

# **BAROKNÍ PRAHA – BAROKNÍ ČECHIE**

## **1620–1740**

**Sborník příspěvků z vědecké konference o fenoménu baroka v Čechách,  
Praha, Anežský klášter a Clam-Gallasův palác, 24.–27. září 2001**

**Sestavili Olga Fejtová, Václav Ledvinka, Jiří Pešek a Vít Vlnas**

**SCRIPTORIVM**

**Praha 2004**

VÁCLAV KAPSA

## NOVÝ HUDEBNÍ DRUH V ČECHÁCH – SÓLOVÝ KONCERT V TVORBĚ PRAŽSKÝCH SKLADATELŮ VRCHOLNÉHO BAROKA\*

*Ještě snad dlouho, ne-li trvale, zůstane záhadou obraz naší instrumentální hudby, komorní a symfonické, v první polovici 18. věku. Jsou-li hudební díla církevní českého původu z té doby – hlavně z prvních tří desetiletí – poměrně vzácná a proto nepostačují pro seznání domácí tvorby v celém jejím rozsahu, naskytují se ještě větší nesnáze, chceme-li zjišťovat měry tehdejší světské instrumentální produkce. Nejen, že neznáme dosud památek z oné doby, nemáme ani těch chudých zpráv, které se zachovaly o chrámových skladbách. A přece se provozovalo v Praze a po Čechách tebdá mnoho hudby aspoň v sídlech šlechty a v klášterních refektářích.*

Otakar Kamper, Hudební Praha v XVIII. věku, Praha 1936

Pro sledování „barokní Prahy a barokní Evropy“ na poli hudby se zdá být sólový instrumentální koncert na první pohled velmi vhodným dílčím tématem. Jako svébytný hudební druh vykrytalizoval koncem 17. století v dílech italských skladatelů, coby žhavá novinka byl počátkem století následujícího během několika let exportován v podstatě do celé Evropy. Poměrně dobře zdokumentováno a spolehlivě datováno je jak šíření italského sólového koncertu v německých zemích, tak recepce módního druhu v dílech řady tamních skladatelů, což poskytuje dostatek materiálu pro srovnání se situací v Praze. Problematická je ovšem skutečnost, že na straně Prahy se nedostává relevantních domácích notovaných pramenů. Od doby vzniku jedinečné Kamperovy monografie nedošlo v tomto směru k zásadnějšímu posunu.<sup>1</sup> To znamená, že badatelé jsou při výzkumu domácí koncertantní hudby první třetiny 18. století odkázáni především na sporadicky dochované nepřímé prameny.<sup>2</sup> Přesto je možno

---

\* Tato studie je dílčím shrnutím závěrů autorovy diplomové práce *Instrumentální koncerty pražských skladatelů vrcholného baroka*, vypracované v semináři Tomislava Volka v Ústavu hudební vědy UK FF a obhájené tamtéž roku 2000.

<sup>1</sup> O. Kamper, Hudební Praha v XVIII. věku, Praha 1936, především s. 179 n.

<sup>2</sup> Problematika domácí instrumentální hudby sledovaného období byla dosud pojednávána především ve dvou rovinách, jednak na základě dochovaných hudebních inventářů, jednak v rámci výzkumu šlechtických kapel a zámecké hudební kultury. Ad 1 srov. zejména P. Nettle, *Weltliche Musik des Stiftes Osseg (Böhmen) im 17. Jahrhundert*, in: *Beiträge zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte*, Brno 1927, s. 33–40, dále viz pozn. 12. Základní a stále platnou práci na poli zámecké hudební kultury je monografie V. Helfert, *Hudební barok na českých zámcích*. Jaroměřice za hraběte Jana Adama z Questenberku, Praha 1916, z novějších prací pak zejména T. Volek, *České zámecké kapely 18. století a evropský hudební kontext*, Hudební věda 34, 1997/4,

koncertantní skladby některých pražských skladatelů nalézt v zahraničních sbírkách. Cílem předkládané studie je právě zahrnutí těchto v úplnosti dosud nepovšimnutých pramenů do kontextu dosavadních poznatků o daném tématu. V úvodu se však nejprve stručně zaměříme na vznik a rozšíření sólového koncertu v německých zemích; teprve na tomto pozadí pak můžeme dále sledovat dotyčné prameny i další stopy po instrumentální koncertantní hudbě v Čechách první třetiny 18. století.

Ritornelová struktura rychlých vět, typická pro sólový koncert, se vyvíjela po celé 17. století paralelně v instrumentálních skladbách a v árii.<sup>3</sup> Za první sólové koncerty je možno označit skladby Giuseppa Torelliho a Tomasa Albinoniho, vzniklé kolem roku 1700, v následujícím desetiletí se pak podoba nového hudebního druhu ustálila v dílech benátských skladatelů. Do zemí na sever od Alp se sólový koncert rozšířil na přelomu prvních dvou dekad 18. století především prostřednictvím děl Antonia Vivaldiho a stal se nejenom módní záležitostí, ale též jedním z nejvýznamnějších druhů instrumentální hudby.

