

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

MARC NIUBÒ

LEOPOLD I. A HUDBA CÍSAŘSKÉHO DVORA V PRAZE V LETECH 1679–1680*

Rok 1680 je v českém historickém povědomí spojen především s morovou epidemií a se selskými bouřemi, s ní nepřímou souvisejícími. Když se morová nákaza, postupující z Turecka přes Balkán do střední Evropy, v roce 1679 nebezpečně rozšířila i v Rakousku, rozhodl se císař Leopold I. uchýlit se s celým dvorem do Prahy. Panovníkova přítomnost v Čechách však v řadách venkovského obyvatelstva vzbudila naděje na zlepšení jejich postavení. Na mnoha panstvích tak záhy došlo k sepisování petic požadujících uměnění poddanské závislosti či robotních povinností. Petiční poselstva, vysílaná do Prahy, však přestala být v průběhu nového roku císařem přijímána (patrně i kvůli obavám z šířícího se moru), což na řadě míst vedlo k povstáním, jež byla částečně pacifikována i vojenskou silou.¹ Neméně závažné však byly i problémy vnější: na východě se Turci připravovali k rozhodujícímu úderu proti Vídni (1683) a na západě Ludvík XIV., Leopoldův bratranec a velký politický rival, zahájil tzv. politiku reunií.²

Vysoká politika se promítla i do života Prahy; nejzávažnější událostí bylo zatčení hraběte Jana Antonína Zrinského (syn Petra Zrinského, popraveného s dalšími předáky uherského povstání v roce 1670) a některých českých pánů kvůli podezření ze spojení s Turky a odbojnou uherskou šlechtou.³ Povstání rolníků byla proto také nejednou vykládána též jako důsledek agitace uherských buřičů či francouzských agentů usilujících o destabilizaci habsburské říše. Skandální bylo rovněž odhalení obrovské finanční zpronevěry hraběte Georga Ludwiga Sinzendorfa, od roku 1656 prezidenta

* Předkládaná studie představuje aktualizované shrnutí jádra diplomové práce – *M. Niubò, Císařský dvůr v letech 1679–80 a oratorium o sv. Václavovi, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty UK, Praha 2000*, která se tématu věnuje v širším záběru, a zároveň navazuje na studii pro sborník z konference o Antoniu Draghim: *týž, Le cappelle imperiali e la stagione praghese 1679/80*, in: „Il nuovo Cario, il divin Orfeo.“ Antonio Draghi da Rimini a Vienna, Lucca 2000, s. 291–318. Rád bych na tomto místě poděkoval všem, kdož mi v mé práci jakkoliv pomohli, zejména doc. dr. Tomislavovi Volkovi a dr. Angele Romagnoli za seznámení s tématem a cenné rady.

¹ Nejnověji a nejlouběji se tématu povstání věnoval *J. Čechura, Selské rebelie roku 1680*, Praha 2001; *týž, Charakter rebelií roku 1680 v Čechách, Český časopis historický (dále ČČH) 99*, 2001, s. 457–485.

² *J. Mikulec, Leopold I.*, Praha 1999, s. 70.

³ Celá záležitost se sice poměrně brzy vysvětlila a všichni podezřelí byli propuštěni, ovšem po Čechách již kolovaly zvěsti o Zrinského spojení s českými sedláky, viz *J. Mikulec, Leopold I.*, s. 124.

dvorní komory.⁴ Skutečnou pohromou byl však mor, který se nezadržitelně začal šířit i v českých zemích. První příznaky nemoci se objevily v prosinci na jihu země, v Praze pak asi začátkem ledna. S příchodem jara nabýval mor na intenzitě a postupně měnil Prahu v děsivou scenerii.⁵ Odjezd dvora se stal nevyhnutelným. Poprvé byl naplánován již na začátek května, ale s ohledem na situaci na venkově musel být na poslední chvíli odložen. Dvůr proto začal odjíždět (vše se konalo opět na etapy) 20. května, již 15. května však Leopold povolil šlechtě odebrat se na venkovské statky, menší dvůr císařovny-vdovy odjel až 5. června. S odchodem dvora zmizela z města i řada měšťanů, duchovních a veškerého pražského lidu. V prvních červnových dnech zůstali v Praze údajně jen tři lékaři.⁶

