který jako zaměstnanec pražské konzervatoře zažil, zpíval se svými žáky sextet z Mozartovy opery *Così fan tutte*. Pak se však o něm ve školních materiálech objevují záznamy ne právě lichotivé. Podle těchto zápisů údajně zanedbával výuku do té míry, že například v roce 1825 se během čtyř měsíců pětapadesátkrát vůbec nedostavil k vyučování. S oblibou prý ve škole přijímal návštěvy krajanů, s nimiž se bavil v zahradě. (Míněna byla zřejmě zahrada kláštera dominikánů v Jilské ulici, kde tehdy pražská konzervatoř sídlila.) Žákyně si stěžovaly, že jim předhazuje, že v Čechách není dost pěveckých talentů. V lednu 1826 byl oficiálním přípisem fideiustelství konzervatoře napominán. Na nějaký čas se prý napravil. Možná s tím souvisela skutečnost, že konzervatoř v tom roce zakoupila malé jeviště, které bylo umístěno v zahradním domku paláce hraběte Františka z Vrtby v Hybernské ulici a bylo pilně používáno k výuce. Šlechtické dámy věnovaly pro potřebu školní scény kostýmy, nedávny absolvent pražské výtvarné akademie malíř Josef Navrátil na-

<sup>5</sup> CELLETTI, Rodolfo: *Gordigiani Giovanni Battista*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Band 16, Bärenreiter Verlag Kassel 1979, Sp. 511-512.

maloval oponu, italský malíř Stavovského divadla Antonio Sachetti zhotovil různé dekorace, hrabě z Vrtby pak financoval pořízení osvětlení a sedadel do hlediště.<sup>6</sup>

8. a 15. ledna 1828 bylo divadlo otevřeno představením Mozartovy opery *La clemenza di Tito*, a to v nastudování Gordigianiho.<sup>7</sup> Je nápadné, že zahájil provoz školního operního divadla právě tím dílem, jímž italská operní společnost v dubnu 1807 svou pražskou stagionu ukončila! Pokud by to byl takto motivovaný záměr, pak by svědčil o Gordigianiho schopnosti orientovat se nejen v umělecky cenné operní tvorbě, ale i v rovině vyšších souvislostí.

V roce 1829 už konzervatoř disponovala tak dobře vyškolenými mladými zpěvačkami, že ředitelství opery pro několik z nich učinilo na žádost vedení Stavovského divadla výjimku z přísně pojatých stanov školy a dovolilo jim vystupovat už na studiích na pražské operní scéně. I takové skutečnosti svědčí o Gordigianiho pedagogické kompetentnosti.

25. a 27. dubna 1829 provedli konzervatoristé na scéně vrthovského divadélka další Mozartovo jevištní dílo, německý singspiel *Ünos ze serailu*. Pak však ředitelství školy Gordigianimu - údajně pro řadu poklesků - smlouvu neobnovilo, což bylo neprozíravé přinejmenším z toho důvodu, že za něho nenalezlo přiměřenou náhradu. Německá pěvkyně Zomb-Teyberová, která s žáky nastudovala a v dubnu 1831 na školní scéně provedla Morlacchiho operu *La gioventù d' Enrico Quinto*, za jejich výkony pochválena nebyla. Vedení konzervatoře pak využilo možnosti angažovat italskou zpěvačku Luisu Caravoglia Sandrini, která kdysi byla pražskou primadonnou Guardasoniho éry a pak působila v Drážďanech.

Gordigiani, který musel po uplynutí šestileté smlouvy konzervatoř v roce 1829 opustit, se na ní roku 1838 - k zřejmému potěšení obou stran - opět vrátil. A hned začal s žáky studovat opery Mozartovy. Pod jeho vedením došlo 23. dubna 1839 k premiéře *Così fan tutte*, která pak byla provedena ještě třikrát. Abychom docenili Gordigianiho nastudování této opery v italském originálu, je nutno si uvědomit, že v téže době byla v Praze ve Stavovském divadle prováděna v trapné vídeňské singspielové úpravě Treitschkeho z roku 1814. Proto recenzent lipských *Allgemeine musikalische Zeitung* právem vyzdvihl, že dílo zaznělo v Praze po 30 letech zase italsky a s recitativy.

Pak přišel Gordigiani s návrhem, který byl přijat: od roku 1840 museli uchazeči o přijetí do pěvecké třídy konzervatoře předzpívat přijímací komisi přímo na scéně Stavovského divadla, aby bylo zřejmé, zda jejich hlas bude odpovídat potřebám operního zpěvu.

V roce 1842 Gordigianiho studium Mozartových oper vyvrcholilo inscenací *Dona Giovanniho*. Šlo o velkou akci, která už se neodehrávala na malé školní scéně, ale přímo na scéně Stavovského divadla. 12. května 1842 zazněl Gordigianiho zásluhou v Praze *Don Giovanni* - po dlouhých 35 letech - opět v originální podobě, tj. v italštině, s recitativy a bez mluvených rolí, které připsali pozdější upravovatelé, a s celým finale, tj. i se závěrečným ensemblem. Titulní role se ujal sám Gordigiani. Profesor Anton Müller, kompetentní kritik pražského německého deníku *Bohemia*, věnoval tomuto představení velkou pozornost. Napsal mj.: „V předchozích zprávách tohoto listu bylo mnohokrát vysloveno politování, že neslyšíme Dona

Juana v jeho původním tvaru, tj. s recitativy a v italské řeči. Tentokrát jsme měli to potěšení shledat se s Donem Juanem opět v té podobě, jak si ji Mozart vymyslel podle vynikajícího textu abbého Da Ponte. Hudebnědramatické nastudování této opery dělá panu Gordigianimu, všestranně vzdělanému učiteli zpěvu konzervatoře velkou čest. Podal svého Dona Juana nejen s příkladnou jistotou zdatného učitele zpěvu, ale i se zcela přiměřenou mimikou. Gordigiani umí zpívat jako by mluvil a hrát dovede dle charakteru role. Nekřičí, ale zpívá a každý tón se v jeho ústech stává srozumitelným slovem.“ Kritik vysoko ocenil i výkon Gordigianiho žáka Františka Vogla, který zpíval Leporella a dodal: „Nemohu si vzpomenout, že bych kdy byl slyšel lepšího Masetta.“ S velkým uznáním se Anton Müller vyjádřil i o všech dalších začátcích a žácích konzervatoře, kteří v nastudování *Dona Giovanniho* účinkovali. Závěrečná slova kritiky shrnují podstatu zásluh Giovanniho Gordigianiho, když říkají: „Pražská konzervatoř hudby se skvělými výkony osvědčila [...] jako vzorný ústav také co se týká vyučování zpěvu. Je nutno slyšet Dona Giovanniho v italštině a s recitativy, aby bylo možno pochopit toto nesmrtelné mistrovské dílo ve všech jeho dějových proměnách.“

Marně však dávali kritikové Gordigianovy konzervatorní mozartovské inscenace za vzor profesionálním interpretům ze Stavovského divadla, jejichž pohodlný praktikismus, ta zhoubná nemoc většiny divadelníků, byl silnější než příklad konzervatoře.

Ani další - a poslední - Gordigianova mozartovská konzervatorní inscenace, tj. uvedení *Le nozze di Figaro* v únoru 1843 ve Stavovském divadle, kdy titulní roli vytvořil opět odchovanec konzervatoře František Vogl, nezanechala u pražských operních profesionálů stopy. Bylo to poslední Gordigianiho nastudování a současně také na dlouhou dobu poslední konzervatorní operní představení.

Celková bilance Gordigianiho působení na pražské konzervatoři nebyla dosud provedena. V tomto příspěvku jsme si všimli jen jednoho jejího aspektu, tj. mimořádné záslužného úsilí Gordigianiho o provádění Mozartových oper na základě plného respektování interpretačních požadavků původní autorské podoby díla. Ale tento italský pěvecký pedagog dokázal poskytnout desítkám svých pražských žáků cenná poučení o tradicích italského operního zpěvu. V jeho hodinách se nepochybně mnohemu naučila budoucí Verdiho Aida a Alžběta, tj. Terezie Stolzová, z jeho znalostí čerpal později vynikající interpret italských tenorových rolí Čeněk Vecko a roku 1854 u něho absolvovala Eleonora z Ehrenbergů, později první Mařenka v *Prodané nevěstě*. Trvalou tradici této italské pěvecké školy se však Gordigianimu v Praze založit nepodařilo. Po třiatřicetileté pedagogické činnosti odešel roku 1864 do penze, a to ve věku téměř 70 let. Zemřel v Praze 1. března 1871. Jeho nástupce na konzervatoři František Vogl se pokusil jít v jeho stopách i tím, že roku 1867 nastudoval s konzervatoristy Mozartova *Tita* v italštině. Ale s Voglovým odchodem zřejmě vyhasly zbytky tradice italské pěvecké školy na pražské konzervatoři a - odhlédneme-li od nepatrných výjimek - dodnes se jí nepodařilo obnovit.

