

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 Prage 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 Osegg [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 Nachtwächters 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.¹ 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 oblastí 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.

¹ 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 *Italienische 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. až 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 z inventarizována v roce 1892 choralisty Janem Křtitelem Knahlem a Josefem Hněvkovským.² Antonín Podlaha uvádí, že velké množství hudebnin bylo nalezeno při vyklizení takzvané Wohlmutterovy kruchty v katedrále sv. Víta na podzim roku 1923, kde byly uloženy nezkatalogizované 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,³ 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.⁴ 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,⁵ ale

² 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.

³ 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.

⁴ 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.

⁵ Zásadou 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 pasticcio *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 erweinnende Colombina oder Der Höllstürmende 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 vstřícností 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, Giovanniho 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 Brixi (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 Německem, 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 Dadelzen definuje v této souvislosti termín *parodie* 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“.⁶ Daný termín je užíván především pro období 15. až 16. století.

Samotnému jevu pouhého přetextování více odpovídá německý termín *Kontrafaktur*, který označuje „die geistliche Umtextierung eines weltlichen Liedes“,⁷ 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“.⁸

Jev přetextování operních árií pro potřeby chrámových kůrů, který představuje specifický druh transformace hudební struktury a současně i změnu sociální funkce užitě 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

⁶ DADELZEN, 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.

⁷ tamtéž, sl. 1395.

⁸ 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 [...]“.⁹ (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.¹⁰

Podrobněji se tématu kontrafakt věnoval Karl Gustav Fellerer v přehledové publikaci *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*,¹¹ 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 zabývali například Petr Ross - Andreas Traub,¹² Nicole Schwindt-Gross,¹³ Axel Beer¹⁴ a Franco Piperno.¹⁵

V české muzikologii poprvé na danou problematiku upozornil Emilíán Troida ve studii *Kostelní archiv mělnický*.¹⁶ 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.¹⁷ Vzhledem k závaž-

⁹ Sauer, Hartmut: *Parodie und Kontrafaktur*, C. III. *Die Parodie in der Kunstmusik nach 1600* (revidoval Georg von Dadelsen), in: Finscher, Ludwig (ed.): MGG VII (Sachteil), zweite, neubearbeitete Ausgabe, Bärenreiter 1997, sl. 1410.

¹⁰ Fellerer, Ludwig Ritter von: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadei Mozarts*, Anhang C, Werkgruppe 3 (Kleinere Kirchenwerke), 7. unveränderte Auflage, bearbeitet von E. Giegling, A. Weinmann, G. Sievers, Wiesbaden 1965, s. 822-831.

¹¹ Fellerer, Karl Gustav (ed.): *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, 2 Bd., Bärenreiter Kassel-Basel-Töms London 1972, 1976.

¹² Ross, Petr - Traub, Andreas: *Die Kirchenmusik von Johann Christian Bach im Kloster Einsiedeln*, in: *Fontes artis musicae* 32, 1985, s. 92-102.

¹³ Schwindt-Gross, Nicole: *Parodie um 1800. Zu den Quellen im deutschsprachigen Raum und ihrer Problematik im Zeitalter der künstlerischen Autonomie-Gedanken*, in: *Die Musikforschung* 41, 1988, s. 16-45.

¹⁴ Beer, Axel: *Die Ausstrahlung der Kirchenmusik aus dem Mainzer Oberstift in das benachbarte Fürstbistum Tullna*, 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.

¹⁵ Piperno, Franco: „*Lantina pazzo per amore*“ ossia „*Il Paisiello contraffatto*“, in: Folena, Gianfranco - Muraro, Maria Teresa (ed.): *Opera & libretto I*, Firenze 1990, s. 137-148.

¹⁶ In: *Hudební věda* 9, 1916, s. 6-10, 75-81, 127-133, 176-180, č. 1, 2, 4, 5. Z dalších Troidových prací jmenovitě studii *Milosrdní bratři a hudba*, in: *Cyril* 64, 1938, s. 47-53, *Cyril* 70, 1944, s. 20-23. Z nejnovějších publikací lze danou problematiku v souvislosti s mozartovskými prameny poprvé zabývat Volck, Tomislav: *Mozart's Compositions auf tschechischen Kirchenchören*, in: Pečman, Rudolf (ed.): *Musica antiqua. Colloquium zur Interpretation der alten Musik*, Brno 1968, s. 147-151; Pešková, Jitřenka: *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 sítěru Mozartovy hudby ve 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 jev na příkladu jedné opery Tomáš Slavický v diplomové práci *Árie z opery Josefa Myslivečka Il Bellenofonte v repertoáru českých kůrů* (strojopis ÚHV FF UK Praha 1996). Z dalších titulu lze uvést studie ve sborníku „900 let cisterciáckého řádu“ z konference, konané 28.-29. 9. 1998 v Bevnovském klášteře v Praze (ed. Kateřina Charvátová, Unicornis Praha 2000) Jiřího Mikuláše a Barbary Malové-Solazzo *Opera & chrám* (s. 279-296) a Jiřího Mikuláše a Michaely Ross-Záckové *Hudba žánrů v cisterciáckém klášteře Osek u Duchcova v 18. a první polovině 19. století* (s. 297-308).

¹⁷ Spis je dochován v Troidově pozůstalosti v Národním muzeu - Českém muzeu hudby pod sign. D 56: „Zufällige Gedancken / Von der / Kirchen= / MUSIC. / Wie Sie heutiges Tages / beschaffen ist / Allen rechtschaffnen Liebhabern / der MUSIC / zur Nachlese und zum Ergötzen / wohlmeinend / ans Licht gestellet / 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 výrookům 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 Colledge an dem Elisabethan in Breslau“.¹⁸ Je pozoruhodné, že Dlabáč má heslo Scheidel (!), v němž přináší údaje o traktátu Scheibelově.¹⁹ Označení Scheibela jako „ein Candidatus Ministerii“ převzal Dlabáč z hesla ve Walthrově slovníku.²⁰ 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“.²¹ 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 Glut 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 Glut entzücken /
Den sein Geist in mir erregt.

Dalším příkladem je árie z opery Johanna Caspara Voglera *Artaxerxes*, kterou Scheibel uvádí v německém překladu,²² 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 zurücke /
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 zurücke:
Denn ihr Ansehn bringt nur Pein.

¹⁸ *Gottfried Ephraim Scheibel*, in: Kossmaly, K. and Herzel, C. H. (hrsg.): *Schlesisches Tonkünstler-Lexikon*, Viertes Heft, Breslau 1847, s. 307-308.

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

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

²¹ SCHEIBEL, cit. v pozn. 17, s. 33-42.

²² SCHEIBEL, cit. v pozn. 17, s. 37: „Ich will noch eine Aria aus der Opera Artaxerxis welche aus dem Italiänischen übersetzt / und von Mons. Vogler 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 darf man die Affecten nicht so gutt moviren als auf dem Theatro, oder in weltlichen Musiken.“ 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, pojednáván v této práci, je mimořádně zajímavý jeden Scheibelův postřeh v této kapitole. Na s. 66 s odvoláním na jinou kapitolu s durazem říká, „daß die Kirchen= und Theatralische Composition Ratione der Bewegung der Affecten nichts eignes haben / will ich hier erst nicht wiederholen. Genug [!] / 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 následně 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 hudebnin, 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-ROMu²³ a *Katalog der Dresdener Hasse-Musikhandschriften*,²⁴ 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-

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

²⁴ *Katalog 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 Sehlingové. 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 libreta (jedná se o árii Beroe z opery *Nitteti* a dueto Timanteho a Dircey z opery *Demofonte*).²⁵ 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).²⁶ 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),²⁷ Gluckovy opery *Ezio* (7), Hasseho oper *Asteria* (5), *Cleofide* (5),²⁸ *Senocrita* (5), *Didone abbandonata* (3), *Siroe* (3) a Graunovy opery *Cesare e Cleopatra* (3). Vyjma árií bylo identifikováno pět duetů²⁹ (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 operního původu obsahuje vedle latinského textu i původní text italský. Ve zbyvajících áriích je zapsán pouze latinský text.

Ze 33 identifikovaných operních předloh (což potvrzují) 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).

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

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

²⁷ U árie *Exsurge contra hostes / Amarsi di fortezza* (CZ Pak sign. 420, Štefan 434) nebyla zatím určena provenience.

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

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

Mit Önädigster Bewilligung
Wird heute, **Freitag** als den 29. Februaris auf dem großen Opern Theater in der Kofen
unter der Direction des Herrn Johann Baptist Loccatelli
Das **Italiänisch-Musicalische Lust-Spiel**

Aufgeführt /
Welches beitzelt ist:

LI

VAGHI ACCIDENTI FRA AMORE, E GELOSIA.

Ober:

Die artigen Zufälle zwischen Siebe und Eifersucht.

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

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 Apocheder. Anbey wird auch diese 3. Tage das völlige Theater
durchaus beleuchtet seyn.

Indem die Logen im andern Rang N. 1. und 2. weit comoder und breiter als
die übrigen seynd, wird für eine Loge 3. Flor. bezahlt.

Es wird auch in vier Ecken ausgebleibt eingeeißelt.

Die Arien nach eines jeden Belieben 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 Eisen Gassen im weissen Rößl.

Preise der Plätze:

Jür eine Loge im ersten Rang auf 4. Decublen zahl man	1. Ducaten.
Im andern Rang	2. Floe.
Zuf dem ersten Par-terre	34. Kr.
Zuf dem andern Par-terre	17. Kr.
Zuf dem letzten Platz	7. Kr.

Die Bücher von der Opera Italiänisch 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-Billets können abgeholt
werden.

Der Anfang ist præcisè um 6. Uhr.

obr. 1: Divadelní cedule k provedení Galuppiho opery *Li Vaghi accidenti fra Amore, e Gelosia* (Divadle 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. litografovaná árie ze sbírek rozpracovávaných jinými sbírateli, zejména

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 písarskou 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*.³⁰ Opera byla provedena Loccatelliho společností dne 19. února 1756 v Divadle v Kocích. Ke konci textu divadelní cedule je uvedeno, že partituru i jednotlivé árie – včetně těch, které do opery vložila první sopranistka – lze koupit u Franze Fojty,³¹ tj. tehdejšího hudebního ředitele divadelního orchestru a houslisty, a výtisky libret v italském i německém jazyce u impresária Giovanni Battisty Loccatelliho.³² 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 inzerovány árie a partitura, které lze získat u Franze Fojty.³³

Na základě poznámky na titulním listu árie Emiry *Ancor io penai d'amore*³⁴ z Vinciho 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 Sagra 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.³⁵ V pražském provedení Vinciho opery *Siroe re di Persia* Denziovou společností v roce 1734 zpívala roli Emiry.³⁶

³⁰ 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*.

³¹ „Die Arien nach eines jeden Belieben 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 Eisen Gassen in weissen Rößl.“ Podrobnější informace o zmiňovaném Fojtoví uvádí DLABACZ. Gottfried Johann: *Franz Foyta*, in: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien I*, s. 418–419. Viz obr. 1.

³² „Die Bücher von der Opera Italiänisch 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-Billets können abgeholt werden.“ Viz obr. 1.

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

³⁴ CZ Pak sign. 1349, ŠTEPAN 1400.

³⁵ 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; *Margherita Campioli-Moratti*, in: DLABACZ, Gottfried Johann: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien I*, Prag 1815, sl. 262–263.

³⁶ CZ Pu 65 E 8836; KNEPL, Pravoslav: *Libreta italské opery v Praze v 18. století*, in: Strahovská knihovna. *Pravoslav Knepl: Opuscula I*, Praha 1966, s. 121, k. 55. Dále jen Knepl.