Zpočátku se šířily skladby přímo z Itálie, záhy však nabyl na významu Amsterdam a později Paříž a Londýn jako centra produkce tištěných hudebnin a obchodu s nimi. Významná role při rozšíření základních principů nové podoby instrumentálního koncertu bývá při tom často přisuzována zejména Vivaldiho sbírce koncertů *L'estro armonico*, op. 3 (Amsterdam 1711), která bezprostředně po svém vytištění dosáhla široké obliby.<sup>4</sup> Je však zřejmé, že Vivaldiho skladby byly v Německu známy a žádány již před rokem 1710. Je to možno doložit na příkladu schönbornské sbírky ve Wiesentheidu – již počátkem roku 1710 měl benátský dodavatel hudebnin hraběte Schönborna dle zmínky ve vzájemné korespondenci obstarat „noch einige rare compositiones des Vivaldi“.<sup>5</sup>

Zásadní význam pro šíření hudebnin měli cestující hudebníci i hudbymilovní cestující. Do Výmaru tak z Holandska přivezl řadu koncertů italských skladatelů výmarský princ Johann Ernst, který byl nadšeným obdivovatelem moderní koncertantní hudby a sám již v útlém věku sólové koncerty komponoval. Zde pak řadu sólových koncertů, pocházejících mimo jiné i ze jmenované Vivaldiho sbírky, přepracoval

s. 404–410. Z absence domácích hudebních pramenů někteří badatelé vyvozují, že v Čechách nebyly pro rozvoj ansámblové instrumentální hudby vhodné podmínky, srov. *J. Sehnal*, Pobělohorská doba (1620–1740), in: *Hudba v českých dějinách*. 2. vydání, Praha 1989, s. 147–216. Ve studiích zabývajících se přímo hudebními díly byla dosud otázkou zdejší koncertantní hudby tematizována pouze jako problém koncertantní hudby v dílech skladatelů pocházejících z Čech, nikoli koncertantní hudby domácích skladatelů. Srov. *Z. Pílková*, Zum Konzertschaffen der Komponisten aus böhmischen Ländern in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: *Bach-Studien* 6. Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs, Leipzig 1981, s. 145–151; *R. Pečman*, Der tschechische Beitrag zur Entwicklung des Solokonzerts im 18. Jahrhundert (Von Vejvanovský bis Mysliveček), in: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts* 20, Blankenburg – Harz 1982, s. 78–81. Srov. též pozn. 23.

<sup>3</sup> *N. Dubowý*, Arie und Konzert. Zur Entwicklung der Ritornellanlage im 17. und frühen 18. Jahrhundert. *Studien zur Musik* 9, München 1991.

<sup>4</sup> Viz např. *V. Scherliess*, *Konzert*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. vydání, Sachteil, sv. 5, Kassel etc. 1996, sl. 646.

<sup>5</sup> *K. Heller*, Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis. Beiträge zu musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR. Band 2, Leipzig 1971, s. 179.

pro klávesový nástroj Johann Sebastian Bach.<sup>6</sup> Mladí šlechticové se s koncertantní hudbou setkávali také přímo v Itálii na svých kavalírských cestách: Byla to mnohdy silná setkání, jak dokládá například častěji citovaná zmínka o šokujícím zážitku z Vivaldiho virtuózní hry v deníku Johanna Friedricha von Uffenbach, který navštívil Benátky roku 1715.<sup>7</sup> Konečně řada německých skladatelů v inkriminované době osobně navštívila Itálii a Benátky: s Antoniem Vivaldim a řadou dalších italských skladatelů se tak osobně seznámili Johann David Heinichen či Gottfried Heinrich Stölzel, Vivaldiho žáky se stali Johann Georg Pisendel a Daniel Gottlob Treu. Řada Italů, komponujících moderní koncertantní hudbu, zároveň působila na německých dvorech (například Giuseppe Torelli v Ansbachu či Evaristo Felice Dall'Abaco v Mnichově).

Na posluchače i hudebníky působil sólový koncert při prvním setkání mocným dojmem. O čtyřicet let později neopomněl zmínit takový silný zážitek ve své autobiografii Johann Joachim Quantz: „Im Pirna bekam ich zu dieser Zeit [1714] die Vivaldischen Violinenconcerte zum erstenmale zu sehen. Sie machten, als eine damals ganz neue Art von musikalischen Stücken, bey mir einen nicht geringen Eindruck. Ich unterließ nicht, mir davon einen ziemlichen Vorrath zu sammeln. Die prächtigen Ritornelle des Vivaldi, haben mir, in den künftigen Zeiten, zu einem guten Muster gedienet.“<sup>8</sup> Jako dobrý vzor posloužily Vivaldiho koncerty řadě skladatelů; sólový koncert se tak stal během druhé dekady 18. století v německých zemích běžně pěstovaným druhem, v podobě více či méně odpovídající benátskému vzoru.

Ze srovnání se situací v německých zemích bychom mohli usuzovat, že přísun koncertantní hudby zejména benátské proveniencí do Čech byl v první třetině 18. století značný. Tento předpoklad však dosud nebyl domácími hudebními prameny potvrzen. Jediný pramen podobného druhu v Čechách představuje torzo několika amsterdamských tisků s italskou koncertantní hudbou, pocházející patrně ze zámecké sbírky hraběte Ignáce Sigmunda z Klenova v Nových Benátkách.<sup>9</sup> Rovněž nepřímé doklady o koncertantních skladbách italských skladatelů nacházíme spíše ojediněle. Jedná se zejména o několik koncertů evidovaných v hudebním inventáři cisterciáckého kláštera v Oseku<sup>10</sup>, dále o instrumentální skladby zapsané v inventáři

<sup>6</sup> Srov. *H.-J. Schulze*, Johann Sebastian Bachs Konzertbearbeitungen nach Vivaldi und anderen – Studien oder Auftragswerke?, *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* 18, 1978, s. 80–100, cit. podle *G. G. Butler*, J. S. Bach's reception of Tomaso Albinoni's mature concertos, in: *Bach studies* 2, Cambridge 1995, s. 20.

<sup>7</sup> *E. Preußner*, Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach, Kassel etc. 1949, s. 67, cit. podle *M. Talbot*, Antonio Vivaldi. Přel. K. Küster, Frankfurt am Main – Leipzig 1998, s. 88.

<sup>8</sup> *J. J. Quantz*, Herr Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen, in: *F. W. Marburg*, Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Sv. 1, Berlin 1755, s. 205.

<sup>9</sup> *V. Helfert*, Jiří Benda. Příspěvek k problému české hudební emigrace, I. část (Základy), Brno 1929, s. 38–42. Ponecháváme zde stranou srovnatelné prameny dochované na Moravě; zařazení problematiky moravských šlechtických kapel a nutné porovnání se situací v Praze by si vyžádalo samostatnou rozsáhlejší práci.