Protože tento příspěvek byl věnován jen jednomu aspektu pedagogické práce Giovanniho Battisty Gordigianiho, doplníme ho alespoň stručnou zmínkou o jeho kompoziční tvorbě. Měl určité úspěchy i jako operní skladatel.<sup>8</sup> Například když

<sup>6</sup> BRANDEISER, Jan, op. cit. s. 38. Tamtéž.

<sup>8</sup> FORBES, Elisabeth: *Gordigiani Giovanni Battista*, in: *The New Grove*, London 1980, sv. 7, s. 538.



v pražském Stavovském divadle byla 6. června 1846 uvedena jeho třetí opera *Consuelo*, k níž si sám napsal libreto podle stejnojmenného románu George Sandové. V Teuberových *Dějínách pražského divadla*<sup>9</sup> se lze dočíst, že v premiéře této buffy vystoupila též fenomenální altistka Marietta Alboni, členka milánské opery La Scala a tehdy už slavená evropská hvězda, která od následujícího roku působila v italském souboru londýnské Covent Garden Opera, kde pro ni v roce 1848 Meyerbeer napsal jednu árii do *Hugenotů*. Co jí asi přimělo, aby při svém druhém uměleckém zájezdu do Prahy nastudovala part v nové opeře italského kolegy, která neměla naději na další scénický život? Sám Gordigiani si v této buffě, odehrávající se v Benátkách a v hudebnickém prostředí, zazpíval roli skladatele a učitele zpěvu Nicoly Porpory. Jeho hlasový materiál prý už byl tehdy zcela spotřebovaný, ale přednes byl údajně mistrovský a jeho hra se vyznačovala jižanskou živostí.

Dobrá pověst Gordigianiho se musela v Praze udržet řadu dalších desetiletí. Svědčí o tom i obsažné – anonymní – heslo, které o něm a jeho bratrovi Luigim přinesl na sklonku století Ottův slovník naučný. Z jeho tvorby se v něm uvádějí ještě – vedle neprovedené komické opery *Piccolino* – italské kanconety, německé písně, „12 jízdnicích pochodů pro 4 trubky a kotly“ a celá řada chrámových skladeb, které Gordigiani vydal v Praze u dalšího významného člena zdejší italské komunity – u vydavatele Marca Berry.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> TEUBER, Oscar: *Geschichte des Prager Theaters III*, Prag 1888, s. 357 n.  
<sup>10</sup> *Ottův slovník naučný*, Praha 1896, sv. 10., s. 308.

## bibliografie

### Bibliografie doc. PhDr. Tomislava Volka

1. Knihy
2. Studie
3. Hesla v encyklopediích a kapitoly v přehledových pracích
4. Menší odborné statě
5. Předmluvy, doslovy a komentáře
6. Referáty o zahraničním vědeckém výzkumu
7. Aktuality a polemiky
8. Recenze a kritiky
9. Nepublikované referáty z konferencí

#### 1. Knihy

*Průvodce po pramenech k dějinám hudby* (spoluautoři: E. Mikanová, J. Bužga a J. Kouba), Academia, Praha 1969.

*Mozart a Praha*, Supraphon, Praha 1973.

*Dějiny české hudby v obrazech. Od nejstarších dob do vybudování Národního divadla* (spoluautor: Stanislav Jareš), připojena anglická a německá verze textu: *Geschichte der tschechischen Musik in Bildern. The history of Czech music in pictures*, Supraphon, Praha 1977.

*Osobnosti světové hudby*, Mladá fronta, Praha 1982.

*Mozartovské stopy v českých a moravských archívech* (spoluautor: Ivan Bittner), něm. verze: *Mozartsche Spuren in böhmischen und mährischen Archiven*, angl. verze: *The Mozartiana of Czech and Moravian Archives*, Archivní správa ministerstva vnitra České republiky, Praha 1991.

#### 2. Studie

*Hudebníci Starého a Nového města pražského v roce 1770*, in: *Miscellanea musicologica I*, 1956, s. 43–49.

*Úřední dokument o hudebních společenstvech v Čechách r. 1766*, in: *Miscellanea musicologica III*, 1957, s. 3–9.

*Vývoj bádání o J. V. Stamicovi*, in: *Hudební rozhledy* 10, 1957, č. 6, s. 235–237.

*K otázce vzniku českých pastorel*, in: *Hudební rozhledy* 10, 1957, č. 18, s. 774–776.

*Čtyři studie k dějinám české hudby 18. století (Koncertní život Prahy v druhé polovině 18. století; Pražské muzikantské cechy, městští hudebníci a trubači v druhé polovině 18. století; K problému české hudební emigrace v 18. století; Hudba u Fürstenbergů a Waldsteinů)*, in: *Miscellanea musicologica VI*, 1958, s. 39–135.

*Voříškův dopis otci r. 1814*, in: *Miscellanea musicologica XII*, 1960, s. 69–75.

*Repertoire pražské Spenglerovy divadelní společnosti v sezóně 1793 až 1794*, in: *Miscellanea musicologica XIV*, 1960, s. 5–26.

*Über den Ursprung von Mozarts Oper La clemenza di Tito*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1959, Salzburg 1960, s. 274–286.

*Repertoire Nosticovského divadla v Praze v letech 1794, 1796–1798*, in: *Miscellanea musicologica XVI*, 1961.



- Exponit o Stamicovu národnost*, in: Hudební rozhledy 15, 1962, č. 19, s. 1000-1001  
*Stamicevské kapitoly*, strojopis 1963, uloženo v Českém hudebním fondu.
- Die Rolle der slawischen Völker in der Geschichte der europäischen Musik des 18. und 19. Jahrhunderts* (příspěvek v roundtablu), in: Bericht über den neunten internationalen Kongress Salzburg 1964, hrsg. Franz Giegling, Band II, 237n.
- Antonio Vivaldi a Čechy* (spoluautor Marie Skalická), in: Hudební věda 2, 1965, č. 3, 419-428; německá verze: *Vivaldis Beziehungen zu den böhmischen Ländern*, in: Acta musicologica 39, 1967, s. 64-72.
- Praha o experimentu*, in: Hudební rozhledy 18, 1965, č. 19, s. 809-812.
- Obrezenský zájem o českou hudební minulost*, in: Hudební věda 3, 1966, č. 4, s. 599-606.
- Czech music of the seventeenth and eighteenth centuries*, in: Musica Antiqua Europae Orientalis Bydgoszcz 1966, Acta scientifica congressus, ed. Zofia Lissa, Warszawa 1966, s. 80-96.
- Experiment jako problém hudební syntaxe*, in: Hudební rozhledy 19, 1966, č. 22, s. 680-682.
- Die erste Aufführung der „Zauberflöte“ in tschechischer Sprache*, in: Mozart-Jahrbuch 1967, Salzburg 1968, s. 387-391.
- Tschechische Musik* (příspěvek v rámci symposia Critical Years in European Musical History 1740-1760), in: Report of the tenth congress of the International musicological society Ljubljana 1967, Kassel 1970, s. 181n., české znění: *Česká hudba 1740-1760*, in: Hudební věda 5, 1968, č. 2, s. 179-186.
- Mozarts Kompositionen auf tschechischen Kirchenhören*, in: Musica antiqua, Colloquium Zur Interpretation der alten Musik, Brno 1967, ed. R. Pečman, Brno 1968, s. 147-151.
- Rezprava o hudební antropologii*, in: Hudební rozhledy 22, 1969, č. 1, s. 4-7.
- Naše hudební osvěti*, in: Hudební rozhledy 22, 1969, č. 11, s. 322-326.
- Das Verhältnis von Rhythmus und Metrum bei J. W. Stamitz*, in: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970, hrsg. C. Dahlhaus, H. J. Marx, M. Marx-Weber, G. Massenskeil, Kassel 1972, s. 53-55.
- Musikalische Zentren in Böhmen im 18. Jahrhundert*, in: Colloquium Musica Bohemica et Europea Brno 1970, ed. R. Pečman, Brno 1972, s. 281-287.
- T. B. Janovka, představitel české barokní hudební a vzdělánecké tradice*, in: Hudební věda 9, 1972, č. 4, s. 314-355.
- Zur Funktion des Wortes in der tschechischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts*, in: Colloquium Music and Word Brno 1969, ed. R. Pečman, Brno 1973, s. 87-90.
- Über die Notwendigkeit der musikalischen Anthropologie*, in: International Musicological Society, Report of the eleventh congress Copenhagen 1972, ed. by H. Glahn, S. Sorensen, P. Ryom, Edition Wilhelm Hansen, Copenhagen 1974, II, s. 702-705.
- Sborník ikonografických dokumentů z pražského pavlanského konventu (1640)* (spoluautor St. Jareš), in: Hudební věda 10, 1973, č. 1, s. 78-81.
- Umikátní pražský notový tisk z roku 1648*, in: Hudební věda 10, 1973, č. 3, s. 244-245.
- Hudebně ikonografické dokumenty z pera J. R. Sporka*, in: Hudební věda 10, 1973, č. 3, s. 246-248.
- Hudba v pražských průvodech 18. století* (spoluautor St. Jareš), in: Hudební věda 10, 1973, č. 4, s. 339-345.
- Pražská Loreta jako hudební instituce*, in: Pulkert, Oldřich: Domus Lauretana Pragensis (Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae, Artis musicae antiquioris catalogorum series, Vol. I.), Praha 1973, s. 12-15 (též něm. a angl.).
- Perspektivy aplikace antropologických výzkumů v oblasti hudební vědy a obecná teorie umění*, Strojopis 1974, 40 s., zadáno vedením muzikologické sekce Ústavu teorie a dějin umění ČSAV.
- Obrazové dokumenty k prvnímu provedení Čarostřelce v češtině* (spoluautor St. Jareš), in: Hudební věda 11, 1974, č. 1, s. 80-82.