Mit Gnädigster Bewilligung

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

Die OPERA

Aufgeführt werden,
Welsche betitelt 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 eben mit Wachslichtern wird beleuchtet seyn: Man muß sich aber diese Illumination nicht also vorstellen, wie schon gewöhnlich wurde, weil zu diesem Ende verschiedene neue Pyramiden seynd verfertigt worden, worauf eine mange 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 sehn seyn, und wird dieses allein das 23. Geld meritiern, indem es noch niemals so prächtig zum Vorfeyn kommen ist.

NB.

Inzwischen werden auch zweij neue extra schöne Ballets auf den vorigen präsentiert.

Die Preise seynd wie gewöhnlich.

Die darüber verfertigte Büchel Teusch und Italienisch bey dem Principal im Hause oder bey dem Eingang des Theaters jedes vor 23. 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-Gassen im Weyßen Hefel wie vorher gewöhnlich war, zu haben.

NB. NB.

Indem der neue Contract, welchen der Principal wegen allen Theatralischen Präsentationen aufgerichtet hat, jederman noch nicht ist kund gemacht worden, wird hiemit zum voraus zu wissen gethan, daß der Accord den Loggen den 1. März anfängt, und da schon wirklich 23. Loggen zusammen besteller 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 annoch 5. Loggen auf 4. Personen Jählich für 72. Ducaten zu verlaßen.

Im andern Rang		3. Loggen zu 72. Ducaten.	Jählich so wohl für Opern als Comedien,
		4. Loggen zu 60. Ducaten.	und was immer auf dem Theater in der
		6. Loggen zu 48. Ducaten.	Rogen präcentiret wird.

Wer sich den Dreißt und die Carnevals-Zeit hindurch mit einer Logge versehen wolte, würde eben so viel zu bezahlen haben, als wenn die Logge von 1. März anordnet worden, und wer sich deren nur jährlich auf einen Abend bedienen will, wird allemal 2. Ducaten im ersten Rang bey der Opera, und 1. Ducaten im andern Rang bezahlen; bey denen übrigen Schau-Spielen wird die Hälfte erlegt.

Wenn jemanden beliben sollte, den völligen neu-erschlossenen und gedruckten Contract diesesfalls durchzulesen, kann sich derselbe dem Principal melden, und wird man darob die Zeit und Preise deren Loggen ausführlich erklären können, um sich alsdann nach eigenen Belieben 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 Kofech, Praha 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,³⁷ oratorií³⁸ a tematický katalog hasseovských drážďanských pramenů.³⁹ Tuto hasseovskou evidenci doplňují některé práce jiného základního zaměření, například Weimer,⁴⁰ Strohm.⁴¹ Italské hasseovské prameny se zatím nestaly předmětem soustředěné evidence. Pouze neúplnou evidenci přináší Millnerova monografie.⁴² 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. Další 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, premiérovanych v Itálii, a pouze u dvou árií byly prokázány italské předlohy, nelze – při vysokém stupni evidence drážďanských pramenů (viz Landmann CD-ROM⁴³) – 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 přičíst (Hansel,⁴⁴ Weimar,⁴⁵ Strohm,⁴⁶ Landmann⁴⁷), 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.

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

³⁸ KAMIENSKI, Lucian: *Die Oratorien von Johann Adolph Hasse*, Leipzig 1912.

³⁹ LANDMANN, cit. v pozn. 24.

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

⁴¹ STROHM, Reinhard: *Italienische Operarien des frühen Settecento (1720–1730)*, in: *Analecta musicologica* 16/1, II, Köln 1976. Dále jen STROHM.

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

⁴³ 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.¹⁸ 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*.¹⁹ Árie byla opsána Sehlingem a spolu s árií *Lentula Colla frode chi pretende* z Graunovy opery *Cesare e Cleopatra* tvoří jednu hudebninu s označením *Aria Duplex de quoris Sancto*.²⁰ O užívání hudebniny ještě v sedmdesátých letech svědčí nejen pozdější přepis sopranového 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 Nunteho *Quante volte dal sembiante* (III,2), která byla na svatovítské hudebnině označena jako „Cantata ex d”.²¹ 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)

¹⁸ Hasseho cit. v pozn. 37.
¹⁹ Wimmer, cit. v pozn. 40.
²⁰ Sehling, cit. v pozn. 11.

obr. 4: Johann Adolf Hasse: *Leucippo*. Árie Nunteho *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 partituri *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 cara Mater*.⁵¹ 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* nepochází z drážďanské předlohy.⁵² 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 1730,⁵³ zatímco drážďanská verze *Arminia* z roku 1745 (D DI Mus. 2477-F-5, I Mc Noseda G-5) tuto árii nemá.

Druhým nejpochybněji 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*, *Bertarida*) a 2 basové (*Garibaldo*). Z prvního jednání posloužila jako předloha sopránová árie *Eduige Conducilo se puoi chiedo* (I,4; ve svatovítské sbírce pouze s latinským textem *Angelice Patrona*),⁵⁴ basová árie *Garibalda Amarsi di fortezza* (I,5; v APK⁵⁵ pouze s latinským textem *Exsurge contra hostes*)⁵⁶ a sopránová árie *Bertarida Se a questa vita i fatti* (I,6; ve svatovítské sbírce s mariánským textem *O Virgo gratiosa*).⁵⁷ V pří-

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)⁶¹ a árie *Grimoalda Se si tratta* (III,2; ve svatovítské sbírce pouze s latinským mariánským textem *Omní die dic Mariae*)⁶² jsou součástí druhé scény 3. jednání opery. Sopránová mariánská árie *Matrem te piam praedicamus*⁶³ 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*⁶⁴ byla identifikována jako árie *Rodelindy Al senti stringo* (III,8). U árie *Si videt Tyrannus*⁶⁵ 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*⁶⁶ klariny I, II in C a u árie *Se a questa vita i fatti*⁶⁷ 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 Gorbiga, svatovítského kapelníka v letech 1734–1737.⁶⁸ Party tří zbývajících Graunových árií z této 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 cuius igne*.⁶⁹ 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*)⁷⁰ a árie *Lentula Colla frode chi pretende* (III,9; s latinským textem *In haec die tam amoena*)⁷¹ 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*.⁷² Dueto pro dva soprány *Ave cordis solamen*⁷³ 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*.

⁶¹ CZ Pak sign. 428, Štefan 436.

⁶² CZ Pak sign. 425, Štefan 443.

⁶³ CZ Pak sign. 430, Štefan 448.

⁶⁴ CZ Pak sign. 1424, Štefan 1492, č. 1.

⁶⁵ CZ Pak sign. 428, Štefan 436.

⁶⁶ CZ Pak sign. 420, Štefan 434.

⁶⁷ CZ Pak sign. 426, Štefan 444.

⁶⁸ CZ Pak sign. 1462, Štefan 1518, č. 1. 5.

⁶⁹ CZ Pak sign. 422, Štefan 441, č. 2.

⁷⁰ CZ Pak sign. 429, Štefan 449.

⁷¹ CZ Pak sign. 421, Štefan 438, č. 1.

⁷² CZ Pak sign. 427, Štefan 439, č. 1.

⁷³ CZ Pak sign. 424, Štefan 442, č. 1.

⁵¹ CZ Pak sign. 465, Štefan 485.

⁵² CZ Pak sign. 1429, Štefan 1511.

⁵³ Strohm II, s. 177.

⁵⁴ CZ Pak sign. 417, Štefan 440, č. 2. Na obálce árie *Angelice Patrona* je poznámka o provedení: „Aria 2^a – productum] festo s[ancti]s[im]i Angeli Cust[ode] 1765. 1. Sept[ember]“.

⁵⁵ APK = Archiv pražské kapituly.

⁵⁶ CZ Pak sign. 420, Štefan 434.

⁵⁷ CZ Pak sign. 426, Štefan 444.

Kromě fenoménu přetextování árií pro chrámové prostředí je velice zajímavá skutečnost, že byla Sehlingem opsána i předehra ke Graunově opeře *Alessandro e Porò* (prem. Berlín 1744).⁷⁴ Je to zarážející především tím, že opera pravděpodobně v Praze provedena nebyla, a navíc z opisu samotného nelze posoudit možnost 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. Pravděpodobněji však je, že přístup ke Graunovým operám byl zprostředkován Drážďanami nebo spíše vzdálenějším Braunschweigem. Graunovy opery byly v Braunschweigu hrány od roku 1727.⁷⁵ 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 Kotcích v době Sehlingově. Tuto skutečnost nejlépe dokládá uvádění Galuppiho oper, které Locatelli získával přímo z Benátek,⁷⁶ 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.“⁷⁷ 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 byla 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.⁷⁸ Jeho zájem o hudební drama a o ideje antiky ho orientoval

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*.⁷⁹ (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 Nicolai Porpory *Jesu meae defensor vitae*.⁸⁰ Otázka, jakými cestami se árie z Händelovy *Rodelindy* dostala do Prahy, zůstává těžko zodpověditelná, přesto se však nabízejí 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^{abc}). 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). Sopránová árie *Son come navicella* (I,3; HWV 127^a) z první verze opery *Il Pastor fido* byla v Sehlingově sbírce podložena latinskými texty *Ad plausus o mortales a Iste confessor*.⁸¹ Přetextovaná árie je oproti původní operní árii upravena pro tenor a v nástrojovém obsazení chybějí party dvojice hobojů. Pro slavnostní *Laudate pueri*,⁸² ve svatovítské sbírce dochované pod jménem Giuseppe Gonelliho, bylo v sopránovém 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*.⁸³ Oproti původnímu nástrojovému obsazení v opeře chybí v Sehlingově opisu 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 braunschweigském divadle.

⁷⁴ CZ Pak sign. 1694, Štefan 456.

⁷⁵ LOEWENBERG, Alfred: *Annals of Opera 1597-1940*, New York 1943¹, 1955², reprint 1970; SARTORI, Claudio: *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: catalogo analitico con 16 indici*, I-VII (Cuneo 1990-1994); STIEGER, Franz: *Operntextikon*, 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.

⁷⁶ VOJER, Tomislav: *halská opera a další druhy zpívaného divadla*, in: Černý, František (ed.): *Divadlo v Praze*, Praha 1992, s. 49-51.

⁷⁷ HUBBOVÁ, Alena: *Z Prahy až k severní říšské hranici*, in: *Hudební věda* 35, 1998, č. 2, s. 164.

⁷⁸ 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.

⁷⁹ CZ Pak sign. 1000, Štefan 461. Viz obr. 6.

⁸⁰ CZ Pak sign. 997, Štefan 1052.

⁸¹ CZ Pak sign. 442, Štefan 462.

⁸² CZ Pak sign. 406, Štefan 423.

⁸³ CZ Pak sign. 520, Štefan 543.

1000
N: 101.

+

1ma *Aria per la chadoma Saks.*Vulva rofeo.à
Solo Canto.

Violini 2

Viola

e

Fondamento.

Fondamento.

2da *Aria per ogni sekuta.*Cantus Sonorosà
Solo Tenore

Violini 2

Viola

e

Fondamento.