<sup>10</sup> Jedná se o inventář z roku 1720–1733; dva Vivaldiho koncerty i další koncertantní skladby do něj byly zaneseny po roce 1723. Srov. *B. A. Renton*, The Musical Culture of Eighteenth-Century Bohemia, with Special Emphasis on the Music Inventories of Osek and the Knights of the Cross. Sv. 2. Diss., The City University of New York 1990, s. 522–525.

piaristické koleje v Kosmonosích<sup>11</sup>, další doklady podobného druhu pak zpravidla nespádají do sledovaného období prvních desetiletí 18. století.<sup>12</sup>

Uvedené doklady navozují představu spíše nahodilého pronikání italské koncertantní hudby do Čech. Povšimněme si však skutečnosti, že žádný ze zmíněných inventářů nepochází z prostředí zámeckých kapel a žádný z dokladů se netýká Prahy. Přitom právě města pražská, představující – i přes zřejmý handicap způsobený nepřítomností dvora a odpovídajících institucí, zejména dvorní kapely – významné kulturní centrum s vysokou koncentrací šlechtických sídel i hudebníků, musíme pokládat za nejvýznamnější místo provozování instrumentální hudby v Čechách. Přímý italský vliv je ostatně doložen v jiných oblastech zdejšího hudebního života: Stálá přítomnost italské operní společnosti v Praze sice spadá spíše do závěru sledovaného období, významným dokladem přímého kontaktu s italským hudebním prostředím je však například Podlahou zdokumentovaný nákup italské duchovní hudby pro svatovítský kůr roku 1717, zprostředkovaný kapelníkem Janem Kryštofem Gayerem a sekretářem hraběte Štěpána Kinského Baltasarem Knappem.<sup>13</sup>

V Praze působili ve sledovaném období epizodicky někteří zahraniční skladatelé, patří k významným tvůrcům koncertantní hudby – Gottfried Heinrich Stölzel, Johann Friedrich Fasch a Giuseppe Tartini. Žádné přímé doklady o skladbách těchto autorů, které vznikly v Praze, se nedochovaly, v kontextu jejich díla je pak takové skladby možno identifikovat jen s obtížemi. Tážeme-li se po příchodu sólového koncertu do Čech a do Prahy, pak je pro nás nejvýznamnější první ze jmenovaných skladatelů: zatímco J. F. Fasch a G. Tartini pobývali v Praze ve dvacátých letech 18. století, mladý Stölzel zde působil v letech 1715–1717 a přibyl do Čech přímo ze své více než roční cesty po Itálii, kde navštívil Benátky, Řím a Florencii.<sup>14</sup> Ve své autobiografii uvádí, že složil v Praze mnoho instrumentální hudby.<sup>15</sup> Zařazení paušální

<sup>11</sup> V tomto případě jde o sinfonie a jedno „concerto“ G. Torelliho a triové sonáty A. Corelliho. Srov. Z. Culka, Inventáře hudebních nástrojů a hudebnin piaristické koleje v Kosmonosích, in: Příspěvky k dějinám české hudby II, Praha 1972, s. 5–43.

<sup>12</sup> Jde především o inventáře zámeckých kapel v Tovačově, Českém Krumlově a Brtnici, srov. J. Racek, Inventář hudebnin tovačovského zámku z konce 17. století, Musikologie I, 1938, s. 45–68; T. Straková, Brtnický hudební inventář, in: Časopis moravského musea (Acta Musei Moraviae) 48, 1963, Vědy společenské, s. 199–234; J. Zálaha, Českokrumlovský soupis hudebnin z počátku 18. století, Hudební věda 6, 1969, č. 3, s. 365–376. Corelliho triové sonáty jsou též evidovány ve významném hudebním inventáři piaristické koleje ve Slaném z roku 1713, podle laskavého sdělení Tomislava Volka však byly sonáty do inventáře zapsány až roku 1753.

<sup>13</sup> A. Podlaha, Catalogus collectionis operum artis musicae quae in bibliotheca capituli metropolitani pragensis asservantur, Praha 1926, s. XVI.

<sup>14</sup> Tyto informace nacházíme vedle Stölzelových cenných a hojně citovaných svědectví o pražských hudebních poměrech té doby a o tzv. Hudební akademii v jeho autobiografii a dále ve stručných hudebních biografiích dvou významných osobností pražského hudebního života té doby – hraběte Jana Antonína Losyho z Losinthalu a svobodného pána a pozdějšího hraběte Ludvíka Josefa Hartiga –, které Stölzel po více než dvaceti letech od svého pobytu v Praze napsal pro biografický sborník J. Matthesona, Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler ec. Leben, Wercke, Verdienste ec. erscheinen sollen, Hamburg 1740.

<sup>15</sup> J. Mattheson, Grundlage einer Ehren-Pforte, s. 345: „Sonst habe ich in Praage unterschiedene dramatische Dinge [...] etliche deutsche, lateinische und italiänische Kirchen=Oratorien [...], auch etliche Missen, nebst sehr vielen Instrumentalsachen, verfertigt und aufgeführt“.

zmínky o instrumentálních skladbách na samý konec výčtu skladeb přitom vypovídá mnoho o tehdejší postavení instrumentální hudby v hierarchii hudebních druhů. Z „velmi mnoha“ v Praze zkomponovaných a provedených instrumentálních skladeb se zřejmě nic nedochovalo.<sup>16</sup>

Čtyři koncertantní skladby zkomponoval v Praze roku 1723 také Jan Dismas Zelenka, který však v té době již déle než deset let působil mimo české země.<sup>17</sup> Třebaže s domácím prostředím udržoval stálý kontakt, můžeme ho sotva označit za domácího skladatele. Jeho pozoruhodné orchestrální skladby tak vypovídají více o virtuozitě hudebníků, pro které byly napsány, než o domácí úrovni instrumentální tvorby. Můžeme se však pouze dohadovat, komu byly skladby určeny či kde, kým a zda vůbec byly provedeny.<sup>18</sup>