- Die Mannsfeldschen und die Thunschen Hornisten*, in: Das Waldhorn in der Geschichte und Gegenwart der Tschechischen Musik, Musikwissenschaftliche Konferenz zum 300. Jubiläum des Waldhornes in Böhmen, Brno 25.-27. 9. 1981, ed. J. Trojan - M. Vlach, Tschechische Musikgesellschaft, Praha 1983, s. 44-46.
- Bach a my*, in: Hudební rozhledy 38, 1985, č. 6, s. 276-280.
- Neznámá lobkovická beethoveniana* (spoluautor J. Macek), in: Hudební rozhledy 38, 1985, č. 10, s. 455-459.
- Beethoven's Rehearsals at the Lobkowitz's* (spoluautor J. Macek), in: The Musical Times 127, London 1986, Nr. 2, s. 75-80. Japonský překlad publikován in: The complete Beethoven, Kodansha, Tokio 1998, IV. vol., s. 78-89.
- Mozartův Don Giovanni*. Katalog výstavy k 200. výročí světové premiéry v Praze 1787-1987 (spoluautor J. Pešková), Státní knihovna ČSR, Praha 1987.
- Význam pražské operní tradice pro vznik Mozartovy opery Don Giovanni*, in: Mozartův Don Giovanni v Praze, Divadelní ústav Praha 1987, s. 21-91; anglický překlad: *Prague operatic traditions and Mozart's Don Giovanni*, in: Mozart's Don Giovanni in Prague, Theatre Institute Prague 1987, p. 21-91.
- Franz Joseph Maximilian Lobkowitz. Musikfreund und Kunstmäzen* (spoluautor J. Macek), in: Beethoven und Böhmen. Beiträge zur Biographie und Wirkungsgeschichte Beethovens, hrsg. von S. Brandenburg und M. Gutiérrez-Denhoff, Beethoven-Haus, Bonn 1988, s. 147-190; česká verze: *František Josef Maximilián Lobkovic jako mecenáš*, in: Hudební věda 26, 1989, č. 3, s. 198-228.
- Beethoven und First Lobkowitz* (spoluautor J. Macek), in: Beethoven und Böhmen. Beiträge zur Biographie und Wirkungsgeschichte Beethovens, hrsg. von S. Brandenburg und M. Gutiérrez-Denhoff, Beethoven-Haus, Bonn 1988, s. 203-217; česká verze: *Provádění Beethovenových děl v lobkovickém domě*, in: Hudební věda 26, 1989, č. 3, s. 229-238.
- Die Beethoveniana der Lobkowitz-Musiksammlung und ihre Kopisten* (spoluautor J. Fojtíková), in: Beethoven und Böhmen. Beiträge zur Biographie und Wirkungsgeschichte Beethovens, hrsg. von S. Brandenburg und M. Gutiérrez-Denhoff, Beethoven-Haus, Bonn 1988, s. 219-258; česká verze: *Beethoveniana lobkovické hudební sbírky a jejich kopisté*, in: Hudební věda 26, 1989, č. 3, s. 240-259.
- L'opera veneziana a Praga nel settecento*, in: L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio, a cura di M. T. Muraro, Firenze Olschki 1990, s. 193-206.
- Don Giovanni in Prag*, in: Wolfgang Amadeus - Summa summarum. Das Phänomen Mozart: Leben, Werk, Wirkung, hrsg. von Peter Csobádi, Paul Neff Verlag, Wien 1990, s. 65-72 (Přetisk statí z katalogu výstavy „Don Giovanni a Praha“, 1787).
- Význam pražské operní tradice pro vznik Dona Giovanniho a Tita*, in: Mozartovy opery pro Prahu, Divadelní ústav Praha, 1991, s. 21-89; německá verze: *Die Bedeutung der Prager Opertradition für das Entstehen des Don Giovanni und Titus*, in: Mozarts Opern für Prag, Divadelní ústav Praha, 1991, s. 21-100.
- Význam Prahy v Mozartově itineráři*, in: Hudební věda 28, 1991, č. 4, s. 288-291; zkrácenou verzi statě si vyžádal a otiskl Akademický Bulletin AV ČR pod názvem *Praha v Mozartově itineráři*, č. 4, 2000.
- Mozartovec Anton Grams*, in: Hudební věda 28, 1991, č. 4, s. 321-324.
- Die Bedeutung Prags für Zelenkas Leben und Schaffen*. Referát na Internationale Fachkonferenz Jan Dismas Zelenka, Marburg 16.-20. 11. 1991, in: Zelenka-Studien I, Musik des Ostens 14, Unter Mitwirkung von H. Unverricht herausgegeben von Th. Kohlhasse, Bärenreiter Kassel-Basel-London-New York 1993, s. 17-40.
- Italská opera a další druhy zpívaného divadla*, in: Divadlo v Kotcích 1739-1783. Nejstarší pražské městské divadlo, red. Fr. Černý, Praha 1992, s. 43-56.
- Italská opera 18. století ve Francii a v českých zemích. Srovnání dvou modelů*, in: Sborník referátů z česko-francouzské konference „Nationalismus a kosmopolitismus v hudbě“, vydal