K. H. H. H.

K. H. H. H.

obr. 6: Titulní list opisu Händelovy árie *Cantus sonoros*, která byla určena jako árie Grimoalda lo giá
 regina de Longobardi z 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*.⁸⁴ 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 Compositore [sic!] del Sig. Gluk, chi bramerà le Arie in spartitura, o sole potrà informarsi dal Sig. Giacomo Calandro primo Suonatore dell'Opera“.⁸⁵ 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*.⁸⁶ 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 festivales*.⁸⁷ Podobně árii *Massima Tergi le ingiuste lagrime* (III, 9) latinský text *Culpae si labes tangit*.⁸⁸ 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 Roverscia*.⁸⁹ 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 Prinzipal 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*.⁹⁰ 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.⁹¹ 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.⁹² (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 occurrere* (Sehlingův opis) a *Ad festum properate* (opis A. Laubeho)⁹³ byla identifi-

⁸⁴ Operní předloha árií a tercetu z Gluckova *Ezia* byla určena PhDr. Jiřenkou Peškovou, které za poskytnutí jejich zjištění velmi děkuji.

⁸⁵ KNM St. t. 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.

⁸⁶ CZ Pak sign. 398, Štefan 411.

⁸⁷ CZ Pak sign. 395, Štefan 412, č. 1.

⁸⁸ CZ Pak sign. 395, Štefan 412, č. 2.

⁸⁹ KNEIDL 2, s. 133, č. 114; sign. KNM St. t. 57 F 80.

⁹⁰ CZ Pak sign. 396, Štefan 413, č. 1. 2.

⁹¹ CZ Pak sign. 399, Štefan 414.

⁹² SCHERL, Adolf: *Pantomimické produkce v divadle v Kotcích*, in: *Divadlo v Kotcích*, Praha 1992, s. 100–101.

⁹³ CZ Pak sign. 394, Štefan 415.

kována jako sopránová árie Valentiniána *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.⁹⁴ Podle dochovaného libreta se jednalo o pasticcio.⁹⁵ 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.⁹⁶ Terceto *Passami il cor tiranno* pro dva soprány a tenor bylo opsáno Josephem Beerem a je zachováno pouze s původním italským textem.⁹⁷

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*⁹⁸ 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 impresárií 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*⁹⁹ 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*¹⁰⁰ 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.¹⁰¹

Pro otázku vazeb 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.¹⁰² Na titulním listu

árie *Bell'idolo amato* je na manuscriptu v římské knihovně poznamenáno: „Della Pace / 1729 / Del Sig' 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.¹⁰³ 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.¹⁰⁴ 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.¹⁰⁵

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*.¹⁰⁶ 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).¹⁰⁷

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).¹⁰⁸ 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 hudebních sbírek. 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.¹⁰⁹ Rovněž písácká ruka se v tomto případě neshoduje s žádným jiným opisem; titulní list byl psán jiným opisovatelem. Na poslední straně obálky je uprostřed stránky rukou opisovače napsána vě-

⁹⁴ 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.

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

⁹⁶ „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.“

⁹⁷ CZ Pak sign. 397, Štefan 416.

⁹⁸ CZ Pak sign. 1357, Štefan 1409.

⁹⁹ CZ Pak sign. 451, Štefan 476, č. 2.

¹⁰⁰ CZ Pak sign. 451, Štefan 476, č. 1.

¹⁰¹ KNIBL, 2, s. 125, č. 85; SARTORI, cit. v pozn. 75.

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

¹⁰³ 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.

¹⁰⁴ 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).

¹⁰⁵ KNIBL, cit. v pozn. 36.

¹⁰⁶ CZ Pak sign. 1461, Štefan 1519 (11).

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

¹⁰⁸ CZ Pak sign. 852, Štefan 895. Viz obr. 7.

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

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.
 Ni chciš kome se k lúu tak in by labrynti sled in cassum.

obr. 8: Poslední strana obálky Lottiho 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 vytouženého 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. Nezodpovězená 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 Lottiho 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*.¹¹⁰ Opera nebyla – podle dosavadní evidence – v Praze ani v Drážďanech nastudována.¹¹¹ 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.¹¹² Ve svatovítské sbírce se nacházejí pouze dvě árie s Galuppiho jménem, které se zatím nepodařilo identifikovat.¹¹³ 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).¹¹⁴ Také v případě Galuppiho – vzhledem

¹¹⁰ CZ Pak sign. 973, Štefan 1018.

¹¹¹ 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's *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.

¹¹² VOLK, cit. v pozn. 76, s. 49–51.

¹¹³ 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'angoletto* (v Sehlingově sbírce s textem *Salve Mater Divina*) z Fuxova oratoria *La Regina di Saba alla corte del re Salomon a Gerusalemme*¹¹⁵ 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*)¹¹⁶ a *Nel primo momento* (árie *Nel primo momento*, v Sehlingově sbírce s textem *Dulcedo amoris et decor*).¹¹⁷

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

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 zesvětšování duchovní hudby. Pokud však daný jev posuzujeme z hlediska hudebního, estetického a interpretačního, představoval díleč, 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 metroritmických 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-

¹¹⁵ 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).

¹¹⁶ CZ Pak sign. 1461, Štefan 1519, č. 1. – Určeno podle RISM A/II: 850.019.800 (I B Gc C.2.28). Viz SELFPIDGE-FIELD, Eleanor: *The Music of Benedetto and Alessandro Marcello. A Thematic Catalogue*, Oxford 1990, s. 163, Nr. A 284.

¹¹⁷ CZ Pak sign. 1461, Štefan 1519, č. 4. – Určeno podle RISM A/II: 451.012.077 (D MÚs SANT Hs 2488, Nr. 13); RISM A/II: 850.009.814 (I Nc Cantate 30); RISM A/II: 810.122.182 (US AAu M 1621. M 32 C 3 17-b). Viz SELFPIDGE-FIELD, s. 129–130, Nr. A 198.

¹¹⁸ CZ Pak sign. 45, Štefan 41.

¹¹⁹ CZ Pak sign. 45, Štefan 41.

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

Address: Mgr. Milada Jonášová, Famfulkova 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 dueta, 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
*Selene
- 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, Praegae 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'angeletto	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	Culpae 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 cujus 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 ingrato!	Laudate pueri	423	406
Händel	Pastor fido, II	*I, 3	Amarilli	Son come navicella espota	Ad plausus ò 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	§	Sig.
Hasse	Arminio	*II, 6	Marzia	Se mi è caro l'idol mio	Milites ave, milites fave	437 (2)	423
Hasse	Arminio			Priva dell'idol mio	Deus, qui me creavit pridem (1) Ave Maria (2)	1511	1429
Hasse	Attaserse	*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 Falma 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	§	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	Toante	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 sembante	Eja chori 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	Langueo 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 cujus 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 languentem (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	Š	Sig.
Leo	Schiava per amore, La [?]			Bell'Idolo amato un cor che te adora	-	880 (4)	1354
Leo	Schiava per amore, La [?]			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	Gemebundam 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
Dueto							
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	Š	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 (*) (árie !)	Cleofide	Se mai turbo il tuo riposo	Quando languentem	1409	1357
Terceto							
Gluck	Ezio	II, 13 (*)	Fulvia, Valentiniano Massimo	Passami il cor Tiranno	-	416	397
Sinfonie							
Graun	Alessandro e Poro				-	456	1694
Neurčená provenience							
● Anonym	Nitteti	I, 5	Beroe	Non ho il core all'arti avvezzo	Ave Virgo singularis	41	45
Graun	Rodelinda	I, 5	Garibaldo	Amarsi di forza	Exsurge contra hostes	434	420
Hasse	Didone abbandonata	III, 6 *III, 8 (D)	Enea	A trionfar mi chiama	Voce sonora clamate	1512 (1)	1459
Dueto							
● 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 knihovních 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)
- Š *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.

Š	Skladatel	Opera	Komparační partitura
▲ 380	Fux	Regina di Saba, La	
▲ 381	Fux	Regina di Saba, La	
307	Hasse	Senocrita	D DI Mus. 2477-F-19
111	Gluck	Ezio	SW III/14 ¹
112 (1, 2)	Gluck	Ezio	SW III/14
113 (1, 2)	Gluck	Ezio	SW III/14
114	Gluck	Ezio	SW III/14
115	Gluck	Ezio	SW III/14
116	Gluck	Ezio	SW III/14
123	Händel	Pastor fido, II	SW ²
136	Graun	Rodelinda	D B Mus. 8204
137 (1)	Hasse	Arminio	I Mc Nosedá G-5 EDM Bd. 28 ³
137 (2)	Hasse	Arminio	I Mc Nosedá G-5 D DI Mus. 2477-F-5
138 (1)	Graun	Cesare e Cleopatra	D B Mus. 8210
138 (2)	Hasse	Leucippo	D DI Mus. 2477-F-49 D DI Mus. 2477-F-50
139 (1)	Graun	Artaserse	D B Mus. 8211 D W Cod. Guelf. 81 Mus. Hdschr. ⁴
140 (1)	Graun	Rodelinda	D B Mus. 8204
140 (2)	Graun	Rodelinda	D B Mus. 8204
141 (1)	Graun	Lucio Papirio	D B Mus. 8214
141 (2)	Graun	Cesare e Cleopatra	D B Mus. 8210
143	Graun	Rodelinda	D B Mus. 8204

¹ Geop, Christoph Willibald: *Ezio* (Prager Fassung von 1750), in: *Sämtliche Werke*, Abteilung III, Bd. 14, ed. G. Buschmeier und H. Bannwitz, Bärenreiter Kassel 1990.

² 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.

³ Hasse, Johann Adolf: *Arminio*, in: *Das Erbe Deutscher Musik*, Bd. 28, ed. R. Gerber, Mainz 1966.

⁴ 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.

Š	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	
452 (2)	Graun	Artaserse	D B Mus. 8211 D W Cod. Guelf. 81 Mus. Hdschr. ⁵ D B Mus. 8213
456	Graun	Alessandro e Poro	HHA ⁶ II/16
461	Händel	Rodelinda	HHA ⁶ II/5, II/31
462	Händel	Pastor fido, II	D DI Mus. 2477-F-27
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 ⁸
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 ⁹

⁵ GRAUN, cit. v pozn. 4.

⁶ 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.

⁷ 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.

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

⁹ 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 1-120: 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
190	Hasse	Siroe re di Persia	I Vnm Codd. It. IV-575-576-577
543	Händel	Tamerlano	GB Lbl 20.c.11 ¹⁰ 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 ¹¹
1174	Galuppi	Semiramide riconosciuta	
1400	Vinci	Siroe re di Persia	GB Lam Mss. 82
1403 (1)	Vinci	Artaserse	D B Mus. 22375 Vnm Codd. It. IV-244-245-246
1406 (1)	Vinci	Catone in Utica	D B Mus. 22376
1406 (2)	Vinci	Catone in Utica	D B Mus. 22376
1409	Vinci	Alessandro nell'Indie	D Mbs Mus. Ms. 169, appendix: GB Lbl MS 23.c.8-10 ¹² GB Lbl Ms. Add. 31607
1479	Vinci	Didone abbandonata	US Cn Case VM 1500. V77d ¹³
1485	Hasse	Didone abbandonata	D DI Mus. 2477-F-35
1487	Hasse	Senocrita	D DI Mus. 2477-F-19
1488	Hasse	Senocrita	D DI Mus. 2477-F-19
1491 (2)	Hasse	Asteria	
1492 (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 Camilla, 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

¹⁰ HÄNDEL, Georg Friedrich: *Tamerlano*, in: Italian Opera 1640-1770, Bd. XXVII, ed. H. M. Brown, Garland New York-London 1979.

¹¹ PERGOLESI, Giovanni Battista: *L'Olimpiade*, in: Italian Opera 1640-1770, Bd. XXXIV, ed. H. M. Brown, Garland New York-London 1979.

¹² VINCI, Leonardo et al.: *Alessandro nell'Indie*, arr. G. B. Ferrandini?, in: Italian Opera 1640-1770, Bd. LXXII, ed. H. M. Brown, Garland Publishing New York & London 1984.