V tvorbě domácích skladatelů sledovaného období byly dosud instrumentální koncertantní skladby doloženy minimálně a zpravidla pouze nepřímo. Konkrétní stopu po koncertantní tvorbě domácích skladatelů představuje Tomislavem Volkem publikovaný účet z roku 1717, dokládající nákup koncertů pro thunovskou kapelu: Vedle skladeb Stölzela a dalších skladatelů se jednalo o koncerty pražského skladatele Jana Josefa Ignáce Brentnera.<sup>19</sup> Právě Brentner je autorem šesti čtyřhlasých sonát, které vyšly pod jménem Horae pomeridianae v Praze roku 1720 a představují jediný známý pražský barokní tisk obsahující instrumentální ansámblovou hudbu.<sup>20</sup> Ve skladbách samých se sice vyskytují některé koncertantní prvky, o sólové koncerty se však nejedná.<sup>21</sup> Vedle sbírky Horae pomeridianae jsou známy pouze dvě instrumentální skladby tohoto skladatele: pastorela pro smyčcové nástroje a partita pro neobvyklé obsazení zahrnující lesní roh, violu d'amore, dva hoboje a bas. Právě tato partita, představující pravděpodobně vzácný doklad hudby určené pro provozování v plenéru, byla ve starší literatuře chybně označována za loutnový koncert. Omyl byl přitom způsoben chybou opisovače, jenž v šedesátých letech 18. století pořádal drážďanskou sbírku instrumentální hudby.<sup>22</sup> V Brentnerovi tedy sice nacházíme

<sup>16</sup> P. Huth, Gottfried Heinrich Stölzel – eine bedeutende Musikpersönlichkeit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Bemerkungen zu seinem Instrumentalschaffen, in: Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts 13, Blankenburg – Harz 1980, s. 59–67. Nedochovaly se ani Stölzelovy v Praze zkomponované kantáty a oratoria, pouze výjimečně se dochovala libreta. Srov. F. Hennenberg, Das Kantatenschaffen von Gottfried Heinrich Stölzel (Beiträge zu musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR, Band 8), Leipzig 1976; tjž, heslo Stölzel, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Sv. 24. 2. vydání, 2001, s. 434–435.

<sup>17</sup> Jedná se o Concerto G dur a 8 (ZWV 186), Hipocondrie a 7 (ZWV 187), Overture a 7 (ZWV 188) a Symphonie a 8 (ZWV 189).

<sup>18</sup> Srov. J. B. Stockigt, Jan Dismas Zelenka. A Bohemian Musician at the Court of Dresden, Oxford 2000, s. 121–122.

<sup>19</sup> T. Volek, České zámecké kapely, s. 407.

<sup>20</sup> Horae pomeridianae seu Concertus cammerales sex, op. 4, G. Labaun, Praha 1720.

<sup>21</sup> Srov. V. Kapsa, Horae pomeridianae Jana Josefa Ignáce Brentnera, Hudební věda 38, 2001, č. 3–4, v tisku.

<sup>22</sup> Zprávu o drážďanském prameni přinesl R. Eitner, Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Sv. 10, Leipzig 1903, s. 377: „Brentner, Joseph: Ms. Cx 89, Concerto a Liuto, Viola d'amour, 2 Ob e B. 5 Stmb. Dresd. Mus.“ Chyba v označení nástroje vznikla záměnou slov *liuto* (lesní roh) a *liuto* (loutna). K historii drážďanské sbírky instrumentální hudby srov. literaturu v pozn. 36.

významného domácího skladatele instrumentální hudby, sólový koncert jako hudební druh se však mezi jeho dochovanými skladbami nevyskytuje.

Jediné dnes známé koncerty pražských skladatelů první třetiny 18. století se dochovaly v zahraničí v drážďanské sbírce instrumentální hudby a v schönbornské sbírce hudebnin ve Wiesentheidu.<sup>23</sup> Jedná se o dva sólové koncerty dosud téměř neznámého skladatele Christiana Postela (c1697–1730) a zvláště o více než dvacet instrumentálních skladeb Jana Antonína Reichenauera (c1694–1730), mezi kterými se nachází čtrnáct koncertů. Další dvě Reichenauerovy skladby – ouvertura a koncert – byly uloženy ve fondu zámecké knihovny v Darmstadtu (dnes Hessische Landes- und Hochschulbibliothek), během druhé světové války však byly společně s velkou většinou fondu pravděpodobně zničeny. Díky dochovaným katalogizačním záznamům jsou o nich však známy alespoň základní informace včetně hudebního incipitu. Obě sbírky, v nichž se dotyčné prameny zachovaly, jsou relativně uceleně dochované a dobře zpracované, což umožňuje řadu závěrů o dataci a původu rukopisů.

V Drážďanech se dochovalo celkem dvanáct Reichenauerových instrumentálních kompozic (srov. tab. 1). Vyloučíme-li houslový koncert, který je zde sice evidován jako Reichenauerovo dílo, na základě stylové analýzy jím však s největší pravděpodobností není, nacházíme zde sedm sólových koncertů, dva koncerty pro dva sólové nástroje a orchestr, dvě ouverturové suity a jednu triovou sonátu. Některé skladby se dochovaly ve dvou exemplářích, zpravidla jako partitura a hlasy, ale též jako dvě partitury. Ojedinělý komplet pramenů tvoří pět skladatelových autografů. Je v nich možno rozlišit tři stadia vývoje Reichenauerova notopisu, což nás vede k názoru, že partitury nepocházejí ze stejné doby; v rozporu s tímto zjištěním je však fakt, že pro všech pět partitur byl použit obdobný druh papíru s vodoznakem znázorňujícím znak augsburského biskupství. Jedna varianta skladatelova rukopisu zcela odpovídá jednomu z pražských skladatelových autografů<sup>24</sup>, jenž nese (nikoliv autografní) přípis 1723. / Chori Societatis Jesu Micro-Pragae ad S. Nicolaum – rok 1723 je tedy pro vznik tohoto pramene terminem ante quem a analogicky můžeme spatřovat dobu vzniku autografu drážďanského před rokem 1723 či kolem něho. Zbývající prameny tvoří opisy pořízené ve většině případů identifikovanými drážďanskými kopisty. Na základě vývoje jejich rukopisu je možno datovat vznik většiny opisů do dvacátých, případně počátku třicátých let 18. století. Drážďanský kopista pořídil rovněž opisy partitur dvou hobojevých koncertů skladatele Ch. Postela.