- Ústav pro hudební vědu AV ČR, Praha 1993, s. 16–23, francouzská verze: *L'opéra italien du 18. siècle en France et en Bohême*, in: Actes du symposium Cosmopolitisme et nationalisme en musique, Prague: 25–26 septembre 1992. N° spécial „Mouvement Janáček“, Mars 1993, s. 23–30.
- Český Krumlov a česká operní tradice*, in: Barokní divadlo na zámku v Českém Krumlově. Sborník příspěvků pro odborný seminář v Českém Krumlově 27. 9. – 30. 9. 1993, uspořádala Věra Ptáčková, vydal v roce 1993 Divadelní ústav Praha a Památkový ústav České Budějovice, s. 93–100; anglická verze: *Český Krumlov and the Czech [sic!] Opera Tradition*, in: The Baroque Theatre in the Chateau of Český Krumlov, Miscellany of Papers for a Special Seminar, Český Krumlov 27. 9. – 30. 9. 1993, p. 71–76.
- Josefina Dušková a Salcburk*, in: Hudební věda 31, 1994, č. 2, s. 123–134; zkráceně přetištěno in: Betramka. Věstník Mozartovy obce v ČR 1993, č. 1–4.
- Don Giovanni – Mozartova opera pro Prahu* (vyšlo v japonštině v Tokiu jako text k nahrávce Dona Giovanniho v rámci edice kompletního díla Mozartova na CD, 20 stran), Tokio 1993.
- Professor Josef Hutter – obět dvou totalitních režimů*, in: Hudební věda 31, 1994, č. 4, s. 363–372 (Předneseno též na konferenci k 100. výročí narození prof. dr. Josefa Huttra, Filozofická fakulta UK, 11. 11. 1994).
- Z dopisů Josefu Hutterovi (I). Dopisy Bohuslava Martinů. – Bohuslav Martinů: Obecenstvu abonentních koncertů* (spoluautor T. Berný), in: Hudební věda 31, 1994, č. 4, s. 452–462.
- Hudba v katedrále sv. Víta*, in: Pocta katedrále – Homage to the Cathedral, úvodní stať (spolu s H. Vilhovou) v programní knížce Hudebního festivalu k 650. výročí založení katedrály sv. Víta, 27. 8. – 4. 9. 1994, Správa Pražského hradu, 1994.
- The Paradoxes of the Province*, in: Czech Theatre, 1994, č. 7, s. 43–46; francouzská verze: *Les paradoxes de la province*, tamtéž, s. 47–50.
- Pražská opera v letech 1739–1816*, in: Colloquium Musica ac Societas (1740–1815), ed. Petr Maček, Brno 1989, Filozofická fakulta MU, s. 91–96.
- Z dopisů Josefu Hutterovi II. Dopisy Josefa Suka, Václava Talicha, Alexandra Moyzese* (spoluautor T. Berný), in: Hudební věda 32, 1995, č. 1, s. 73–85.
- L'équipement institutionnel des pays européens en matière de musique et ses conséquences*, in: Actes du colloque La musique et les pouvoirs, Lyon 13–14–15 octobre 1994 [= *Mouvement Janáček. Numérol spécial 26 et 27*], Octobre 1995, s. 45–50.
- Italianische Oper in Prag im 18. Jahrhundert* (Referát na mezinárodní konferenci, Vídeň, leden 1992), in: Europa im Zeitalter Mozarts (Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts Bd. 5), hrsg. von Moritz Csáky, Böhlau Verlag Wien-Köln-Weimar 1995, s. 222–225.
- Jan Dismas Zelenka – český skladatel v dobových souvislostech*, in: Hudební věda 32, 1995, s. 364–369; něm. verze: *Jan Dismas Zelenka – ein tschechischer Komponist in seiner Zeit*, in: Zelenka-Studie II. Referate und Materialien der 2. internationalen Konferenz Jan Dismas Zelenka (Dresden und Prag 1995), zusammengestellt und redigiert von Wolfgang Reich, hrsg. von Günter Gattermann, Deutsche Musik im Osten, Schriftenreihe des Instituts für deutsche Musik im Osten, Bd. 12, Academia Verlag Sankt Augustin 1997, s. 383–389.
- Dějiny české hudby v rakouském pohledu*, in: Hudební věda 33, 1996, č. 4, s. 331–336.
- Tzv. Holanovy pašije* (spoluautor J. Pešková), in: Z Českého ráje a Podkrkonoší 9, Semily 1996, s. 139–145.
- Bohemia, Prague and music in the time of Mozart and today*, in: A civilized concert? Music, the state, and the market in a changing Europe. Report from an international symposium in Stockholm, May 9–11, 1996, p. 79–84.
- Mozart-Rezeption in Böhmen*, in: Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz, Heft 1 Gudrun Schröder Verlag 1997, s. 85–93 (referát na konferenci „Mozart-Rezeption in Mittel- und Osteuropa“ 17.–19. 6. 1996).

- Aktuální úkol: srovnávací studium symfonických orchestrů*, in: 100 let České filharmonie. Historie, osobnosti, kontexty. Sborník z mezinárodní muzikologické konference pořádané Českou filharmonií ve spolupráci s Ústavem pro hudební vědu AV ČR, Praha 17. a 18. října 1996, vydala Česká filharmonie 1997, s. 85–88.
- České zámecké kapely 18. století a evropský hudební kontext*, in: Hudební věda 34, 1997, č. 4, s. 404–410.
- Antonio Vivaldi a hrabě Václav Morzin*, in: Krkonoše, měsíčník o přírodě a lidech, 31, 1998, č. 10, s. 36–37.
- Sakrální a profánní*, in: Sacrum et profanum, sborník příspěvků ze stejnojmenného sympoziu k problematice 19. století (Plzeň 11.–13. 3. 1993), Praha 1998, s. 20–26.
- Italská opera v kontextu českého baroka*, referát na konferenci „Baroko v Itálii, baroko v Čechách – setkávání osobností, idejí a uměleckých forem“, pořádané AV ČR a italskou Fondazione Cini v Praze 19.–21. 4. 1999 (v tisku); zkrácená verze referátu vyšla v příloze Akademického bulletinu č. 9/1999; italská verze: *L'opera italiana nel contesto del barocco ceco*, in: La nuova rivista italiana di Praga, anno V, n. 2, 1999 – n. 1, 2000, s. 26–29.
- Od italské opery k německému singspielu: proměny pražského publika*, in: Mezi časy... Kultura a umění v českých zemích kolem roku 1800, sborník příspěvků z 10. ročníku sympoziu k problematice 19. století, Plzeň, 4.–6. března 1999, uspořádali Z. Hojda a R. Prahl, Kohniasch Latin Press 2000, s. 285–293.
- Emilián Trola a edice pražských mistrů v Das Erbe Deutscher Musik II/4*, in: Hudební věda 37, č. 3–4, 2000, s. 239–241.
- Madrigalismy v hudebním díle Michnově*, in: Hudební věda 38, 2001, č. 1–2, s. 92–99, příspěvek na mezioborové konferenci *Adam Michna z Otradovic (?1600–1676)*, konané v Jindřichově Hradci 15.–16. 9. 2000.
- Die spezifische Art und Stellung der Prager italienischen Oper*, referát na konferenci „Italiانيت: Gestalt und Wahrnehmung im Musiktheater Zentraleuropas im 17. und 18. Jahrhundert“, Baden bei Wien 22.–24. 9. 2000 (v tisku).
- Mozartsche Fragmente und Beethovensche Rente – zwei historische Tatsachen von großer Aussagekraft*, referát na mezinárodním sympoziu „Beethoven und die Rezeption der alten Musik“, Beethoven-Haus Bonn 12.–13. 10. 2000 (v tisku).
- Význam italské opery pro české baroko*, referát na mezinárodní vědecké konferenci o fenoménu baroka v Čechách „Barokní Praha – Barokní Čechie 1620–1740“, Praha 24.–27. 9. 2001 (v tisku).
- Einige Betrachtungen zur Problematik der Musikinstitutionen*, referát na mezinárodní konferenci v Lublani „300 years Academia Philharmonicorum Labacensium 1701–2001“, pořádané muzikologickým ústavem Slovinské akademie věd ve dnech 25.–26. 10. 2001 (v tisku).
- Tzv. „normalizace“ v pražské muzikologii let sedmdesátých*, referát na konferenci „Věda v Československu v období normalizace (1970–1975)“, pořádané Výzkumným centrem pro dějiny vědy a Ústavem pro soudobé dějiny Akademie věd ČR ve dnech 21.–22. 11. 2001 v Praze (v tisku).
- Mozartovy italské opery v nastudování Giovanni Gondigianiho*, referát na konferenci „Italsko-české hudební kontakty v 19. a 20. století“, konané 14.–15. 12. 1996 v Italském kulturním institutu v Praze (studie vychází v tomto svazku).
- 3. Hesla v encyklopediích a kapitoly v přehledových pracích**
- Kapitoly z dějin evropské a české hudby*, in: Kniha o hudbě, edice Malá moderní encyklopedie, red. V. Holzknecht, Vl. Poš a M. Nedbal, Orbis Praha 1962, 2. vyd. 1964.
- Hellerové, Holubové, I. Klausek, J. G. Lösel, J. Ondráček, F. X. Richter, J. J. Strobach, F. I. Tůma ad.*, hesla in: Československý hudební slovník osob a institucí, I–II, red. G. Černušák, B. Štědroň, Z. Nováček, Praha 1963–1965.

- Tschechoslowakei - Klassik*, kapitola hesla v encyklopedii „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“, Bd. 13, Bärenreiter Verlag Kassel, 1966, sl. 881-888.
- Revize a textová úprava kapitol 39-47 in: Černušák, Gracian: Dějiny evropské hudební kultury, Panton 1964, 2. vyd. 1972, 3. vyd. 1974.
- Česko: předobozemské zpěvohry*, in: Dějiny českého divadla I, hlavní redaktor F. Černý, Academia Praha 1968, s. 331-345, 379-380. (Rozhodnutím hlavního redaktora Dějin dostala Kapitola v tisku chybný název *První české zpěvohry*.)
- Hudební klasicismus (1740-1820)*, in: Československá vlastivěda IX, svazek 3: Hudba, Praha 1971, s. 107-149.
- G. Bustelli, D. Guardasoni, G. B. Locatelli, T. B. Janovka ad., in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. S. Sadie, London 1982.
- Hudební ikonografie*, in: Hudební věda, Historie a teorie oboru, jeho světový a český vývoj, ed. V. Lébl a I. Poledňák, sv. II, s. 627-638, SPN Praha 1988.
- Hudební historiografie*, in: Hudební věda, Historie a teorie oboru, jeho světový a český vývoj, ed. V. Lébl a I. Poledňák, sv. III, s. 653-720, SPN Praha 1988.
- G. Bustelli, D. Guardasoni, G. B. Locatelli, ad., in: The New Grove Dictionary of Opera, ed. S. Sadie, London - New York 1992.
- Hesla o hudebnících in: Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století, ed. M. Churaň, Libri, Praha 1991, 1998<sup>2</sup>.
- Tschechische Republik, Klassik (1740 bis 1810)*, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, IX (Sachteil) zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Bärenreiter Kassel-Basel-London-New York Prag, Metzler Stuttgart-Weimar 1998, Sp. 991-997, 1017-1019.
- Počátky hudby. Nejstarší rozvinuté hudební kultury. Baroko (Společenské podmínky epochy. Barokní hudební sloh. Vznik a rozvoj nových hudebních druhů a forem)*, in: Smolka J. a kol.: Dějiny hudby, Brno 2001.
- G. Bustelli, D. Guardasoni, G. B. Locatelli, T. B. Janovka ad., in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second Edition, ed. S. Sadie, executive ed. J. Tyrell, London 2001.
- Franz Xaver Dušek, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, V (Personenteil) zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Bärenreiter Kassel-Basel-London-New York-Prag 2001, Metzler Stuttgart-Weimar, Sp. 1706-1708.