¹³ 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	
Neurčená provenience			
● 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	Belgique
B Br	Bruxelles (=Brussel), Bibliothèque Royale Albert I ^{er}
D	Bundesrepublik Deutschland
D B	Berlin , Staatsbibliothek: Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv
D DI	Dresden , Sächsische Landesbibliothek: Staats- und Universitäts-Bibliothek Dresden, Musikabteilung
D MÜp	Münster (Westfalen), Diözesanbibliothek, Bischöfliches Priesterseminar und Sanktini-Sammlung
D MÜs	Münster (Westfalen), Santini Bibliothek, deposit in: D Müp
D SWI	Schwerin , Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Musiksammlung
D W	Wolfenbüttel , Herzog August Bibliothek, Musikabteilung
GB	Great Britain
GB Lam	London , Royal Academy of Music, Library
GB Lbl	London , The British Library
I	Italia
I BGC	Bergamo , Biblioteca Civica Angelo Mai
I Bc	Bologna , Civico Museo Bibliografico Musicale G. B. Martini
I Mc	Milano , Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi, Biblioteca
I Nc	Napoli , Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella, Biblioteca
I Rc	Roma , Biblioteca Casanatense
I Vnm	Venezia , Biblioteca Nazionale Marciana
US	United States of America
US Cn	Chicago (Ill.), Newberry Library

den regional-historischen Realien zeigen, dass es sich um neu besiedeltes Gebiet handelte. Hier kann eine Schwächung der einheimischen Folklore-Tradition und verschiedenartigste regionale Einflüsse der Neusiedler vorausgesetzt werden. Eine wichtige Rolle spielten sicher auch die bedeutenden kulturellen Zentren der Umgebung – Lissa (Residenz des Grafen F. A. von Sporeck) und Stará Boleslav ([Alt Buntzel] ein erstrangiger Wallfahrtsort des barocken Böhmen mit einer Jesuiten-Residenz, siehe Anlage 2). Die Kombination der dargelegten Einflüsse spricht für die These von V. Helfert (1929) von der gegenseitigen Wirkung der Volksmusikalität und Prägung durch professionelle Kulturmilieus als Hintergrund der böhmischen Musiker des 18. Jahrhunderts.

4. Die bisher festgestellten Einzelheiten bezüglich Zachs Kindheitsmilieu bringen weitere Argumente in die Diskussion um sein Leben und den Charakter seiner Musik. Die Feststellung einer im Gasthaus verbrachten Kindheit lässt die Frage der Folklorismen in einem klaren Licht erscheinen. Sie werden als wichtiges Element Jan Zachs (K. M. Komma, 1938) und weiterer seiner Zeitgenossen (V. Helfert) für die Entwicklung des musikalischen Klassizismus beurteilt. Die Befreiung beider Elternteile von der Hörigkeit lässt einen Zusammenhang zu Zachs späterem Leben vermuten, vor allem seine Konflikte während seines Dienstes am Mainzer Hof und seine späteren Reisen.

5. Das neu überprüfte Geburtsdatum verschiebt Zachs gesamten Lebenslauf um 14 Jahre; damit werden bisherige Unklarheiten seiner Biographie nun verständlicher – gleichzeitig verändert sich dadurch grundlegend die Einordnung Zachs unter seine Zeitgenossen. Er verliert den Status eines Vorläufers bedeutender Persönlichkeiten und wird Teil einer starken Musikergeneration, die in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts in Prag heranreife und von denen viele (z. T. aufgrund von Kriegsereignissen) in westeuropäische Musikzentren aufbrachen.

Der nachfolgende Lebensabschnitt Zachs (Prager Zeit) wird im zweiten Teil dieser Studie behandelt, die in der nächsten Nummer der *Hudební věda* erscheint.

Deutsch von Ivan Dramlitsch

*Horae pomeridiana*e Jana Josefa Ignáce Brentnera*

Václav Kapsa

Brentnerova tištěná sbírka instrumentálních skladeb *Horae pomeridiana*e vyšla v Praze roku 1720 a jako taková představuje mezi pražskými hudebními tisky barokní doby jediný titul obsahující instrumentální hudbu domácího původu.¹ Sbírkou byla dlouho známa pouze prostřednictvím Dlabáčova slovníku, na základě těchto informací byla domácími autory označována jako sbírka „komorních trio-vých sonát“.² Informaci o jediném dosud známém dochovaném exempláři tisku přinesl až mezinárodní soupis hudebních pramenů RISM.³ V novější odborné literatuře bývají *Horae pomeridiana*e sporadicky zmiňovány jako doklad světské instrumentální hudby domácího původu,⁴ předmětem důkladnějšího pojednání se však dosud nestaly. Vzhledem k absenci pramenů dokládajících instrumentální tvorbu domácích skladatelů té doby je přitom význam sbírky zřejmý. Cílem předkládané studie je popis a analýza tohoto pramene, spojená s pokusem o postižení některých kompozičních aspektů Brentnerových skladeb.

I

Jak poznamenal Dlabáč v již zmíněném slovníkovém hesle, Jan Josef Ignác Brentner (1689–1742) „machte sich sowohl in Böhmen als im Auslande durch seine gedruckten Compositionen bekannt“. Čtyřmi známými tištěnými sbírkami představuje Brentner skutečně jednoho z nejvydávanejších domácích skladatelů své doby a nepočítáme-li o více než půl století dříve hojně tištěného Michnu, pak jediným domácím autorem se srovnatelným počtem tiskem vydaných skladeb byl benediktýn Václav Gunther Jacob (1685–1734). Je přitom pozoruhodné, že Brent-

* První verze této práce vznikla v semináři doc. PhDr. Tomislava Volka na UK FF v roce 1996. Přestože byl seminář v první řadě zaměřen na italskou operu 18. století v Čechách, doc. Volek mi velkoryse umožnil pracovat na poněkud odlišném tématu. Chtěl bych mu na tomto místě poděkovat za pomoc a podporu, které se mi od něj vždy dostalo.

¹ Dosud jediný přehled hudebních tisků domácích skladatelů barokní doby publikoval Jiří SEHNAL: *Pobělohorská doba (1620–1740)*, in: *Hudba v českých dějinách*, 2. vyd., Praha 1989, s. 211–212, pokud není uvedeno jinak, vycházíme dále při informacích o tiscích z tohoto zdroje. Roku 1648 vyšel v Praze tisk cembalové skladby vídeňského dvorního varhaníka W. Ebnera, který však nemá bližší souvislost s domácí hudební kulturou, viz VOLEK, Tomislav: *Unikátní pražský notový tisk z roku 1648*, in: *Hudební věda* 10, 1973, č. 3, s. 244–245.

² DLABÁČ, Gottfried Johann: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Praha 1815, heslo Brentner, sv. 1, sl. 13; TROJDA, Emilián: *Brentner, Jan Josef*, in: *Pazdírkvův hudební slovník naučný*, Brno 1937, s. 107; NĚMEČEK, Jan: *Nástin české hudby XVIII. století*, Praha 1955, s. 100; ŠTEDRON, Bohumír: *Brentner*, in: *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 1, Praha 1963, s. 132. Skladatelovo příjmení bývá domácími badateli často psáno ve tvaru (Josef Jan Ignác) Brentner, zde se přikláníme po vzoru nejnovějších lexik (NG, MGG) k jednoduššímu tvaru (Jan Josef Ignác) Brentner, který odpovídá jak matričnímu záznamu, tak způsobu, jakým je skladatelovo jméno uvedeno na tiscích jeho skladeb.

³ RISM A/I, Einzeldrucke vor 1800, sv. 1, Kassel 1971, s. 412. V záznamu figuruje sbírka pouze pod názvem *Concertus cammerales*, titul *Horae pomeridiana*e zde není uveden.

⁴ SEHNAL, Jiří: *Pobělohorská doba*, s. 204; ZAHRÁDKA, Jiří a SIMBARTLOVÁ, Petra: *Sonáta*, in: *Slovník české hudební kultury (dále SCHK)*, Praha 1997, s. 856.

nerova biografie je ve srovnání s oběma jmenovanými skladateli v podstatě neznámá.

Kromě známých dat a místa skladatelova narození a úmrtí je možno zatím pouze předpokládat jeho pobyt v Praze přinejmenším v době vydání tištěných sbírek v letech 1716–1720. Není známo nic o místě Brentnerova zdejšího působení, jedinou stopu představuje titulní list opisu árie *Veni Jesu panis vitae*, pocházející ze sbírky piaristického kláštera v Podolínci,⁵ kde je skladatel označen jako „Boëmo Pragensi Kompositore et Apud RR. PP. Crucigeros ad pedem pontis Cäpela Magistro virtuosissimo ibidem“ – místem skladatelova působení je bezpochyby míněn staroměstský klášter řádu Křižovníků s červenou hvězdou, který patřil k nejvýznamnějším pražským hudebním centrům. Pouze poznámkou „Micro-Pragae apud autorem“ citovanou Dlabáčem dle partů sbírky *Horae pomeridianae* byly podloženy dosavadní zmínky o Brentnerovi jako „malostranském skladateli“,⁶ dále je předpokládán jistý kontakt skladatele s duchovním bratrstvem při kostele sv. Mikuláše na Malé Straně.⁷ Je zřejmé, že velmi podstatný zdroj informací o skladateli představují právě jeho tištěná díla. Jaké Brentnerovy sbírky v Praze v rozmezí pouhých pěti let vyšly?

Vedle sbírky *Horae pomeridianae*, jež je skladatelovým čtvrtým tištěným opusem, informuje Dlabáč o sbírce *Laudes matutinae*, kterou také jako jedinou uvádí již ve svém příspěvku do Rieggerovy statistiky,⁸ předcházejícím slovník o více než dvacet let. Dnes neexistující sbírka měla vyjít, stejně jako ostatní skladatelovy sbírky, u pražského tiskáře Labauna. Protože jsou známy Brentnerovy tištěné opusy 1, 2 a 4, nabízí se domněnka, že právě ztracená sbírka *Laudes matutinae* je skladatelovým třetím opusem. Dlabáč se však táže po skladatelových opusech 1–3,⁹ máje sbírku *Laudes matutinae* k dispozici. Existuje zde tedy hypotetická možnost existence páté, dosud neznámé tištěné Brentnerovy sbírky.

Offertoria solenniora op. 2 z roku 1717 se dochovala v řadě exemplářů, což, společně s množstvím dobových opisů celé sbírky i jednotlivých ofertorií dochovaných i v zahraničí, svědčí o jejím značném rozšíření.¹⁰ Sbírka obsahuje šest skladeb

⁵ Státní okresný archiv Bratislava-vídiok, fond Zbierka hudobných piaristických kláštorov Svätý Jur a Podolínek, sign. H-733, srov. též RISM A/II.

⁶ Viz pozn. 2. Z Dlabáčovy formulace je zřejmé, že vycházel z údajů uvedených na tisku *Horae pomeridianae*: DLABAČ, G. J.: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon*, 1/213: „Brenntner [...] Im J. 1720 lebte er in der kleinern Residenzstadt Prag [...] Folgende Stücke von ihm sind mir in die Hände gerathen: 1) Horae pomeridianae, seu Concerti cammerales sex. Autore Josepho Brentner, Anno M. DCC. XX. Opus Quartum (so muß er schon Opus I. II. u. III. herausgegeben haben?) Micro-Pragae apud Autorem. in f. [folio] à Violonzello, Violino, Alto Viola. Pragae in Magno Collegio Carolino. Typis Georgii Labaun. 2) Laudes matutinae. Am Ende jeder Stimme: Pragae in magno Collegio Carolino, typis Georgii Labaun. f. 3) Auch verschiedene Arien und Offertorien, wie auch solenne Messen sind von ihm zum Gebrauch der Kirchen geschrieben worden. [...]“

⁷ POŠTOLKA, Milan: *Brentner, Jan Joseph Ignaz*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 4, London: 2001, s. 321.