<sup>23</sup> Tyto skladby zůstaly dosud v úplnosti nepovšimnuty. Drážďanské prameny eviduje sice již *R. Eitner*, *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*. Sv. 8, s. 172. Sv. 10, s. 393, v novější literatuře však platily Reichenauerovy skladby zpravidla za ztracené, viz např. *G. Čermušák*, heslo Reichenauer, in: *Československý hudební slovník osob a institucí*. Sv. 2, Praha 1965, s. 408, Postelovy koncerty pak zůstaly zcela mimo zorné pole badatelů. V nedávné době upozornil na Reichenauerovy koncerty *F. Červenka*, *Fagottkonzerte tschechischer Meister des 18. Jahrhunderts*, in: *Fagot forever. Eine Festgabe für Karl Öhlberger zum achtzigsten Geburtstag*, Wilhering 1992, s. 22. Na Reichenauerovy skladby dochované se Wiesentheidu a jejich souvislost s domácím prostředím poprvé poukázala při konstatování jistých vztahů a paralel mezi schönbornskou wiesentheidskou a pražskou křížovnickou sbírkou *B. A. Renton*, *The Musical Culture of Eighteenth-Century Bohemia*. Sv. 2, s. 459–460.

<sup>24</sup> *Cantata de BVM ad Montem Sanctam*, Národní muzeum – České muzeum hudby (Cz Pnm) sign. XIV B 205.

Ve Wiesentheidu se nachází sedm Reichenauerových skladeb: tři violoncellové koncerty, jeden koncert houslový, dále triová sonáta, sonáta a quattro<sup>25</sup> (obě s obligátním violoncellovým partem) a konečně třívětá orchestrální Sonata, vlastně sinfonie. Kromě druhého a třetího exempláře hlasů této sinfonie se ve všech případech jedná o opisy hlasů pořízené jedním neznámým opisovačem; katalogizátor sbírky Fritz Zobelay předpokládá vznik opisů kolem roku 1715.<sup>26</sup> V tomto souboru pramenů je nápadná převaha skladeb s obligátním violoncellovým partem. Důvod je zřejmý – majitel sbírky, hrabě Rudolf Franz Erwein von Schönborn, byl výborným violoncellistou, jenž prostřednictvím řady agentů vyhledával a sbíral dobově moderní instrumentální hudbu. Je tedy zřejmé, že Reichenauerovy skladby byly komponovány či opsány se zřetelem k zálibě jejich objednavatele. Shodou okolností máme zprávy ještě o dalších Reichenauerových skladbách s violoncellem, nabízených v Breitkopfově tištěném katalogu hudebnin z roku 1762; jedná se o šest triových sonát pro dvě violy da gamba, resp. violu da gamba, violoncello piccolo a continuo.<sup>27</sup> Vraťme se však k dochovaným skladbám a sólovým koncertům především.

Žádný ze zmíněných pramenů nemá přímou souvislost s Prahou. Je tedy vůbec možné vyvozovat z nich nějaké závěry o domácí instrumentální hudbě? Domnívám se, že ano. Reichenauer i Postel přinejmenším ve dvacátých letech v Praze působili a není známo nic o jejich případném zahraničním angažmá. Přibližně do stejné doby je možno umístit i vznik většiny dochovaných hudebních pramenů. Oba skladatelé byli zaměstnanci hraběte Václava Morzina (1674–1737) – již roku 1723 disponoval Morzin Reichenauerovými kompozicemi<sup>28</sup>, v letech 1724–1729 pak byli jak Reichenauer, tak Postel pravidelně honorováni Morzinem za dodané skladby.<sup>29</sup> Jsou známé Morzinovy kontakty s Antoniem Vivaldim a Johannem Friedrichem Faschem, které dokládají, že hrabě byl zapáleným ctitelům moderní instrumentální hudby a sólového

<sup>25</sup> Obě skladby jsou na pramenech označeny jako *Concerto* (v souladu s tehdy obvyklým širším významovým okruhem tohoto termínu), v užším slova smyslu se však nejedná o koncerty, nýbrž o sonáty.

<sup>26</sup> Srov. tištěný katalog sbírky, *F. Zobelay*, Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesentheid. Sv. I/2, in: *F. Dangel-Hofmann (ed.)*, Das Repertoire des Grafen Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677–1754). Handschriften, Tutzing 1982.

<sup>27</sup> *Catalogo dei Soli, Duetti, Trii, e Concerti...*, Leipzig 1763, s. 30; cit. podle *B. S. Brook (ed.)*, The Breitkopf Thematic Catalogue. The Six Parts and Sixteenth Supplements 1762–1787, New York 1966, s. 110. Breitkopf o tři roky později nabízel také jedno Postelovo trio, srov. *Supplemento I. dei Catalogi delle sinfonie...* 1766, s. 31, podle *B. S. Brook (ed.)*, The Breitkopf Thematic Catalogue, s. 231.