#### 4. Menší odborné statě

- Smetanovské dokumenty ve Státním ústředním archivu*, in: Hudební rozhledy 9, 1956, č. 19, s. 821-822.
- Čeští hudebníci v 18. století*, in: Naše vlast VI, 1958, č. 5, s. 22n.
- F. ohlasy Mozartových jevištních děl v Praze na konci 18. století*, in: Zprávy Bertramky 1959, č. 19, s. 3-4.
- F. omíšek Xaver Richter*, in: Hudební rozhledy 12, 1959, č. 22, s. 948-949.
- České zpěvohry 18. století*, in: Dějiny a současnost 1961, č. 4.
- Mozartovský rozhovor*, in: Divadlo 1962, č. 4, s. 58-65.
- Světová premiéra: Haydnův violoncellový koncert*, in: Hudební rozhledy 15, 1962, č. 13, s. 549.
- Pejedenácti letech začátků...*, in: Hudební rozhledy 17, 1964, č. 16, s. 681-684 (Hudební vysílání televize).
- Malb Jan Ryba*, in: Hudební rozhledy 18, 1965, č. 8, s. 336.
- Neznámá tvář F. X. Němečka*, in: Hudební rozhledy 19, 1966, č. 14, s. 427.
- Smetanovo velké výročí (19. 6. 1717 - 27. 3. 1757)*, in: Hudební rozhledy 20, 1967, č. 14, s. 424-425.

- Hudební sociologie a hudební tvorba*, in: Otázky hudební sociologie. Sborník příspěvků z hudebně sociologického semináře Svazu českých skladatelů 6.-8. dubna 1966, sestavili V. Karbusický a L. Mokřý, Osvětový ústav Praha 1967, s. 48-51.
- Opera a oratorium v Čechách v 17. a 18. století*, in: Poklady hudební minulosti, Státní knihovna 1968, s. 25-27.
- Richard Wagner jako vídeňský Hofkapellmeister?*, in: Hudební rozhledy 23, 1972, č. 3, s. 111-112 (jméno autora článku bylo vypuštěno).
- Myslivečkovy oratorium Abramo ed Isacco*, průvodní text alba ke gramofonové nahrávce, Supraphon, Praha 1972.
- Před zrodem české hudební ikonografie?*, in: Hudební rozhledy 24, 1973, č. 10, s. 438-440.
- Šporkovská opera*, in: Hudební rozhledy 39, 1986, č. 3, s. 135-137.
- Mozart poprvé v Praze*, in: Hudební rozhledy 40, 1987, č. 1, s. 44-45; německá verze: *Der erste Prager Aufenthalt Mozarts*, in: Schriften der Sudetendeutschen Akademie der Wissenschaften und Künste, Bd. 10, Musik und Musikwissenschaft, München 1989, s. 79-81 (vytištěno bez souhlasu autora).
- Mozart komponuje Dona Giovanniho*, in: Hudební rozhledy 40, č. 3, s. 144, německá verze: *Mozart komponiert den Don Giovanni* (viz předchozí údaj), s. 81-84.
- Mozart dokončuje v Praze Dona Giovanniho*, in: Hudební rozhledy 40, 1987, č. 5, s. 234-235.
- Co přispělo k úspěchu pražské premiéry Dona Giovanniho?*, in: Hudební rozhledy 40, č. 7, s. 334-335.
- Z historie provádění Dona Giovanniho*, in: Hudební rozhledy 40, 1987, č. 9, s. 427-428.
- Čitolibský genius loci*, in: Gramorevue 1988, č. 3.
- Jan Dismas Zelenka 1989*, in: Hudební rozhledy 42, 1989, č. 11, s. 513-515.
- Die Barockmusik in Prag*, in: Prager Barock, Schallaburg 1989, Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, Neue Folge Nr. 227, Wien 1989, s. 359-363.
- Dosud neznámé svědectví o W. A. Mozartovi z roku 1785*, Bertramka, Věstník Mozartovy obce v ČR 1992, č. 3-4.
- Einleitung* k edici německého překladu studie G. Kleina *Smyčcová kvarteta W. A. Mozarta*, in: Gideon Klein Materialien, hrsg. von Hans Günter Klein, Verdrängte Musik, Bd. 6, Von Bockel Verlag, Hamburg 1995, s. 69-70.
- Gideon Klein: Smyčcová kvarteta W. A. Mozarta*, k vydání připravil a ediční poznámku napsal Tomislav Volek, Mozartova obec v České republice, Praha 1996.

#### 5. Předmluvy, doslovy a komentáře

- Meynell, E. H.: *Malá kronika A. M. Bachové*, SNKLHU, Praha 1956 (doslov).
- Ditters z Dittersdorfu, K.: *Vzpomínky hudebníka XVIII. století*, SNKLHU, Praha 1959 (vysvětlivky).
- Gluck - Calsabigi: *Orfeus*, SNKLHU, Praha 1960 (úvod k edici libreta).
- Burney, Charles: *Hudební cestopis 18. věku*, Supraphon, Praha 1966 (předmluva).
- Einstein, Alfred: *Od renesance k hudbě dneška*, výběr studií a článků, připravili Ivan Vojtěch a Tomislav Volek, Supraphon, Praha 1968.
- Morozov, Sergej: *Život Johanna Sebastiana Bacha*, Mladá fronta, Praha 1979 (doslov).
- Lissa, Zofia: *Nové studie z hudební estetiky*, Supraphon, Praha 1982 (předmluva, komentář a ediční příprava).
- Pešková, Jitřenka: *Collectio ecclesiae Březnickensis* (Catalogus artis musicae in Bohemia et Moravia cultae. Artis musicae antiquioris catalogorum series, Vol. III), Prae 1983, s. 5-18 (spoluautor předmluvy).
- Mozartův Don Giovanni - opera pro Prahu 1787*, Bärenreiter Verlag Kassel-Basel-London-New York 1991 (předmluva k zvláštnímu vydání partitury Dona Giovanniho u příležitosti znovuzrození Stavovského divadla).