⁸ DLABAČ, G. J.: *Versuch eines Verzeichnisses der vorzüglichern Tonkünstler in oder aus Böhmen*, in: RIEGGER, J. A.: *Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen*, seš. VII, Lipsko, Praha 1788, s. 147: „Brenntner [...] hat laudes matutinas in der Musik drucken lassen, die, wie man am Ende jeder Stimme list [...]. Pragae in magno Collegio Carolino, typis Georgii Labaun in fol. herauskamen [...]“ Bylo by snad možno z Dlabáčovy formulace usuzovat, že skladatel vydal dílo vlastním nákladem? Taková informace mohla být uvedena na titulním listu sbírky, který však Dlabáč necituje.

⁹ Srov. pozn. 6. J. Sehnal bez dalšího komentáře datuje sbírku 1718.

¹⁰ RISM A/I/1 eviduje čtyři exempláře tisku, úplně dobové opisy se spolu s tiskem nacházejí v hudební sbírce knihovny metropolitní kapituly Archivu Pražského hradu, dále samostatně v hudební sbírce řádu Křižovníků s červenou hvězdou v Praze a v MČH (v tzv. Trolďově sbírce z Mělníka), opisy jednotlivých

pro vokální kvartet, dvoje housle a bas, skladatel ji dedikoval opatovi premonstrátského kláštera v Teplé Raymundu Wilfertovi.¹¹ Již Camillo Schoenbaum upozornil na pozoruhodně výrazné uplatnění *stile misto* v této sbírce, skladby jsou pojaty až nápadně kontrastně, od vět komponovaných v čistém *stile antico* s nástroji hrajícími *colla parte*, po moderní koncertantní sborovou větu s púdorysem *da capo*.¹²

Zdá se, že Brentnerův první opus dosáhl přinejmenším stejné popularity jako jeho výše zmíněná ofertoria; vedle dvou dochovaných exemplářů sbírky se nacházejí opisy převážně jednotlivých skladeb v Polsku a Rakousku.¹³ Pro tehdejší pražskou situaci – vyznačující se výrazným upřednostněním duchovní hudby před světskými žánry – je zřejmě příznačné, že skladatelovým prvním tištěným opusem nebyla obvyklá sbírka triových sonát, nýbrž sbírka duchovních árií. Pod názvem *Harmonica duodecatometria ecclesiastica* vyšla roku 1716, adresátem dedikace byl dosud blíže neidentifikovaný Mathias Gildea z Altbachu. Na základě exempláře dochovaného bez titulního listu ve sbírce z Kvasic pod názvem *Hymnodia divina* figurují v literatuře často oba tituly coby označení pravděpodobně totožné sbírky. Jejich identitu je možno na základě srovnání obou dochovaných exemplářů potvrdit.¹⁴ Jedná se o sbírku *da capo* árií bez recitativů, v několika skladbách jsou koncertantně uplatněny sólové nástroje, poslední árie je uvedena dvouvětou čtyřhlasou sonátou pro housle, hoboj, fagot a continuo.

Existence Brentnerových tištěných sbírek i řady jejich opisů naznačuje mnohé o oblíbenosti a dobové popularitě těchto skladeb, žádná z Brentnerových sbírek se však nedochovala v počtu exemplářů srovnatelném se dvěma Jacobovými rozsáhlými sbírkami žalmů a mší.¹⁵ Otázkou však samozřejmě zůstává, zda vůbec můžeme vyvozovat nějaké závěry z všeobecně velmi kolísavého a na mnoha faktorech závislého počtu dochovaných exemplářů tisků. Srovnáme-li dále náplň Brentnerových tisků opět s tištěnými sbírkami Gunthera Jacoba, jeví se Brentner jako skladatel zaměřující se spíše na méně rozsáhlé skladby převážně komorního charakteru (árie, sonáty) a menšího obsazení (ofertoria), jeho sbírky tak jsou zpravidla výrazně méně rozsáhlé než obě výše jmenované tištěné sbírky Jacobovy.

ofertorií v hudební sbírce pražské Lorety a převážně v klášterních sbírkách v Rakousku (Heiligenkreuz, Viedeň-Hofburgkapelle), Švýcarsku (Einsiedeln), Maďarsku (Pětikostel) a na Slovensku (Bratislava-Svätý Jur), srov. RISM A/II. Skladby pocházející z této sbírky byly známy a ceněny i v jezuitských misích v Jižní Americe, což pozoruhodně dokládají v současnosti jediné dvě nahrávky Brentnerovy hudby dostupné na CD (v obou případech se jedná o žalm *Cantemus domino op. 2/6*): *San Ignacio - L'Opéra perdu des missions jésuites de l'Amazonie*, G. Garrido a Ensemble Elyma, K 617065 a *Urubichá - Baroque indien*, orchestru a sbor františkánské misie v Urubichá (Bolívie), K 617101.

¹¹ POŠTOLKA, Milan: op. cit.

¹² SCHOENBAUM, Camillo: *Die „Opella ecclesiastica“ des Joseph Anton Planicky*, in: *Acta musicologica* XXV, 1953, s. 62.

¹³ Srov. RISM A/I; druhý, v RISMu neevidovaný exemplář tisku se nachází v Moravském zemském muzeu v Brně (fond Kvasice). K rukopisům srov. RISM A/II; IDASZAK, Danuta: *Z problematyki czeskiej emigracji muzycznej w Polsce w XVIII wieku*, in: *Z dziejów muzyki polskiej* 6, Bydgoszcz 1963; RIEDEL, Friedrich W.: *Der Göttweiger Thematische Katalog von 1830*, 2 sv., München, Salzburg 1979. Jako jedno z mála Brentnerových děl se sbírka dočkala monografické práce – KONEČNÁ, Helena: *Josef Jan Brentner a jeho Hymnodia Divina*, stroj., dipl. práce, UJEP (dnes MU), Brno 1967 – její autorka však měla k dispozici pouze neúplný exemplář sbírky pocházející z Kvasic.

¹⁴ Viz též SEHNAL, Jiří: *Pobělohorská doba*, s. 191. Otevřená zůstává otázka, odkud pochází název *Hymnodia divina*, který mimo kvasický exemplář tisku figuruje i na opisu sbírky z roku 1752 dochované v arcidiecézním archivu v Hnězdně; srov. D. IDASZAK, op. cit., s. 27.

¹⁵ Sbírka *Anathema gratiarum... seu psalmi vespertini* (G. Labaun, Praha 1714) se podle RISMu A/I dochovala v sedmi zpravidla neúplných exemplářích, sbírka mší *Acrittismus pro honore Dei* (P. Lochner, Praha 1725, 1726) v jedenácti exemplářích.

Jediný známý exemplář Brentnerovy sbírky *Horae pomeridiana*e se nachází ve varšavské Univerzitní knihovně (Biblioteka uniwersytecka) pod signaturou St. dr. mus. 1053. Žádné staré signatury či vlastnické značky se na prameni nevykytují.

Tisk byl pořízen pomocí typů, stejně jako ostatní tituly vydané u Labauna; pokud můžeme soudit ze srovnání s několika dalšími hudebními tisky z téže dílny, jde ve všech případech o stejný druh typů.¹⁶ Jedná se o čtyři samostatné party, svázané vždy ve hřbetu nití, jednotlivé dvoulisty přitom nejsou vloženy do sebe, nýbrž jsou řazeny postupně za sebou. Papír o formátu cca 33,5 × 21,5 cm na výšku není oříznut, party nejsou vloženy v deskách.

Zdá se, že se jedná o nepoužívaný exemplář tisku dochovaný v té podobě, v jaké byl prodáván. Materiál nenese žádné stopy po používání, jako například ohmatané rohy atd. Jediným zásahem do tisku jsou drobné korektury, provedené stejným, hnědým inkoustem; nejčastěji se jedná o korekci tónové výšky, dále o dopsaná opakovací znaménka u taktu, jehož opakování bylo v tisku vynecháno, doplnění označení taktu, upřesnění rytmického průběhu či o doplnění ligatury. Je pravděpodobné, že se jedná o korektury samotného skladatele.¹⁷

Jednotlivé party nemají obálky, titulní text je uveden vždy v horní polovině první stránky partu nad úvodní větou první skladby. Text není na všech partech zcela totožný, uvádíme proto přepis titulu partu violoncella a zbývajících tří partů, dále je uveden počet notovaných stran.

Part violoncella:

HORAE POMERIDIANAE / SEU / CONCERTUS CAMMERALES / SEX / AUTHORE JOSEPHO BRENTNER, / ANNO M. D. CC. XX. / OPUS QUARTUM. / MICRO-PRAE APUD AUTHOREM. / VIOLONCELLO
12 s.

Part pro hoboj nebo flétnu nebo housle, part houslí, part violy:

CONCERTUS CAMMERALES / SEX / AUTHORE JOSEPHO BRENTNER, / ANNO M. D. CC. XX. / OPUS QUARTUM. / MICRO-PRAE APUD AUTHOREM. / HAUTOBOIS: VEL FLAUTO TRA- / VERSO: VEL VIOLINO. [part houslí: VIOLINO, part violy: ALTO VIOLA]
14 s., 15 s., 15 s.

Party nejsou paginovány, obsahují pouze foliové označení dvoustran (v případě partu violoncella a hoboj v podobě Aa, Aa2, Bb, Bb2..., u zbývajících partů A, A2, B, B2...). Samotné skladby nemají žádné názvy, jsou očíslovány římskými číslicemi.

¹⁶ F. M. X. Wentzely: *Flores verni*, Praha 1700; J. J. I. Brentner: *Harmonica duodecatometria ecclesiastica op. 1*, Praha 1716; též: *Offertoria sollemiora op. 2*, Praha 1717; G. Jacob: *Anathema gratiarum*, Praha 1714.

¹⁷ Ze nejde o poznámky interpreta je zřejmé nejen z toho, že všechny party jsou opraveny stejným způsobem, nýbrž také ze skutečnosti, že některé výrazné chyby zůstaly neopraveny, například přebývající takt v partu violoncella ve druhé větě první sonáty.

mi I.-VI., situovanými vždy vlevo od klíče první notové osnovy skladby. Impresum se nachází dole na poslední straně hobojového partu: VETERO-PRAGAE. / In Magno Collegio Carolino, Typis Georgij Labaun. Vždy na poslední stránce partů dole je uvedeno obližání O. A. M. D. G. [Omnia ad maiorem Dei gloriam]. Výzdoba tisku je velmi skromná, zahrnuje pouze ornamentální vlys na poslední straně hobojového partu nad impressem a vinětu s motivem anděla ve spodní třetině poslední strany violového partu.

Komentář vyžaduje zejména výše již zmíněný údaj „Micro-Pragae apud authorem“ uvedený na všech partech. Naznačuje, že Brentner vydal sbírku vlastním nákladem, může se však také jednat o informaci, kde je sbírka dostupná, a konečně může mít údaj i oba zmíněné významy.¹⁸ Podobný údaj se nenachází v žádné z dalších vydaných sbírek J. Brentnera, zatímco impresum je v těchto sbírkách v podstatě totožné.¹⁹ Na titulní straně Wentzelyho sbírky *Flores verni*, která vyšla dvacet let před sbírkou pojednávanou, je skutečnost, že titul vydal autor vlastním nákladem, naznačena poznámkou „impensis authoris“.