<sup>28</sup> Dokládá to poznámka v zápisníku prince Antona Ulricha, pozdějšího vévody von Sachsen-Meiningen, zapsaná ve Vídni 16. 9. 1723: „Diesen Morgen hat mir der Graff Marzin eine [!] Concert Von Vivaldi, 1. Ouverture Von Fasch, 2. Von Reichenau und 1. Concert von eben diesen geschickt,“ kterou uveřejnila *H. Oesterheld*, Autographe, ja oder nein?, in: *Wertvolle Objekte und Sammlungen in den Museen des Bezirkes Suhl (Südthüringer Forschungen 8/74)*, Meiningen 1974, s. 106. Poznámka je známa a citována v souvislosti s Vivaldim a Faschem. Srov. *K. Heller*, Antonio Vivaldi, Leipzig 1991; *R. Pfeiffer*, Johann Friedrich Fasch (1688–1758). Leben und Werk, Wilhelmshaven 1994, s. 34. Pod jménem *Reichenau* je bezesporu míněn Antonín Reichenauer.

<sup>29</sup> *M. Poštolka*, War Johann Friedrich Fasch Haydns Vorgänger als Kapellmeister des Grafen Morzin?, in: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts 24*, Blankenburg – Harz 1984, s. 27.



koncertu především, který nejen neváhal vydat značné částky za skladby italských skladatelů, ale „vychoval“ si také skladatele koncertů mezi vlastními zaměstnanci. Oba pražští Morzinovi skladatelé zemřeli roku 1730, Postel v Praze<sup>30</sup> a Reichenauer v Jindřichově Hradci, nedlouho po nástupu na místo varhaníka v proboštském kostele P. Marie.<sup>31</sup>

Sólové koncerty obou skladatelů (srov. přehled koncertů, tab. 2) jsou zpravidla třívěté, s rychlými větami v ritornelové formě a pomalou větou určenou obvykle pouze sólovému nástroji a continuu, jedná se o zručně napsané skladby komponované po vzoru koncertů A. Vivaldiho. Sólovými nástroji je nejčastěji hoboj, fagot, dále violoncello a housle, dva koncerty pro dva sólové nástroje jsou v obou případech určeny pro hoboj s fagotem. Zdá se, že Reichenauerovy koncerty vykazují více melodické invence a pro koncert typické energičnosti témat než skladby Postelovy, pouhé dvě dosud známé skladby tohoto skladatele však nejsou dostatečně reprezentativním vzorkem pro konkrétnější závěry. Takřka bezpodmínečné převzetí vivaldiovského modelu se zdá být paralelou k raným koncertům některých německých skladatelů té doby<sup>32</sup>, v rychlých větách nenacházíme jiné formové koncepty než ritornelovou formu, smíšený – či německý – styl se pak projevuje například poněkud komplikovanějšími ritornely ve dvou Reichenauerových koncertech.

Odlíšný typ představují tři z celkového počtu čtyř Reichenauerových violoncellových koncertů. Skladby jsou vždy čtyřvěté s tempovým půdorysem pomalu – rychle – pomalu – tempo di menuet, sólové violoncello doplňují ve všech případech dvoje housle a bas. Obsazení i podoba sólového partu připomíná první violoncellové koncerty vůbec, jak je komponoval asi 15 let před Reichenauerem Bolognan Giuseppe Maria Jacchini. Čtyřvětost a absence ritornelové formy však zřetelně poukazuje k tradici sonátové, zejména k sonátě s koncertantním basem, resp. con due bassi obligati, tedy k druhu, který byl poměrně obvyklý právě ve střední Evropě. Namísto jasného

<sup>30</sup> Srov. J. G. Dlabacz, Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien. Sv. 2, Praha 1815, sl. 493: „Postl, Christian, ein Musikus, starb in der kleinern Residenzstadt Prag, am 28. September 1730, im 33sten Jahre seines Alters. Die Todtenmatrikel der Pfarrkirche zu St. Wenzel giebt uns die Nachricht von seinem Tode: 1730, die 28. Septembris obiit D. „Christianus Postl, Musicus, aetatis 33. annorum.“

<sup>31</sup> Vyplyvá to z žádosti Eliáše Franze Okenfuße o „die organisten function bey hiesiger Pfarr: Kirchen nach baldt gestorbenen Herrn Antoni Reichenauer“, která byla podána 18. 3. 1730, pouhý den po Reichenauerově úmrtí. Viz: Státní oblastní archiv Třeboň, pobočka Jindřichův Hradec, fond Velkostatek Jindřichův Hradec, inv. čís. 3884, sign. III Ka 25, Varhaníci při proboštském kostele v Jind. Hradci 1604–1916, f. 511–518.

<sup>32</sup> Nesmíme přitom přehlédnout, že jak Postel, tak Reichenauer zemřeli poměrně mladí. V této souvislosti je podnětný Ansehlův postřeh, že G. Ph. Telemann či Ch. Graupner, kterým bylo v roce 1712 (představujícím hypotetický rok nula pro setkání se sólovým koncertem) jednatřicet, resp. devětadvacet let, nakládali ve svých koncertantních skladbách s „vivaldiovskou“ ritornelovou formou obvykle podstatně volněji a svobodněji než například J. F. Fasch, G. H. Stölzel či princ Johann Ernst a další mladší skladatelé (roku 1712 bylo Faschovi 24, Stölzelovi 22, Johannu Ernstovi 16 let), kteří zpočátku přejímali vivaldiovský formový model bezpodmínečně a mnohem schematictěji. Srov. P. Ansehl, Überlegungen zur Stellung des schnellen Bachschen Konzertsatzes im kompositorischen Umfeld der deutschen Zeitgenossen, in: Bach-Studien 6, Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs, Leipzig 1981, s. 157.

vivaldiovského vlivu, patrného v koncertech třívětých, je zde patrná dikce Coreelliho triových sonát, představující poměrně konzervativní rys skladeb.