## 6. Referáty o zahraničním vědeckém výzkumu

- Způsob práce Heinricha Besselera*, in: Hudební věda 1, 1964, č. 4, s. 628-639.
- Wagnermasoprávní výklad tzv. národních škol XIX. století*, in: Hudební věda 2, 1965, č. 4, s. 616-621.
- Impresní Třásavýmbles Georgiades*, in: Hudební věda 4, 1967, č. 3, s. 455-467.
- Opera Johana Lüssa*, in: Hudební rozhledy 33, 1980, č. 8, s. 379-380.
- Dějiny sboru od smrti Paula Kettla*, in: Bertramka, Věstník Mozartovy obce v ČR 1993, č. 1-4.
- Dějiny sboru Wiener Kithchen*, in: Hudební věda 30, 1993, č. 2, s. 109-110.
- Horn-Wagner Kithchen*, in: Hudební věda 36, 1999, č. 1, s. 117-119.
- 7. Aktuality a polemiky**
- Epitafium otázkám naší hudebně vědecké práce*, in: Hudební rozhledy 9, 1956, č. 14-15, s. 793-799.
- Národní úřady*, in: Hudební rozhledy 11, 1958, č. 4, s. 150-152.
- O hudebním vysílání naší televize*, in: Hudební rozhledy 13, 1960, č. 19, s. 798-799.
- Opera Johana Nejedlého Tkalcí*, in: Dějiny a současnost 1961, č. 8.
- Základní konzervatoře - velký dar šlechty národu?*, in: Hudební rozhledy 14, 1961, č. 20, s. 878-879.
- Přijímání historické podmíněnosti muzikologických pojmů a problémů*, in: Hudební rozhledy 16, 1963, č. 18, s. 756-759.
- Základní úlohy diváků?*, in: Hudební rozhledy 16, 1963, č. 20, s. 852.
- Štěstí a štěstí o všelichem* (rozhovor vedl T. Volek, odpovídal D. Pandula), in: Hudební rozhledy 17, 1964, č. 10, s. 435.
- Českému vysílání kriticky*, in: Studie a úvahy, čtvrtletník pro otázky rozhlasové tvorby a pro výzkum posluchačů, II, 1964, č. 1, s. 2-12.
- Diskuse k článku A. Sychry „Normativní funkce marxistické estetiky a naša hudba“*, Slovo a hudba 8, 1964, č. 9, s. 275-276.
- Demotivní televizní kritika*, in: Hudební rozhledy 18, 1965, č. 17, s. 731-732.
- Uzávěl hudební léto*, in: Hudební rozhledy 20, 1967, č. 16, s. 482-483.
- Rozhovor především o staré hudbě* (s C. Schoenbaumem), in: Hudební rozhledy 21, 1968, č. 17, s. 533-534.
- Dlouhá přítomnost české hudby*, in: Hudební rozhledy 21, 1968, č. 22, s. 668-669.
- Demotivní Anna lískou neuzplála*, in: Hudební rozhledy 21, 1968, č. 23, s. 708.
- Funerium - satis*, in: Hudební rozhledy 22, 1969, č. 4, s. 108.
- Čestou za písmeny*, in: Hudební rozhledy 22, 1969, č. 6, s. 170-173.
- Antropologické písně není estetiky*, in: Hudební rozhledy 22, 1969, č. 19, s. 585-586.
- Karol Procházka objevil Ameriku*, in: Hudební rozhledy 24, 1971, č. 3, s. 117.
- Spatně vědění nad Brixtho jubileem*, in: Hudební rozhledy 24, 1971, č. 9, s. 416-418.
- Telesní zmrtek z varhan*, in: Hudební rozhledy 24, 1971, č. 11, s. 492-493.
- Frage-Polemikungen zum Thema Musik und Politik vom anthropologischen Gesichtspunkt*, in: Über Musik und Politik, Neun Beiträge, hrsg. von Rudolf Stephan, Mainz 1971, s. 96-99.
- Co postavit kulturní střediska muzikantům?*, in: Hudební rozhledy 25, 1972, č. 5, s. 211-212.
- Büchse Polokium Homo hodiernus musicam audit*, in: Hudební rozhledy 25, 1972, č. 11, s. 498-500.
- Uzávěl problematika smetanovská*, in: Hudební rozhledy 28, 1975, č. 6, s. 273-276.
- Fabule Waltera Wory*, in: Hudební rozhledy 29, 1976, č. 9, s. 428-429.
- Hudební momentky z Manhattanu*, in: Hudební rozhledy 31, 1978, č. 9, s. 397-399.
- Uzávěl hudební z oslav (J. D. Zelenka)*, in: Hudební rozhledy 32, 1979, č. 12, s. 563-565.

- Nositel ceny UNESCO Ján Cikker*, in: Hudební rozhledy 33, 1980, č. 2, s. 84-86.
- Mysterium? Plagiát a neznalost!*, in: Hudební rozhledy 33, 1980, č. 5, s. 235-237.
- Z činnosti Mezinárodní hudební rady* (rozhovor s vicepresidentem IMC prof. Barry Brookem), in: Hudební rozhledy 34, 1981, č. 6, s. 273-274.
- Janáček neuměl zapsat vlastní skladby?*, in: Hudební rozhledy 35, 1982, č. 3, s. 136-139.
- Problematické fabulace o hudebnících*, in: Hudební rozhledy 35, 1982, č. 11, s. 525-527.
- Bulvární hra o Mozartovi*, in: Opus musicum 16, 1984, s. 16-23.
- Odpověď V. Godároví*, in: Hudební rozhledy 38, 1985, č. 9, s. 431-432.
- Odešel Milan Munclinger*, in: Zpravodaj Společnosti pro starou hudbu 1986, č. 3, s. 27-28.
- Helpert stále aktuální*, in: Opus musicum 18, 1986, č. 10, s. 306-310.
- Téma: Baroko* (Účast na diskusi o baroku), in: Opus musicum 1987, č. 6, s. 161-175.
- Nenahraditelná osobnost - vigilanter melodum (M. Venhoda)*, in: Hudební rozhledy 40, 1987, č. 11, s. 521-523.
- Nenechte si ujít příští kroměřtzský seminář*, in: Hudební rozhledy 41, 1988, č. 1, s. 31.
- V Sarrebourg na staré nástroje*, in: Hudební rozhledy 41, 1988, č. 10, s. 467-468.
- Nevyšlapanými cestami...* (Rozhovor se Zdeňkem Lukášem), in: Hudební rozhledy 41, 1988, č. 11, s. 486-489.
- Dlouhá přítomnost české hudby II*, in: Hudební rozhledy 43, 1990, č. 4, s. 179-180.
- Hej, Stalinovci! Vám nezemřel?*, in: Hudební rozhledy 43, 1990, č. 6, s. 246-247.
- Pokus o falšování historie*, in: Hudební rozhledy 43, 1990, č. 10, s. 477-480.
- O českém mozartovství*, in: Lidové noviny 29. 1. 1991, s. 8.
- Jeho Pražané mu rozumějí...?* (s předsedou Mozartovy obce a vládním zmocněncem pro přípravu a řízení oslav 200. výročí úmrtí W. A. Mozarta dr. Tomislavem Volkem hovořila Eva Pendorfová), in: Hudební rozhledy 44, 1991, č. 3, 99-104.
- Burghauserova obhajoba neuhajitelného*. (Odpověď na Burghauserův polemický článek „Na obranu pravdy“, in: Hudební rozhledy 44, 1991, č. 7), in: Hudební rozhledy 45, 1992, č. 2, s. 90-93.
- Od Sabiny k Jíroví*, in: Hudební rozhledy 45, 1992, č. 11, s. 514-515.
- Alexander Buchner alias Sandor Egerváry aneb Co všechno se dá slavit*, in: Respekt 1992, č. 10, s. 14.
- České hudební baroko*, in: Gramorevue, 1992, č. 5, s. 3.
- Šedesátník M. Poštołka*, in: Hudební věda 29, 1992, č. 4, s. 377-379.
- Z kroniky zápasů o vrácení Bertramky do majetku Mozartovy obce II*, in: Bertramka, Věstník Mozartovy obce v ČR 1992, č. 1-2, s. 3-5.
- Zpřístupnění díla Mozartova*, in: Bertramka, Věstník Mozartovy obce v ČR 1992, č. 3-4, s. 9-11.
- Z mozartovského semináře I*, in: Bertramka, Věstník Mozartovy obce v ČR 1992, č. 3-4, s. 12-16.
- The New Grove a „Bertramka“*, in: Bertramka, Věstník Mozartovy obce v ČR 1992, č. 3-4, s. 17.
- Mozart v moci vulgarity*, in: Bertramka, Věstník Mozartovy obce v ČR 1993, č. 1-4.
- „Memory hole“ je dnes nepochybně snem řady českých muzikologů* (Česká muzikologie po 1945), in: Harmonie 1994, č. 3, s. 33-35. (Krácené znění referátu, předneseného na konferenci České společnosti pro hudební vědu v prosinci 1993 v Praze.)
- 70 let Mozartovy obce*, in: Bertramka, Věstník Mozartovy obce v České republice, roč. XXV (XLVI) - XXVIII (IL), 1994-1997, s. 1-5.
- Z kroniky zápasů o vrácení Bertramky do majetku Mozartovy obce III*, in: Bertramka, Věstník Mozartovy obce v České republice, roč. XXV (XLVI) - XXVIII (IL), 1994-1997, s. 6-10.
- Jak nám vláda odmítla vrátit Bertramku*, in: Bertramka, Věstník Mozartovy obce v České republice, roč. XXV (XLVI) - XXVIII (IL), 1994-1997, s. 40-41.
- Mozartovské střípky*, in: Bertramka, Věstník Mozartovy obce v České republice, roč. XXV (XLVI) - XXVIII (IL), 1994-1997, s. 46-51.