Pozoruhodným detailem vyplývajícím ze srovnání titulních textů jednotlivých partů je skutečnost, že titul celé sbírky – *Horae pomeridiana*e – je uveden pouze na partu violoncella. Tím se však dostáváme k problému úplnosti sbírky, který bude pojednán v následující části.

III

Z popsaného materiálu není zcela jasné, zda se dochoval v úplnosti. Otázku vzbuzuje zejména chybějící dedikace, neobvyklý nečíslovaný basový part určený explicitně violoncellu a také srovnání s ostatními Labaunovými tisky, ve kterých je titulní strana se všemi údaji i s dedikací zpravidla součástí partu continua, označovaného obvykle jako „Partitura“.²⁰

Již z Dlabáčova popisu sbírky vyplývá, že měl k dispozici pouze tři party, na základě této informace byly Brentnerovy skladby pokládány zpravidla za triové sonáty.²¹ Jiří Sehnal označuje dochovaný part violoncella jako koncertantní a předpokládá, že sbírka je dochována neúplně a chybí part continua.²² Tato domněnka je oprávněná na základě nejasností zmíněných výše (chybějící dedikace, nečíslovaný bas atd.), proti ní však mluví několik indicí. Mezi světskými instrumentálními skladbami (oddíl *Genialia seu cantu recreativi*) zaznamenanými v osekém inventáři z roku 1720–1733 se nachází také položka *Concertus Camerales sex a 4 in g Brentner*,²³ do inventáře zapsaná po roce 1723. Je zřejmé, že se jedná o sbírku *Ho-*

¹⁸ To se domnívá Jaroslav BUŽGA: *Brentner*, in: Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 3, 2000, sl. 851–853.

¹⁹ Dole na titulním listu Brentnerova op. 1 je uvedeno „VETERO-PRAGAE / IN MAGNO COLLEGIO CAROLINO, TYPIS GEORGII LABAUN.“, v op. 2 téhož autora „Pragae in Magno Collegio Carolino Typis, Georgij Labaun.“

²⁰ Tak je tomu například u Brentnerovy sbírky *Harmonica duodecatometria ecclesiastica op. 1*.

²¹ Srov. pozn. 6. Výjimkou byla dedukce Heleny KOMEČNÉ, op. cit., která na základě Dlabáčových údajů soudila, že „...název *Horae pomeridiana*e dozajista určuje smysl a funkci tohoto díla jako díla chrámového“, majíc přitom patrně na mysli funkci *Horae pomeridiana*e jako hudby k některému z oficií. Zavadějíci stále zůstává údaj o obsazení uvedený v hesle Brentner v obou vydáních *The New Grove Dictionary of Music*: „*Horae pomeridiana*e seu /6/ *Concertus Camerales*, vn/ob/fl, va, vc, op. 4 (1720)“.

²² SEHNAL, Jiří: *Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století*, Brno 1988, s. 202; též: *Pobělohorská doba*, s. 204.

rae pomeridiana, jejíž podtitul zní právě *Concertus cammerales* a první ze skladeb ve sbírce je v g moll. Údaj „a 4“ vypovídá o počtu hlasů, který souhlasí s materiálem, jenž máme dnes k dispozici.

Samotný violoncellový part lze jen stěží označit jako koncertantní. Nejsou v něm žádné sólové úseky, které by vyžadovaly doprovod dalšího basového hlasu. Violový hlas není v žádné větě veden v oktávě či v unisonu s basem, nýbrž spíše doplňuje harmonii tak, že se ve skladbách téměř stále vyskytuje tří- až čtyřhlasá sazba. Také označení *cammerales* – evidentně ve významu da camera – může být v tomto směru jistým vodítkem. Právě v tištěných sbírkách sonát da camera byla často naznačena možnost alternativního obsazení basu cembalem n e b o violoncellem. Někteří badatelé nevylučují v těchto případech možnost realizace basu pouze violoncellem,²⁴ taková realizace basu se pak často blíží způsobu, jakým jsou u Brentnera vedeny oba spodní hlasy. Zdá se tedy, že skladby mohly být komponovány přímo pro čtyři melodické nástroje bez účasti doprovodného nástroje akordického. Sehnale předpokládanou existenci hlasu continua není možno zcela vyloučit, ovšem pouze v podobě blížící se violoncellovému partu s přidávanými čísly generálbasu a nikoli ve smyslu pátého obligátního hlasu skladeb.

Chybějící dedikace mohla být uvedena na hypotetické společné obálce všech hlasů, je však také možno uvažovat o tom, že tisk žádnou dedikaci neobsahoval, zejména pokud vyšel vlastním skladatelovým nákladem. Pro neexistenci společné obálky mluví titulní text uvedený takřka v úplnosti na všech partech, což představuje ve srovnání s ostatními Brentnerovými tištěnými sbírkami výjimku.²⁵ Titulní stranu sbírky by mohla představovat první strana violoncellového partu, na níž je uveden – jako na jediném ze všech partů – název sbírky „Horae pomeridiana“. Uvedení názvu právě na partu violoncella je pak vedeno stejnou logikou, jakou je v ostatních sbírkách uveden titul na partu basu, respektive varhan. Tyto argumenty dle našeho názoru opravňují k předběžnému předpokladu, že se pojednáváná sbírka dochovala v úplnosti.

IV

Sbírka obsahuje obvyklý počet šesti skladeb. Podtitul sbírky *Concertus cammerales* (dvě „mm“ v latinském názvu jsou chybná, autor byl zřejmě ovlivněn německým tvarem „Kammer“) je evidentně použit v širším smyslu jako označení pro sbírku instrumentální ansámblové hudby. Podobně bylo označení „Concerto da camera“ v různých formách v tomto smyslu běžně užíváno od druhé poloviny sedmáctého století (např. G. B. Bononcini – *Concerti da camera*, op. 2, Bologna 1685,

²⁴ Cit. podle RENTON, Barbara Ann: *The Musical Culture of Eighteenth-Century Bohemia, with Special Emphasis on the Music Inventories of Osek and the Knights of the Cross*, 2 sv., diss., The City University of New York 1990, s. 524, 527; autorka rovněž upozorňuje na zřejmou totožnost údaje s titulem Brentnerovy sbírky. Poprvé údaj zveřejnil NETTL, Paul: *Weltliche Musik des Stiftes Osseg*, in: Beiträge zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte, Brno 1927, s. 39, který cituje jméno skladatele v inventáři jako „Brentner“. Dle sdělení Mgr. J. Mikuláše z Českého muzea hudby, jemuž tímto děkuji za laskavou pomoc, se v hudebninách dochovaných ve fondu Osek Brentnerova sbírka nenachází.

²⁵ CHRISTENSEN, Jesper: *Generalbaß*, in: MGG, Sachteil 3, 1995, sl. 1209; WATKIN, David: *Corelli op. 5 sonatas: „Violino e violone o cimbalò“*, in: *Early Music* XXIV/4, 1996, s. 645–663.

²⁶ Partý ostatních Brentnerových tisků obsahují zpravidla pouze údaj o nástroji či hlasu, kterému jsou určeny.

²⁷ RINGG, Erich: *Concerto/Konzert*, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, ed. H. H. Engelbrecht, Stuttgart, 16. Auslieferung, 1989, s. 8.

P. Albergati – *Concerti varii da camera*, op. 8, Modena 1702).²⁶ Jak bylo již uvedeno, samotné skladby nejsou v tisku pojmenovány – současně s hledáním termínu pro jejich označení stojíme před problémem druhového určení skladeb.

Bylo by problematické označovat pojednáváné skladby jako k o n c e r t y . Jak ukážeme níže, obsahují sice řadu koncertantních prvků, za sólové koncerty je však označit nelze a nejedná se ani o v té době aktuální tzv. komorní koncerty či naopak *concerti ripieni*;²⁷ jedním z výrazných strukturálních znaků všech zmíněných typů koncertu je uplatnění ritornelové formy, která se však v Brentnerových skladbách nevyskytuje. Rovněž je zřejmé, že nejde o s i n f o n i e v tom smyslu, že by se jednalo o skladby orchestrálního charakteru, ve kterých je předpokládáno chórové obsazení hlasů. Tomu nasvědčuje part určený alternativně hobojí, flétně či houslím, zamýšlený evidentně pro obsazení sólové a zároveň v řadě vět rovnocenný s druhým partem houslí, což naznačuje předpokládané sólové obsazení obou hlasů. Styl Brentnerovy hudby ostatně jasně poukazuje ke komornímu obsazení. Ve skladbách převažují prvky sonátové, proto je budeme ve shodě s Jiřím Sehnalem označovat jako s o n á t y . Z počtu hlasů je přitom zřejmé, že nejde o jasné vyhraněný typ triové sonáty, nýbrž že skladby patří do druhově nepřilíš konturované skupiny sonát a *quattro*.

Již pouhá větší podoba Brentnerových sonát, tedy počet vět a tempový půdorys, poukazuje k několika sonátovým typům. Všechny skladby začínají dvojicí

J. J. I. Brentner: *Horae pomeridianae*

No.	Tónina a tóniny vět	Věty	Takt	Počet taktů
I.	g moll g, g, g, g	Largo	♩ [alla breve]	24
		Allegro	2/4	104
		Bouree	♩	32
		Capriccio. Presto	3/8	26
II.	d moll d, d, F, d	Largo	♩	23
		Allegro	3/8	89
		Largo	♩	17
		Menuett	3/4	36
III.	B dur B, B, g, B	Largo	3/2	50
		Fuga. Allegro	♩	59
		Largo	♩	4
		Allegro	3/4	68
IV.	G dur G, G, G	Largo	♩	37
		Allegro. Vigil nocturnus. Der Nacht-Wächter	♩	54
		Menuett	3/4	25
V.	F dur F, F, F-d-F	Largo	♩	23
		Allegro	3/8	84
		Capriccio - Trio. Piano [pouze ob, vla vla]	3/8 - 3/4 - 3/8	34 - 16 - 34
		- Capriccio Da Capo		
VI.	c moll c, c, c, c	Largo	3/4	45
		Allegro	♩	65
		Menuett	3/4	24
		Gigue. Presto	6/8, vlc: 2/4	40

vět *Largo-Allegro*. Nepočítaje první větu čtvrté sonáty jsou úvodní věty svým rozsahem velmi podobné (v sudém taktu kolem 23 taktů, v třídobém 45–50 taktů), druhé věty zase patří k nejrozsáhlejším; sounáležitost dvojice úvodních vět pak posiluje obvyklý poloviční závěr první věty, která ve všech případech končí dominantou. Třetí sonátu lze označit jako typ sonáty da chiesa, jak napovídá tempový plán, absence tanečních vět a také v přísném stylu komponovaná druhá věta. Převažuje však typ tzv. smíšené sonáty²⁸ (I., II., VI.), v tomto případě takřka ideálně kombinující prvky sonáty da chiesa (čtyři věty, úvodní dvojice „abstraktních“ vět) s typem sonáty da camera (taneční věty, absence vět komponovaných v přísném kontrapunktickém stylu). Zbývající dvě sonáty (IV., V.) pak odpovídají svým tempovým půdorysem *pomalu - rychle - třídobá taneční věta* v té době moderní třívěté sonátě nastupujícího galantního stylu.