K ochromení veřejného života však i za těchto pochmurných okolností došlo pouze v období největšího vzednutí epidemie (tj. v Čechách v období asi od května do října 1680). Přítomnost císaře a dvora vedla naopak v předcházejících měsících k bohatšímu kulturnímu dění, zejména na poli literatury a hudby. V českém hudebním dějepisectví má tato návštěva dvora své pevné místo a opera *La Patienza di Socrate con due mogli* od Antonia Draghiho je tradičně vzpomínána jako první doložená (a dochovaná) komická opera provedená v Praze. Méně již v povědomí figuruje svatováclavské oratorium *Abelle di Boemia overo S. Wenceslao*. Ani těmto dílům však nebyla věnována pozornost, jakou si zaslouhují, o dalších skladbách ani němluvě. Jedním z důvodů je tradiční pohled na tehdejší dvorní produkci jako na importované umění cizích autorů, provozované pouze pro potěchu císaře a dvora, tedy umění, které bylo zvláště kvůli moru nepřístupné okolí a nemělo vliv na domácí tvorbu.⁷

Takové stanovisko hudebního dějepisu, třebaže do určité míry oprávněné, brzdilo hlubší proniknutí do celé problematiky. Podrobnější studium, jak se pokouší ukázat tato studie, přináší řadu dílčích poznatků o hudebním životě Prahy a císařského dvora a mění tak jeho celkovou charakteristiku, ale zejména upozorňuje na jedinečnost některých hudebních děl z dvorní produkce. Jedná se o zmiňované svatováclavské oratorium a dvě moteta císaře Leopolda I. a sepolkro *La sacra lancia*. Těmto skladbám, osobitě tlumočícím mimořádné okolnosti svého vzniku, bude zde věnována největší pozornost.

* * *

⁴ Hraběti, vyhoštěnému koncem dubna od dvora, byla uložena pokuta ve výši 1,9 milionů zlatých a jeho majetek (až na zámek, ve kterém byl internován) byl zkonfiskován. Na Sinzendorfa byly vydávány posměšné pamflety, dochovalo se také několik verzí lidového Otčenáše, vypočítávajícího různé Sinzendorfovy zločiny, viz *F. Cziejka*, *Historisches Lexikon Wien*. V. Bd., Wien 1992, s. 253; *J. Svátek*, *Dějiny Čech a Moravy nové doby*. III. Vladaření Leopolda I., II., Praha 1894, s. 120–123.

⁵ V Praze tehdy zemřelo na mor více než 12 000 osob. Srov. *E. Čáňová*, *Mor v Čechách roce 1680*, *Sborník archivních prací* 2, 1981, s. 265–339.

⁶ *A. Podlaha (ed.)*, *Tomáš Pešina, Memorabilia ab Anno 1665 usque as Annum 1680*, Praha 1916, s. 96; *J. Svátek*, *Dějiny Čech a Moravy nové doby*. III. Vladaření Leopolda I., s. 116, 135.

⁷ Toto pojetí má svůj počátek v jinak přínosné studii: *P. Nettl*, *Die erste komische Oper in Prag*, *Auftakt* 2, 1922, s. 70–76, přetištěno in: *Beitrage zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte*, Brno 1927, s. 27–33.

K lepšímu pochopení vzniku a charakteru citovaných děl je potřeba ozřejmit postavení hudby na dvoře Leopolda I.⁸ Již v průběhu 16. století se hudba stala pro Habsburky nezbytnou součástí života dvora i předmětem vážného osobního zájmu jednotlivých členů rodu. Za vlády Leopolda I. se vídeňský dvůr stal hudebním centrem evropského významu. Napomohla tomu řada obecnějších faktorů (stabilizace vnitřních poměrů státu, ale i vývoj dvorního ceremonálu, obřady katolické církve ad.), dlouhodobá orientace na italskou hudbu a osobní vztah Leopolda k hudbě. Připomeňme, že obě manželky předchozích císařů, tedy Eleonora I. (1598–1655), druhá žena Ferdinanda II. a babička Leopoldova, a Eleonora II. (1636–1686), třetí žena Ferdinanda III. a Leopoldova nevlastní matka, pocházely z mantovského rodu Gonzaga. To samo o sobě již vysvětluje, proč obě císařovny měly mj. vlastní hudební kapely, složené převážně z italských umělců. Nešlo však jen o četné zpěváky, skladatele, tanečníky, malíře, básníky, ale samozřejmě také o přítomnost nových myšlenek, hudebních forem a druhů. Zejména Eleonora II., sama skladatelsky nadaná, se řadu let výrazně podílela na podobě hudebního života dvora. S oblibou pořádala hudební akademie, pravidelně slavila jmeniny a narozeniny členů panovnické rodiny hudebními představeními a měla patrně také hlavní podíl na vzniku oratorní tradice ve Vídni.