## S. Recenze a kritiky

- Kuželka v české hudbě 18. století*, in: Hudební rozhledy 9, 1956, č. 14-15, s. 625. (Jan Němeček: Nástin české hudby XVIII. století, SNKLHU, Praha 1955.)
- Musica antiqua bohemica – Úspěchy a nezdary*, in: Hudební rozhledy 15, 1962, č. 17, s. 736-737.
- Den Giovanniho po 150 letech*, in: Divadlo 1963, č. 4, s. 73-75.
- Dělní orientace muzikologů* (Nad knihou Jozefa Kresánka „Sociální funkcia hudby“, Bratislava 1961), in: Hudební rozhledy 17, 1964, č. 6, s. 226-229.
- Prsten se pradivná báje...* (Televizní opera I. Krejč: Antigona), in: Hudební rozhledy 17, 1964, č. 11, s. 585-586.
- Mozartovské publikace* (O. E. Deutsch: Mozart. Die Dokumente seines Lebens. 1961; Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, Hrsg. W. A. Bauer – O. E. Deutsch), in: Hudební věda 3, 1966, č. 2, s. 326-330.
- Red přístřekem objektivity* (Nad knihou K. M. Kommy „Das böhmische Musikantentum“), in: Hudební věda 1, 1964, č. 1, s. 86-111. německá verze (bez názvu) in: De musica disputationens Pragenses I, Praha ČSAV 1972, s. 184-191.
- Sborník a problémy* (k českým příspěvkům v Československém hudebním slovníku osob a institucí), in: Hudební rozhledy 19, 1966, č. 2, s. 38-41.
- Stěpán vedavíns*, in: Hudební rozhledy 19, 1966, č. 14, s. 435.
- Osoně baroku a klasicismu* (W. S. Newman: The Sonata in the Baroque era, The Sonata in the Classic Era, 1959, 1963), in: Hudební věda 3, 1966, č. 3, s. 484-488.
- Labeta malské opery v Praze*, in: Hudební věda 4, 1967, č. 1, s. 124-125.
- Legende hův Riemann*, in: Hudební rozhledy 22, 1969, č. 15, s. 459-461.
- Segegnit Musiklexikon* (Horst Seeger: Musiklexikon in zwei Bänden, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1966), in: Hudební věda 6, 1969, č. 1, s. 109-111.
- Episodě Jana Račka* (ke Sborníku prací filosofické fakulty Brněnské university, roč. XIV, Brno 1965), in: Hudební věda 6, 1969, č. 2, s. 206-209.
- Knihy o hudebním vkusu* (John H. Mueller: Fragen des musikalischen Geschmacks, Westdeutscher Verlag 1963), in: Hudební věda 6, 1969, č. 2, s. 210n.
- Ethica Breitkopfových katalogů* (The Breitkopf Thematic Catalogue, ed. Barry S. Brook, Dover Publications, New York 1966), in: Hudební věda 6, 1969, č. 2, s. 212n.
- Diskuse na téma „Jazyk a hudba“* (časopis Poetica, Zeitschrift für Sprach und Literaturwissenschaft), in: Hudební věda 6, 1969, č. 3, s. 352-355.
- Z Notových knihovnic* (J. A. Westrup – F. L. Harrison: The New College Encyclopedia of Music, New York 1960; Hans T. David – Arthur Mendel: The Bach Reader, New York 1966), in: Hudební věda 6, 1969, č. 4, s. 467-468.
- Alan P. Merriam: The Anthropology of Music* (Northwestern University Press 1964), in: Hudební věda 7, 1970, č. 1, s. 74-79.
- Hanz Heimsöeth: Hegels Philosophie der Musik* (Bonn 1964), in: Hudební věda 7, 1970, č. 1, s. 79-81.
- Walter Ebelwiler: Antonio Vivaldi – Leben und Werk* (Wiesbaden 1965), in: Hudební věda 7, 1970, č. 1, s. 81-82.
- Alan P. Merriam: Ethnomusicology revisited* (Ethnomusicology XIII, 1969, č. 2), in: Hudební věda 7, 1970, č. 1, s. 85-86.
- Mieczysław Kolinski: Recent trends in ethnomusicology* (Ethnomusicology 1967, č. 1), in: Hudební věda 7, 1970, č. 1, s. 86-87.
- Vladimír Telec: Staré tisky děl českých skladatelů 18. století v Universitní knihovně v Brně* (Praha 1969), in: Hudební věda 7, 1970, č. 1, s. 87.
- Lawrence Gushee: New sources for the biography of Johannes de Muris* (Journal of the American Musicological Society 1969, č. 1), in: Hudební věda 7, 1970, č. 1, s. 88.

- Stephen Bonta: The uses of the sonata da chiesa* (Journal of the American Musicological Society 1969, č. 1), in: Hudební věda 7, 1970, č. 1, s. 89
- Eva Mikanová: Literátské bratrstvo v Sobotce* (Sborník „Sobotka 68“ 1969), in: Hudební věda 7, 1970, č. 1, s. 90.
- Práce československých autorů v zahraničí*, in: Hudební věda 7, 1970, č. 1, s. 90.
- Anna Amalie Abert: Die Barockoper. Ein Bericht über die Forschung seit 1945* (Acta Musicologica 1969), in: Hudební věda 7, 1970, č. 2, s. 198.
- Albert Wellet: Gegenwartsprobleme systematischer Musikwissenschaft* (Acta musicologica 1969), in: Hudební věda 7, 1970, č. 2, s. 199.
- W. Graf: Das biologische Moment im Konzept der vergleichenden Musikwissenschaft* (Studia musicologica 1968, č. 1-2), in: Hudební věda 7, 1970, č. 2, s. 199-200.
- Owen Jander: Concerto grosso instrumentation in Rome in the 1660's and 1670's* (Journal of the American Musicological Society 1968, č. 2), in: Hudební věda 7, 1970, č. 2, s. 202.
- Ettaler Oratorium: Franz Xaver Richter 1739* (München 1969); *Roland Schwarz: F. X. Richter – jeho život a působení* (Holešov 1969), in: Hudební věda 7, 1970, č. 2, s. 203.
- Alfred Mann – J. Merrill Knapp: The Present State of Handel Research* (Acta musicologica 1969, I.-II.), in: Hudební věda 7, 1970, č. 2, s. 203.
- Eva Mikanová: Hudební život na Mladoboleslavsku v 16. až 18. století* („Boleslavica '68“, Mladá Boleslav 1969), in: Hudební věda 7, 1970, č. 2, s. 203-204.
- Robert Ricks: Russian Horn Bands* (The Musical Quarterly 1969, č. 3), in: Hudební věda 7, 1970, č. 2, s. 204.
- Richard Pražák: Čeští umělci v Uhrách na přelomu 18. a 19. století* (Slovanský přehled 1969, č. 5), in: Hudební věda 7, 1970, č. 2, s. 204.
- Český lid 1969, č. 2 a 3*, in: Hudební věda 7, 1970, č. 3, s. 346-347.
- Herwig Knaus: Die Musiker im Archivbestand des kaiserlichen Obersthofmeisteramtes (1637-1705)*, (Wien 1967, 1968, 1969); *Thematischer Katalog sämtlicher Werke Jacob Regnarts (ca. 1540-1599)*, (Wien 1969), in: Hudební věda 7, 1970, č. 3, s. 347-348.
- Symposium über das Werk Antonín Rejchas*, in: Hudební věda 7, 1970, č. 3, s. 351-352.
- Grosvenor Cooper – Leonard B. Meyer: Rhythmic structure of music* (Chicago 1963); *Helga de la Motte-Haber: Ein Beitrag zur Klassifikation musikalischer Rhythmen* (Köln 1968); *Peter Benary: Rhythmik und Metrik. Eine praktische Anleitung* (Köln 1967), in: Hudební věda 8, 1971, č. 1, s. 66.
- Rudolf Pečman: Josef Mysliveček und sein Opernepilog. Zur Geschichte der neapolitanischen Oper* (Brno 1970), in: Hudební věda 8, 1971, č. 1, s. 72.
- Warren Kirkendale: Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik* (Tutzing 1966), in: Hudební věda 8, 1971, č. 1, s. 74.
- Z regionální literatury*, in: Hudební věda 8, 1971, č. 1, s. 74.
- Hans-Rudolf Dürrenmatt: Die Durchführung bei Johann Stamitz (1717-1757). Beiträge zum Problem der Durchführung und analytische Untersuchung von ersten Sinfoniesätzen* (Bern und Stuttgart 1969); *Giorgio Pestelli: Il cammino stilistico di Johann Stamitz* (Chigiana XXIV, 1967, č. 4), in: Hudební věda 8, 1971, č. 1, s. 76.
- Úspěchy a nezdary II*, in: Hudební rozhledy 24, 1971, č. 8, s. 378-380.
- Rudolf Pečman: Josef Mysliveček und sein Opernepilog* (spisy University J. E. Purkyně, Brno 1970), in: Hudební rozhledy 24, 1971, s. 332-333.
- W. W. Austin (ed.): New look at Italian opera* (Cornell University Press 1968), in: Hudební rozhledy 24, 1971, s. 427-428.
- H. Fitzpatrick: The horn and horn-playing and the Austro-Bohemian tradition from 1680 to 1830* (London, Oxford University Press 1970), in: Hudební rozhledy 24, 1971, s. 523-524.
- O. Kaul: Thematisches Verzeichnis der Instrumentalwerke von Anton Rosetti* (vyd. Oskar Kaul, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1968), in: Hudební rozhledy 24, 1971, s. 332.