Jaké závěry můžeme vyvodit z výše uvedených pozorování? Pojednané prameny dokládají výskyt sólového koncertu v tvorbě dvou pražských skladatelů přibližně v letech 1715–1730. Zdá se tedy, že Čechy nebyly na poli recepce moderního sólového koncertu v tvorbě domácích skladatelů ve srovnání s německými zeměmi nijak výrazně pozadu. Především v osobě Antonína Reichenauera nacházíme domácího skladatele sólového koncertu, jehož skladby neměly pouze lokální působnost. Svědčí o tom jejich výskyt ve významných sbírkách instrumentální hudby té doby v Drážďanech, Wiesentheidu a Darmstadtu. Zároveň je však zřejmé, že tak významná centra pěstování instrumentální hudby, jakými byly v první polovině 18. století jmenované dvory, vykazovala značné gravitační působení, v jehož dosahu Reichenauerovy i Postelovy skladby nepochybně byly. Spíše díky tomuto působení než kvůli významu samotných skladeb či jejich tvůrců nacházíme koncerty v podstatě neznámých pražských autorů ve sbírkách překypujících díly takových autorů, jako byl například Antonio Vivaldi.

Nesmíme pominout angažmá obou skladatelů v roli dodavatelů koncertů pro hraběte Václava Morzina a jeho proslulou kapelu, které bylo bezesporu významné nejen pro vznik skladeb, ale i pro jejich šíření. Hrabě Morzin se tak jeví jako milovník módního sólového koncertu, který si nejen kupoval a dával dále k dispozici skladby slavných skladatelů, jako byli Vivaldi či Fasch, nýbrž držel si také domácí skladatele koncertů ve své kapele. V pražském prostředí dvacátých let 18. století pak můžeme tušit značný význam této kapely jako místa pěstování moderní instrumentální hudby. I v jejím případě však nezbyvá než poukázat na nedostatek tradice a neblahou epizodičnost, typické rysy, které konstatoval u domácích šlechtických kapel již Vladimír Helfert.<sup>33</sup> A zde je snad skryta i odpověď na otázku, proč se v domácích pramenech nevyskytuje koncertantní hudba zdejších skladatelů první třetiny 18. století. Žádná sbírka z tohoto období, srovnatelná svým charakterem a rozsahem například se sbírkou wiesentheidskou, se u nás totiž nedochovala.

### Tabulka 1: Přehled drážďanských pramenů, signatury, forma dochování, kopisté

= partitura

x party

DS neznámý kopista, číslice udává počet kopistů podílejících se na opisu

A (1) drážďanský kopista J. G. Grundig, označovaný také jako „Schreiber A“, nejstarší (1.) fáze vývoje jeho rukopisu, datovaná zpravidla kolem 1725–1733/34<sup>34</sup>

<sup>33</sup> V. Helfert, Jiří Benda, s. 24.

<sup>34</sup> Srov. bohatou literaturu o drážďanské sbírce instrumentální hudby a o tamních kopistech, zejména K. Heller, *Die deutsche Überlieferung*; M. Fechner, *Studien zur Dresdner Überlieferung der Instrumentalkonzerte von G. Ph. Telemann, J. D. Heinichen, J. G. Pisendel, J. F. Fasch, G. H. Stölzel, J. J. Quantz und J. G. Graun. Untersuchungen an der Quellen und Thematischer Katalog*. Diss. Univ. Rostock, 1991; O. Landmann, *Die Telemann-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek*.

D(1) drážďanský kopista, tzv. „Schreiber D“, 1. fáze rukopisu, odpovídající druhé polovině 20. let 18. století

R<sup>a-c</sup> Reichenauerův autograf, jednotlivé varianty skladatelova písma, variantu R<sup>a</sup> je možno datovat na základě analogie kolem roku 1723

Skladatel	Titul, tónina (sólový nástroj)	Staré signatury <sup>35</sup>		Signatura Mus.	= / x	Kopista
		Fach/Lage	Cx			
Christian Postel	Concerto, in B (ob)	20/10	734	2789-O-1	=	A (1)
	Concerto, in a (ob)	20/11	735	2789-O-2	=	D (1)
Jan Antonín Reichenauer	Concerto, in g (fag)	22/1	810	2494-O-10,1	=	R <sup>b</sup>
			812	2494-O-10,2	=	A (1)
	Concerto a 6, in F (ob + fag)	obal se signaturou se nedochoval	811	2494-O-7	=	R <sup>b</sup>
				2494-O-7a	x	A (1)
	Concerto, in B (ob)	22/3	812	2494-O-8	=	A (1)
	Concerto, in F (ob)	22/4	813	2494-O-6	=	D (1)
	Concerto, in F (fag)	22/5	814	2494-O-5,1	=	R <sup>b</sup>
				2494-O-5,2	=	A (1)
	Concerto a 6, in B (ob + fag)	22/6	815	2494-O-9	=	R <sup>c</sup>
					2494-O-9a	x
	Concerto, in G (ob)	22/7	816	2494-O-2	x	A (1)
	Concerto, in C (fag)	22/8	817	2494-O-1	x	1 DS
	Concerto, in D (vlc)	22/9	818	2494-O-4	x	A (1)
G. J. Reich. [?] <sup>36</sup>	Concerto, in G (vl)	22/10	819	2494-O-3	x	3 DS
Jan Antonín Reichenauer	Ouverture, in B	22/11	820	2494-O-11	x	D (1)
	Ouverture, in B	22/12	821	2494-O-12	x	A (1)
	[Sonata a tre], in D	22/13	822	2494-Q-1	=	R <sup>a</sup>
				2494-Q-1	x	A (1)

Handschriften und zeitgenössischen Druckausgaben seiner Werke (Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens, Heft 4), Dresden 1983; *idž*, 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, München 1999.

<sup>35</sup> Skladby jsou v tabulce řazeny podle starých signatur, pocházejících z doby archivace sbírky v šedesátých letech 18. století (Fach / Lage), uvedeno je i přibližně o sto let mladší signování drážďanského archiváře Moritze Fürstenaua. Souvislá řada těchto signatur v rámci děl jednoho autora dokazuje, že počet skladeb odpovídá stavu sbírky v době jejího pořádku v šedesátých letech 18. století.