Typ čtyřhlasé sonáty se strukturou hlasů *soprán - soprán - alt - bas* byl v době vzniku Brentnerovy sbírky poměrně neobvyklý. Michael Talbot dokonce označuje v kontextu italské tvorby za jednu z posledních čtyřhlasých smíšených sonát s violou skladby Tomasa Albinoniho, vzniklé kolem roku 1700.²⁹ V souvislosti se vznikem smyčcového kvartetu jako svébytného druhu byly hojně diskutovány také sonáty *a quattro* [per] *Due Violini, Violetta e Violoncello senza Cembalo* Alessandra Scarlattiho, které vznikly pravděpodobně po roce 1715. Mimo obdobné obsazení pojí tyto skladby s Brentnerovými sonátami rovněž absence akordického doprovodného nástroje. Zdá se však, že v případě Scarlattiho skladeb jde o doznívající tradici přísně kontrapunktické čtyřhlasé sonáty sedmnáctého století,³⁰ která nemá se sonátami Brentnerovými mnoho společného. V německých zemích se naopak v prvních desetiletích osmnáctého století začínají objevovat čtyřhlasé sonáty, určené často pro pestřejší obsazení a odpovídající moderním kompozičním trendům, označované někdy jako kvartet (*Quadro*); nalezneme je například v díle G. Ph. Telemanna, ale také u J. F. Fasche či G. H. Stölzela, kteří měli k českému prostředí blíže. Mezi čtyřhlasými sonátami té doby byl ve středoevropském prostoru zřejmě nejrozšířenější typ triové sonáty *con due bassi obbligati*, známý mimo jiné z odkazu Jana Dismase Zelenky.

Sledování vnější podoby Brentnerových sonát samozřejmě neumožňuje zařadit je zcela do dobového kompozičního kontextu. Dílčí otázky, sledované v následujících analytických sondách, jsou zaměřeny především na výše již nastíněné problémy. Budeme se tedy ptát v první řadě na sonátové a koncertantní prvky ve struktuře skladeb, stručně zmíníme podobu tanečních vět, samostatný oddíl pak bude věnován čtvrté sonátě, výrazněji se odlišující od ostatních skladeb sbírky.

²⁸ Srov. HELLER, Karl: *Italienische Kammermusik in variabler Besetzung: Antonio Vivaldi's Concerti für Kammerensemble*, in: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts*, Heft 34, Michaelstein/Blankenburg 1988; též: *Vivaldi's Ripienkonzerte. Bemerkungen zu einigen ausgewählten Problemen*, in: *Vivaldi-Studien. Referate des 3. Dresdener Vivaldi-Kolloquiums*, Dresden 1981, s. 1–31.

²⁹ K terminu srov. TALBOT, Michael: *Albinoni. Leben und Werk*, Aldiswil 1980, s. 75–76.

³⁰ TALBOT, M.: op. cit. s. 78–79.

Srov. FRISCHER, Ludwig: *Studien zur Geschichte des Streichquartetts* (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, 3), Kassel etc. 1974, s. 51–52, zde také uvedena starší literatura a notové příklady.

Necháme-li stranou první větu čtvrté sonáty a všechny věty taneční, můžeme ve zbývajících částech konstatovat dva základní typy pojetí sazby. První se vyznačuje rovnoměrným, zpravidla imitačním vedením obou vrchních hlasů, spodní hlasy přitom představují doprovodné pásmo a jsou vedeny často do jisté míry paralelně – jedná se vlastně o sazbu triové sonáty s violovým hlasem doplňujícím harmonii.

V nejčistší podobě se tento „sonátový“ typ sazby vyskytuje v úvodní větě první sonáty (I/1), v níž se imitace vrchních hlasů odvíjí nad quasisostinátním basem:

Obdobná je i struktura ostatních prvních vět, drobné odlišnosti se objevují zejména ve vedení obou spodních hlasů. V úvodní větě páté sonáty tak spodní hlasy nejsou vedeny paralelně, nýbrž jediná basová linka je rozdělena mezi violoncello a violu:

Ve zbývajících prvních větách (II/1, III/1, VI/1) není viola vedena tak bezvýhradně s violoncellem, jak je tomu v I/1, nýbrž tvoří příležitostně zpravidla sextovou či terciovou paralelu k jednomu z vrchních hlasů, nejvýrazněji se pak v tomto směru uplatňuje v úvodní větě třetí sonáty.

Z hlediska formální výstavby jsou první věty typickými pomalými sonátovými větami; stručné téma je vždy exponováno v prvním hlase a vzápětí imitováno hlasem druhým, po několika vzájemných odpovědích se oba vrchní hlasy spojí ve více či méně paralelním pohybu, následuje kadence a uvedení dalšího materiálu. Podobné úseky se nacházejí ve větě tři až čtyři. Charakterem vrchních hlasů se po-

někud odlišuje úvodní věta druhé sonáty. Místo obvyklého stručného tématu je zde exponováno téma delší, které svojí komplikovanější výstavbou, opakováním úvodního motivu a artikulovanými „vzdechy“ nad chromatickým kvartovým sestupem v basu (*passus duriusculus*) evokuje citový styl:

Largo

ob / fl / vl

vla

vlc

ob / fl / vl

vla

vlc

Popsaný „sonátový“ typ sazby nalézáme v mnohem menší míře v rychlých větách, ve vyhraněné podobě pouze v jedné větě (I/2), která představuje obdobu triové věty v corelliovském duchu. Viola je zde opět závislá na basu, podobně jako v první větě téže sonáty. Imitačně je zpracovávána zejména hlava lapidárního tématu:

Allegro

ob / fl / vl

vlc

ob / fl / vl

vlc

ob / fl / vl

vlc

Nápaditě jsou pojaty i poměrně virtuózní pasáže, které se vyskytují v každém z vrchních hlasů vždy v poněkud jiné podobě. Jedná se o nejdelší větu z celé sbírky, která navíc tvoří spolu s větou úvodní neobvykle kompaktní celek, ať již po stránce sazby, či úsporným a sevřeným zacházením s exponovaným materiálem.

Podobně homogenní dvojici představují první dvě věty třetí sonáty, zde však převládá tendence k rovnocennému pojetí všech hlasů. Jestliže jsme výše konstatovali v první větě této sonáty poměrně časté vedení violy s některým z vrchních hlasů, důvod této její relativní samostatnosti je zřejmý při pohledu na větu druhou. Jedná se o čtyřhlasou fugu, v níž se však hned v mezivětě následující po fugové expozici a i na řadě dalších míst v průběhu věty objevuje v podstatě homofonní sazba a prosté figurace v horních hlasech jsou doprovázeny paralelně vedenou dvojicí violy a violoncella. Skutečně solidní kontrapunktické vedení hlasů známé z instrumentálních skladeb J. D. Zelenky či F. I. A. Tůmy zde nenalezneme.

VI

Jestliže jsme výše pojednané věty označili na základě jejich sazby a vedení hlasů jako sonátové, druhý typ by bylo možno nazvat „koncertantním“, a to proto, že je zde první hlas traktován samostatně proti společně a aktivně vystupujícím zbývajícím hlasům. Jistá dominance prvního hlasu je také podpořena tím, že je určen v první řadě pro dechový nástroj, v žádném případě se však nejedná o sólový hlas v tom smyslu, že by byl oproti zbývajícím hlasům výrazně virtuóznější.

Ve čtyřech rychlých větách (II/2, III/4, IV/2, VI/2) je použito techniky *motta*. Příkladem budiž druhá věta druhé sonáty:

Allegro

ob / fl / vl

vlc

ob / fl / vl

vlc

Dvou či čtyřtaktové motto je vždy uvedeno sólově v prvním hlasu, pouze v jednom případě je doprovázeno violoncellem (VI/2). Následuje kontrastní blok, spočívající zpravidla v houslových figuracích doprovázených zbývajícími hlasy, v jehož rámci se dále výrazněji uplatňuje i viola či dvojice viola-violoncello. Do tohoto „tutti“ se ve dvou větách zapojuje i první hlas (II/2, III/4), ve zbývajících případech naopak následuje stručné sólo, které spočívá převážně v opakovaném sekvencčním uvedení hlavy *motta* v prvním hlasu (IV/2, VI/2).³¹ Podobně bývá

³¹ Jedná se tak o vzdálenou paralelu k árii s devízou (= mottem) či podobně strukturovaným prvním sólovým koncertům G. Torelliho a T. Albinoniho.

úvodní část motta uvedena i v dalším průběhu věty, často společně s odpovědí ostatních nástrojů:

V popsané technice můžeme spatřovat jakoby obrácený princip pojetí sóla a tutti než u řady sólových koncertů té doby, v nichž je výrazné téma zpravidla exponováno v orchestrálním ritornelu a sólový nástroj přináší na tomto tématu více-méně nezávislé modulující pasáže; v pojednávaných větách je naproti tomu výrazné téma v podobě motta uvedeno v sólovém nástroji, figurační modulující pasáže nalezneme naopak v bloku ostatních nástrojů. Od sólového koncertu své doby se však pojednávané věty výrazně odlišují po formové stránce, nevyskytuje se v nich obvyklá ritornelová struktura, nýbrž třídílný půdorys s opakováním prvního dílu da capo (IV/2, VI/2) či dvoudílnost s rozsáhlejším druhým dílem, jenž je uzavřen uvedením modifikovaného dílu prvního (II/2, III/4).

Odlišný způsob pojetí větné sazby „jeden proti třem“ představuje třetí věta druhé sonáty. První hlas je zde traktován zcela sólově, smyčcové nástroje tvoří doprovodné pásmo šestnáctin:

Je zřejmé, že v tomto případě nejde o koncertantní větu v tom smyslu, že by zde stál sólový nástroj proti ostatním, jedná se naopak o ryze sólovou větu, v níž smyčcové nástroje mají zcela pasivní roli doprovodu

VII

Ve všech sonátách kromě třetí se vyskytuje přinejmenším jedna taneční věta; počítáme-li k tancům i dvě věty označené jako *Capriccio*, nacházíme po dvou tancích v první a poslední sonátě. Všechny taneční věty jsou zcela v duchu suitové tradice vždy v hlavní tónině sonáty, trio *Capriccia* páté sonáty ve stejnojmenné moll představuje v tomto směru jedinou, avšak poměrně tradiční výjimku.

Taneční věty jsou dvoudílné s repeticí, nejčastěji je zastoupen menuet, po jednom se vyskytuje bourée a gigue. Typické jsou pravidelné osmitaktové periody (I/3, VI/3), pouze v jednom z menuetů (IV/3) nalezneme periody šestitaktové, poslední perioda je přitom někdy modifikována vloženými taktů (IV/3, II/4). Stěží můžeme vysvětlit podobu violoncellového partu v gigue, který je narozdíl od ostatních partů v šestiosminovém taktu notován v taktu dvoučtvrtovém s osminovými triolami; šlo snad o ulehčení práce tiskaři, aby nemusel sázet mnoho čtvrtových not s tečkou?

Obě *Capriccia* se zásadně neodlišují od tanečních vět, jejich kapricióznost oči-divně spočívá v rytmicky nepravidelných periodách.

Nabízející se srovnání s podobně označenými větami v *Sinfonii* (ZVV 189) J. D. Zelenky, zkomponované v Praze roku 1723, vede ke zjištění jediného společného rysu, totiž že „vrtošivost“ věty označené *Capriccio / Tempo di Gavotta* je založena rovněž na rytmické zvláštnosti. V případě následující *Arie da Capriccio* však

tedy obdobným způsobem, jakým použil označení „Capriccio“ pro své skladby obsahující koncertantní věty (ZAVV 183, 185, 190).³²

Příklad 8

Largo

ob / fl / vi
viola
piano

³² STOV, OSCHMANN, Suzanne: Zur Rezeption von National- und Gattungsstilen in den Corno da caccia-Partiten von Jan Dismas Zelenka, in: Archiv für Musikwissenschaft LI, 1994, seš. 4, s. 337.