- Lissa: Prolegomena zur Theorie der Tradition in der Musik* (Archiv für Musikwissenschaft 1970), s. 153–172, in: Hudební rozhledy 24, 1971, s. 427.
- F. X. Dux: Luridi scholares – Erst unum cantor bonus* (partitura), ed. H. Krupka, Supraphon, Praha 1970, in: Hudební rozhledy 25, 1972, č. 6, s. 286.
- F. Encadl: Libreta italské opery v Praze v 18. století* (Strahovská knihovna I–IV, 1966–1969), in: Hudební věda 10, 1973, č. 3, s. 252–254.
- Konference o životě a díle V. J. Tomáška*, in: Hudební rozhledy 27, 1974, č. 6, s. 256–257.
- M. Stobodová: Hudební periodika v Čechách a na Moravě 1796–1970* (publikace Státní vědecké knihovny v Olomouci), in: Hudební rozhledy 25, 1972, č. 1, s. 43.
- Janůšek Bařha: Konzelná flétna v překladu Václava Thoma* (Literární archiv 5, s. 52–118, Praha 1970, Památník národního písemnictví), in: Hudební rozhledy 25, 1972, č. 3, s. 137.
- Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, řada hudebněvědná H 6, Brno 1971*, in: Hudební rozhledy 1972, č. 10, s. 473–475.
- Beiträge zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. Publikationen des Instituts für österreichische Kulturgeschichte I/2, Eisenstadt 1971*, in: Hudební rozhledy 25, 1972, č. 10, s. 475.
- M. Velela: Obrozenecký kantor východních Čech a kantorská hudební výchova* (in: Sborník Pedagogické fakulty Hradec Králové IV, Praha 1968); též: *Příspěvek ke studiu historie hudební výchovy ve východních Čechách* (in: Sborník PF Hradec Králové IX, hudební výchova, Praha 1969); též: *Některé východočeské kantorské rody a česká hudebně výchovná tradice* (in: Sborník PF Hradec Králové XIV, hudební výchova, Praha 1971), in: Hudební rozhledy 25, 1972, č. 10, s. 475–476.
- Druhy českého divadla II. Národní obrození*, Praha Academia 1969, in: Hudební věda 10, 1973, č. 3, s. 249–252.
- Mezinárodní muzikologické kolokvium v Brně*, in: Hudební rozhledy 27, 1974, s. 586–589.
- Lissa a Lissa: Wstęp do muzykologii (Warszawa 1974)*, in: Hudební rozhledy 29, 1976, č. 8, s. 379–380.
- Práha s novým festivalem a sympoziem*, in: Hudební rozhledy 34, 1981, č. 6, s. 264–266.
- Melodiékamunacija* (recenze gramodesky firmy Melodiia, 1980, J. Klusák ad.), in: Hudební rozhledy 36, 1983, č. 11, s. 526–527.
- E. Závaryský: Johann Sebastian Bach*, in: Hudební rozhledy 34, 1981, č. 3, s. 138–139.
- Po konferenci o hudebním rytmu*, in: Hudební rozhledy 36, 1983, č. 5, s. 232–235.
- Mozartovská konference v Praze*, in: Hudební rozhledy 36, 1983, č. 10, s. 470–472.
- Šperková konference*, in: Hudební rozhledy 39, 1986, č. 3, s. 138.
- Mozartovská konference* (spoluautor M. Freemanová), in: Hudební rozhledy 41, 1988, č. 2, s. 91–93.
- Milena Poštolá: Mladý Josef Haydn* (Panton 1988), in: Hudební rozhledy 43, 1990, č. 6, s. 285–286.
- Pražská mozartovská konference „Bohemikální aspekty Mozartova života a díla“*, in: Hudební věda 28, 1991, č. 4, s. 281–287.
- Francozsko česká konference*, in: Hudební rozhledy 45, 1992, č. 11, s. 517.
- Zubertová: Mozart in Wien 1781–1791* (Ausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien im Künstlerhaus, Ed. Selma Krasa et al., Museen der Stadt Wien 1991, 614 p.), in: Notes, Quarterly Journal of the Music Library Association, June 1993, s. 1437–1439; česká verze in: *Butramka, Věstník Mozartovy obce v ČR* 1992, č. 1–2.
- Z nových mozartovských publikací*, in: Hudební věda 31, 1994, č. 3, s. 344–351.
- „Antonius Mozart“*, *Salcburk* 30.–31. 1. 1999, in: Hudební věda 36, 1999, č. 1, s. 93–94.

## 9. Nепublikované referáty z konferencí

- O praxích hudební antropologie*, referát na muzikologickém semináři Ústavu hudobnej vedy SAV v Moravanech 28.–30. 4. 1970 „Systematika súčasnej hudobnej vedy“, vyřazeno z tisk-

- Příklad historiografa a lexikografa Graciana Černušáka*, in: Gracian Černušák a otázky české hudební historiografie, kritiky, lexikografie, pedagogiky a výchovy hudebního publika. Hudebněvědná konference Brno 7.–8. 12. 1982, red. R. Pečman, Brno 1983.
- Svědectví hudebních druhů*, referát na konferenci „Čeští hudebníci a jejich vliv na vývoj evropského hudebního klasicismu“, Praha 15.–18. 5. 1984.
- Prague, la ville ou Mozart fut heureux*, přednáška na Festival international de musique, Sarrebourg 29. 4. 1988.
- Mozart and the Composition of Don Giovanni*, referát na Mozart Bicentary Conference, London, The Royal Musical Association, Purcell Room 26–30 August 1991.
- Kníže J. F. M. Lobkowitz jako mecenáš vídeňského klasicismu*, referát na konferenci „Villa Lanna – Antika a Praha 1872“ Ústavu pro klasická studia, září 1992.
- Fragmentární muzikologie*, referát na 2. výroční konferenci České společnosti pro hudební vědu 6. prosince 1994 v Praze.
- O významu šluknovského regionu v kontextu dějin české hudby*, referát na tzv. Přednáškovém dopoledni v rámci „Svátku staré hudby“, Rumburk, prosinec 1994.
- Die italienische Oper in Prag im 18. Jahrhundert*, referát na mezinárodní muzikologické konferenci „Die Oper als Institution in Mittel- und Osteuropa“, Chemnitz (BRD) 29. 4. – 1. 5. 1997.
- The Italian Opera in Czech Lands during the 18th century*, referát na mezinárodní muzikologické konferenci, pořádané nadací Antiquae Musicae Italicae Studiosi, Como (Itálie) 15. – 17. 7. 1997.
- Musica a Praga a tempo di Mozart*, referát na mezinárodní muzikologické konferenci „Musica di corte, nobilità e borghesia“, Rovereto 20. 9. 1997.
- T. N. Koutník jako představitel tří hudebních institucí své doby: školy, kostelního kůru a literátského bratrstva*, referát na setkání „T. N. Koutník a jeho doba“, uspořádaného 17. 10. 1998 v Chocni v rámci Oslov 300. výročí narození Tomáše Norberta Koutníka.
- Musikwissenschaft an den Prager Universitäten*, referát na symposiu „Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft – damals und heute. Zum Jubiläum der Institutsgründung an der Wiener Universität vor 100 Jahren“, Wien 27.–29. 11. 1998.
- Wien und Prag – zwei unterschiedliche, manchmal divergierende historische Perspektiven*, referát v rámci workshopu „Fragen Grenzüberschreitender Musikgeschichtsschreibung“, Vídeň 12. 6. 2001.

## Rozhlasové pořady (cykly)

- Hudební antropologie*, 4 části, ČR Třetí program 1970 (objednala L'Université radiophonique internationale).
- Hudba v proměnách staletí. Kapitoly z dějin hudby*, 7 částí, ČR Třetí program 1971.
- Wolfgang Amadeus Mozart a Praha*, 5 částí, ČR 3 Vltava 1971.
- Památné premiéry pražské opery*, 4 částí, ČR 3 Vltava 1979.
- Slyšme – opera přichází!*, 12 částí, ČR 3 Vltava 1982.
- Se Stendhalem za hudbou*, 6 částí, ČR 3 Vltava 1983.
- Životem a dílem J. Haydna*, 8 částí, ČR 3 Vltava 1986.
- Historie tónů* (celoroční cyklus autorského týmu, středověk až 20. století), díly 18–28: Klasicismus, 11 částí, ČR 3 Vltava 1994.
- Česká hudba v souvislostech*, 16 částí, ČR 3 Vltava 1995.
- Od múšiky k dnešku*, 16 částí, ČR 3 Vltava, listopad 1995 – únor 1996.
- Nesnadná dostupnost genia Mozartova*, ČR 3 Vltava, 27. 1. 2001.
- České hudební baroko*. 22 částí, ČR 3 Vltava, září 2001 – leden 2002.