<sup>36</sup> Ze starých signatur je zřejmé, že již při archivaci sbírky byl tento koncert považován za Reichenauerovo dílo, evidentně na základě neúplného údaje o skladateli uvedeného v tomto tvaru na titulním listu. Na základě stylové analýzy je zřejmé, že koncert nemůže být Reichenauerovým dílem, jedná se evidentně o skladbu mladší.

Tabulka 2: Dosud známé koncerty J. A. Reichenauera a Ch. Postela<sup>37</sup>

D DI	Drážďany, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
D WD	Wiesentheid, Musiksammlung des Grafen von Schönborn-Wiesentheid
ob	hoboj
fag	fagot
vl	housle
vla	viola
vlc	violoncello
b	bas, basso continuo

Skladatel	Tónina	Obsazení	Věty	Místo uložení, signatura
G. A. Reich.[?]	G dur	vl solo, 2 vl, vla, b	Allegro-Adagio assai-Allegro. Presto	D DI, Mus. 2494-O-3
J. A. Reichenauer	c moll	vl solo, 2 vl, vla, b	Allegro-Adagio-Allegro	D WD, 709
	D dur	vlc solo, 2 vl, b	Adagio-Allegro-Adagio-Tempo di Menuet	D DI, Mus. 2494-O-4
	G dur	vlc solo, 2 vl, b	Adagio-Presto-Adagio-Tempo di Menuet	D WD, 710
	G dur	vlc solo, 2 vl, b	Adagio-Allegro-Siciliana-Tempo di Menuet / Duetto / Da Capo	D WD, 711
	d moll	vlc solo, 2 vl, vla, b	Allegro ma [non troppo?]-Adagio-Fresco	D WD, 712
	G dur	ob solo, 2 vl, vla, b	Allegro-Adagio-Allegro	D DI, Mus. 2494-O-2
	B dur	ob solo, 2 vl, vla, b	Allegro-Adagio-Allegro	D DI, Mus. 2494-O-8
	F dur	ob solo, 2 vl, vla, b	Allegro-Adagio-Allegro	D DI, Mus. 2494-O-6
	F dur	fag solo, 2 vl, vla, b	Allegro-Adagio-Allegro	D DI, Mus. 2494-O-5
	g moll	fag solo, 2 vl, vla, b	Allegro-Adagio-Allegro	D DI, Mus. 2494-O-10
	C dur	fag solo, 2 vl, vla, b	Allegro-Adagio-Allegro	D DI, Mus. 2494-O-1
	g moll	fag solo, 2 vl, vla, b	Allegro-Adagio-Vivace	Darmstadt, zničeno během 2. svět. války
	F dur	ob solo, fag solo, 2 vl, vla, b	Allegro-Adagio-Allegro	D DI, Mus. 2494-O-7
	B dur	ob solo, fag solo, 2 vl, vla, b	Allegro-Adagio-Allegro	D DI, Mus. 2494-O-9
Ch. Postel	B dur	ob solo, 2 vl, vla, b	[Allegro]-Adagio-Allegro	D DI, Mus. 2789-O-1
	a moll	ob solo, 2 vl, vla, b	[Allegro]-[Adagio]-Allegro	D DI, Mus. 2789-O-2

<sup>37</sup> Do přehledu byly zahrnuty v souladu s tématem studie pouze koncerty obou skladatelů, nikoli sonáty či sinfonie.

VÁCLAV KAPSA

### **A new musical genre in Bohemia – the solo concert in the production of the Prague composers of High Baroque**

The solo instrumental concert represents a specific musical genre which had crystallized in the works by Italian composers at the end of 17<sup>th</sup> century and at the beginning of 18<sup>th</sup> century it spread all over Europe. The contribution focuses on its reception in Bohemia, and Prague in particular - the issue which has not been explored, yet.

To the North of the Alps, the solo concert had spread mainly through the works by Antonio Vivaldi. At the beginning the compositions used to come directly from Italy, later of great importance became especially Amsterdam, Paris and London as the centres of music production and trade. Essential for dissemination of this musical literature were the travelling musicians and other music lovers (first of all of noble origin). As a result, the solo concert became during the second decade of 18<sup>th</sup> century for instance in the German countries an already commonly performed musical genre in the form corresponding to the Venetian model.

Based on the comparison with the German countries, a parallel development would be expected in the Czech lands which, however, has not been so far confirmed, although the direct Italian influence has been documented in other spheres of the musical life here. In the production of domestic composers of the observed period, the instrumental concert compositions have been documented until now only minimally and as a rule indirectly (e.g. Johann Josef Ignaz Brentner).

The only concerts by the Prague composers of the first third of 18<sup>th</sup> century known today have been preserved abroad – in the Dresden collection of instrumental music and in the Schönborn collection of musical literature in Wiesentheid, namely two solo concerts by Christian Postel and more than twenty instrumental compositions by Johann Anton Reichenauer including 14 concerts. Both of them composed most probably in the twenties of 18<sup>th</sup> century in Prague. Approximately to this period the author of the contribution dates the origin of the mentioned compositions. In addition, both of them were employees of Count Wenzel Morzin who belonged to the supporters of the modern instrumental music. The solo concerts of the mentioned authors were composed following the model of compositions by A. Vivaldi. Four of the Reichenauer's violoncello concerts reflect the influence of the Corelli's trio sonatas.

The author documents the occurrence of the solo concert in the production of two Prague composers approximately in the period of 1715–1730. Thus it may be concluded that in the field of the reception of a modern solo concert in the production of domestic authors Bohemia was not markedly lagging behind. Besides, Antonín Reichenauer was a composer whose production was not limited only to the local environment.

The author seeks the answer to the question of a minimal occurrence of the contemporary concert music of the first third of 18<sup>th</sup> century in the domestic sources in linking this production with the domestic noble bands, the existence of which was characterized at that time by lack of tradition and episodic nature of their activity.