VIII

Čtvrtá sonáta se na první pohled odlišuje od ostatních svou druhou větou, napěsanou dvojjazyčně *Vigil nocturnus - Der Nachtwächter*. Toto označení nás odkazuje k problematice ponocenské písně a nepřímo až k druhu pastorely. Citace stylizované ponocenské písně či výstup ponocného se poměrně často vyskytují právě v pastorelách, je možno je však nalézt též ve skladbách, které - alespoň zjevně - k druhu pastorely nepatří.³³ Můžeme o Brentnerově sonátě uvažovat jako o skladbě, která se svou strukturou blíží charakteru instrumentální pastorely?

Již první věta sonáty se odlišuje od úvodních vět ostatních skladeb. Doprovodné pásmo, které jinak tvoří oba spodní hlasy, zde představuje šestnáctinový pohyb houslí a violy, vedených v paralelních terciích či sextách a kroužících vždy šest dob kolem harmonické prodlěvy - pastorální charakter takového doprovodu je evidentní. Vnější hlasy na sebe imitace reagují prostým motivem, který je charakterizován sestupným intervalovým skokem, rytmickou diminucí a přenesením akcentu při opakování skoku; má výsledek snad připomínat signál pastýřské, či spíše ponocenské trouby? Popsaná a během průběhu věty několikrát opakovaná část ústí do sóla prvního hlasu, který je dále ve větě zřetelně dominantní. [Viz příklad 8]

Technika motta užitá ve druhé větě byla již popsána výše, role jednotlivých hlasů zde zůstávají rozděleny v podstatě stejně jako ve větě úvodní, housle a viola jsou traktovány zpravidla společně a hrají převážně roli doprovodu, ve střední části věty se oba vnitřní hlasy společně uplatňují krátkými sóly. Podle již zmíněného titulu věty bychom mohli očekávat v jejím průběhu citaci písně ponocného. Tato citace představuje obvykle rytmicky, harmonicky i sazebně kontrastní úsek, citovaná melodie bývá obvykle v pomalém tempu, respektive velkých hodnotách, zpravidla v moll, často je modálně zabarvena atd. Nic podobného zde však nenacházíme. Za jediné místo představující ponocenskou píseň může být pokládán samotný začátek věty, píseň zde tedy není uvedena jako citát, ale jako motto.

Je možno v motto rozpoznat rysy typu ponocenské písně, jenž se vyskytoval na našem území?³⁴ K řadě příbuzných nápěvů, které - jak poznamenal G. Chew³⁵ - mají společný snad pouze sestupný interval kvarty na konci předvětí, je možné použitou melodii přiřadit snad právě pouze tímto znakem a dále jen hrubým melodickým obrysem:

ob / fl / vi

Nenacházíme zde však ani modální zabarvení (např. typickou lydickou kvartu), ani mollový tónorod, zároveň se melodie objevuje ve zkratce, ve zhuštěném tvaru. Je zřejmé, že podoba melodie je podmíněna funkcí, v jaké se ve větě objevuje - ne-

³³ CHEW, Geoffrey: The Night-Watchman's Song Quoted by Haydn and its Implications, in: Haydn-Studien III, 1974, č. 2, s. 106-124.

³⁴ Viz BERKOVEC, Jiří: *Chval každý duch Hospodina*, in: Zprávy Bertramky 56, 1968, s. 1-4. Další literaturu viz TROMAN, Jan: *ponocenské písně*, in: SČHK, s. 713.

³⁵ CHEW, G.: op. cit. srovnal tamtéž řadu uvedených melodií.

ní dost dobře myslitelné, aby motto splňovalo výše zmíněné charakteristiky, zatímco citát naopak uvedené zvláštnosti obsahovat může.

Jedna ze dvou dosud známých Brentnerových instrumentálních skladeb dochovaných vedle sbírky *Horae pomeridianae* je *Pastorella*, která byla již vícekrát pojednána v literatuře o pastorelách.³⁶ Jedná se rovněž o čtyřhlasou skladbu pro dvoje housle, violu a continuo. Ve čtyřvěté skladbě v obou krajních větách v rychlém tempu dominuje první hlas šestnáctinovými rozklady, druhá věta – *Aria* v pomalém tempu – je určena pouze pro dvoje housle a violu. S výše pojednávanou sonátou zde však nenacházíme konkrétnější společné rysy, až na poměrně časté harmonické prodlevy, které patří k typickým pastorelovým prvkům.

IX

Při sledování širšího dobového kontextu Brentnerových sonát se zdá být poměrně nápadné, že ve skladbách pražského skladatele není výraznějších stop po tehdy moderní ritornelové struktuře vět, která se nevyskytovala jen v árii a sólovém koncertu, nýbrž byla ve sledované době uplatňována i v komorní hudbě v podobě tzv. komorního koncertu či sonáty s koncertantními prvky.³⁷ Koncertantní prvky však přesto ve skladbách přítomny jsou, nikoli však na úrovni formového řešení (ritornelová forma), spíše v poněkud rudimentárnější podobě spočívající ve využití techniky motta. Je možno v této skutečnosti spatřovat zastaralost skladeb či neznalost skladatele? Je zřejmé, že v případě nevyužití moderní ritornelové formy se jednalo o vědomou volbu autora. Již ve svém prvním opusu totiž Brentner používá ritornely v da capo áriích, zároveň jsou v té době doloženy sólové koncerty pražských skladatelů, zcela odpovídající vivaldiovskému vzoru.³⁸ Tomislav Volek publikoval cenný účet dokládající nákup „9 Prentnerische Concerten und parthien“ a dalších „6 Prentnerische Hautbois concerten“³⁹ pro thunovskou kapelu roku 1717. Jednalo se o sólové koncerty, nebo se za šesti hobojevími koncerty skrývají skladby podobné či totožné s těmi, které vyšly o tři roky později? Na takto položenou otázku samozřejmě nemůžeme odpovědět, dostáváme se však jejím prostřednictvím k poslednímu bodu, týkajícímu se předpokládaného určení Brentnerových skladeb.

Místo virtuozity vlastní koncertu je v Brentnerových sonátách patrná jistá intimita komorní hudby, z dnešního pohledu zde „sonátové“ převažuje nad „koncertantním“. Zdá se, že se nejedná o hudbu určenou primárně k poslechu, nýbrž spíše o hudbu určenou k aktivnímu muzicírování. Tento fakt je podtržen variantním obsazením prvního hlasu příčnou flétnou. *Flauto traverso*, jediný z dechových nástrojů široce rozšířený mezi diletanty, bylo v době vydání Brentnerovy sbírky v našich zemích jistě novinkou; jedná se ostatně patrně o první známé užití tohoto ná-

³⁶ BERKOVIC, Jiří: *České pastorely*, Praha 1987, s. 156; TROJAN, Jan: *Realistické prvky v českých pastorelách*, in: *Hudební věda* 1991, č. 1, s. 74; TÝŽ: *Die tschechische Instrumentalpastorelle (Zur Weihnachtsmusik des 18. und 19. Jahrhunderts in Böhmen und Mähren)*, in: *Colloquium Die Instrumentalmusik...*, Brno 1994.

³⁷ Srov. SWACK, Jeanne R.: *On the Origins of the „Sonate auf Concertenart“*, in: *Journal of the American Musicological Society*, XLVI, č. 3, 1993.

³⁸ Jedná se o koncerty A. Reichenauera a Ch. Postela; srov. KAPSA, Václav: *Instrumentální koncerty pražských skladatelů vrcholného baroka*, diplom. práce, UK FF, Praha 2000.

³⁹ VOLEK, Tomislav: *České zámecké kapely 18. století a evropský hudební kontext*, in: *Hudební věda* 1997, č. 4, s. 407.

stroje ve skladbě domácího autora. Zároveň je však evidentní, že skladatel sonáty pro tento nástroj nekomponoval. Volbou tónin převážně s *bé* zcela straní hoboji, stejně je možno interpretovat také několikeré překročení rozsahu flétny směrem dolů. Uvedení příčné flétny jako alternativy obsazení prvního hlasu je tedy nutno chápat spíše jako přihlášení se k módním trendům a snad i jako odkaz na „cílovou skupinu“ zájemců o tisk.

Podle torzovitého obrazu, jaký máme o domácím hudebním životě Brentnerovy doby, se nezdá být příliš pravděpodobné, že by adresáty tištěné sbírky vydané skladatelovým vlastním nákladem byli v první řadě šlechtičtí diletanté či pražští měšťané. Pravděpodobnější směr úvah již naznačila svým (nesprávným) soudem o sbírce jako o duchovních skladbách Helena Konečná⁴⁰ – název *Horae pomeridianae* skutečně poukazuje k duchovnímu prostředí. Zdá se, že sbírka světských skladeb skladatele, jenž byl po své smrti vnímán především jako skladatel hudby církevní,⁴¹ byla určena v první řadě pro ušlechtilou zábavu duchovenstva. Jan Josef Ignác Brentner se v ní projevil jako skladatel s ambicemi, postrádající však zřejmě školení, jakého se dostalo jeho současníkům Zelenkovi a Tůmovi. Narodil od nich však působil v Čechách a zůstává dokladem toho, jak málo známe tvorbu domácích skladatelů vrcholného baroka.

Address: Mgr. Václav Kapsa, Šternberkova 4, 170 00 Praha 7; e-mail: vaclav.kapsa@nkp.cz

Horae pomeridianae von Jan Josef Ignác Brentner

Václav Kapsa

Die Studie beschreibt und analysiert die gedruckte Sammlung *Horae pomeridianae* op. 4 (G. Labaun. Prag 1720) des böhmischen Komponisten Jan Josef Ignác Brentner (1689–1742). Die betreffende Sammlung instrumentaler Kompositionen ist ein einzigartiges Dokument böhmischer Instrumentalmusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und gleichzeitig der einzige Prager Barock-Druck, der Instrumentalmusik eines einheimischen Komponisten zum Inhalt hat. Nur ein einziges Exemplar der Sammlung blieb in der Warschauer Universitätsbibliothek erhalten, allerdings wurde dieser bedeutenden Quelle bisher nicht die nötige Aufmerksamkeit geschenkt – lange Zeit galt sie als verschollen.

J. J. I. Brentner war einer der am häufigsten publizierten einheimischen Komponisten seiner Zeit. Neben der *Horae pomeridianae* sind noch drei Sammlungen Brentners bekannt: Während die *Harmonica duodecatometria ecclesiastica* op. 1 (G. Labaun, 1716) und die *Offertoria solenniora* op. 2 (G. Labaun, 1717) in einigen Exemplaren und einer Reihe von Abschriften vorhanden sind, ist die Sammlung *Laudes matutinae* (G. Labaun) nicht erhalten geblieben. Die Biographie des Komponisten ist im Prinzip unbekannt, sein Aufenthalt in Prag ist aber zumindest für die Zeit der gedruckten Veröffentlichungen wahrscheinlich. Kenntnisse über seine böhmischen Wirkungsorte sind nicht vorhanden, die einzige relevante Spur ist die Beschriftung auf einer Abschrift seiner Arie *Veni Jesu panis vitae* aus der Sammlung des piaristischen Klosters in Podolínec, in der Brentner als *Boemo Pragensi Kompositore* und *Capela*

⁴⁰ KONEČNÁ, Helena: op. cit., srov. též pozn. 21.

⁴¹ Jako „bon compositeur de musique d'église“ figuruje Brentner ve Fétisově *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la musique*, 2. vyd., sv. 2, 1883, s. 68.