V tomto uměnilovném prostředí vyrůstal i Leopold I., který – jsa předurčen zprvu k církevní dráze – získal též hlubší hudební vzdělání. Po svém otci Ferdinandovi III. zdědil nejen poměrně kvalitní hudební kapelu, ale i značné hudební nadání, které v jeho osobě dosáhlo – v kontextu habsburských panovníků – maxima. Kromě cembala a zpěvu Leopold zřejmě ovládal také hru na flétnu a na housle, a navíc měl (podobně jako jeho otec a posléze i jeho syn Karel VI.) také výrazný skladatelský talent. Sám složil dvě opery: *La simpatia nell'odio overo Le amazoni amanti* (1664) a *Creso* (1678), několik serenat, kantát a řadu árií či baletů, z nichž některé se staly součástí oper Leopoldových kapelníků. Ještě rozsáhlejší je jeho dílo na poli duchovní hudby, kde zanechal devět dramatických kompozic (oratoria a sepulkra), z toho dvě na německý text, dvě mše, velké *Miserere*, *Lectiones pro defunctis* a na čtyři desítky dalších menších liturgických skladeb. Mezi ně patří i moteta na svatováclavské texty, jimiž se budeme ještě podrobněji zabývat.

Leopoldovy kompozice sice zpravidla nepřekračují dobový průměr, vyznačují se však značnou řemeslnou dokonalostí a působivým vokálním stylem, což dokládají např. i árie v Draghiho operách, které nejsou na první poslech k rozeznání od vlastní Draghiho hudby. Císařův zájem o hudbu byl tedy i na tehdejší dobu velmi hluboký, což se projevovalo také v „praktických“ otázkách, tzn. např. v soustavném zájmu o hudební dění v Itálii, v osobním dohledu nad výběrem nových hráčů do císařské kapely, dále v poměrně slušném společenském postavení a životní úrovni řady dvorních hudebníků (několik z nich císař obdařil šlechtickým titulem, a to i dědičným – např. J. H. Schmelzera), stejně jako obrovskými částkami na některá vystoupení. Podobně jako Eleonora II. také Leopold často rozhodoval nejen o příležitostech,

⁸ Základní literatura: H. Seifert, Die Entfaltung des Barocks. 1. Fürstenhöfe, in: Musikgeschichte Österreichs, Bd. I, Wien 1995, s. 301–312; týž, Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert, Tutzing 1985.

k nimž měly být jednotlivé skladby komponovány, ale také o námětech či některých detailech hudebně-dramatických děl provozovaných na dvoře. Krom jeho „příspěvků“ do Draghiho děl to dokládá i osobní korespondence.

Hlavními skladatelskými osobnostmi leopoldinského dvora byli kapelníci Antonio Bertalli († 1669), Felice Sancez († 1679), Johann Heinrich Schmelzer (cca 1630–1680), autor instrumentální (zejména taneční) a duchovní hudby, a Antonio Draghi (1635–1700).⁹ Kratší dobu působili ve Vídni A. Cesti, P. A. Ziani, G. Legrenzi, A. Scarlatti, G. M. Bononcini ad. Ze všech hudebních druhů měla společensky nejvýznamnější postavení italská opera, což vedlo také k jejímu komplexnímu rozvoji. Celkově však byly pěstovány všechny skladebné druhy a typy hudby: oratoria a sepolkra, kantáty a serenaty, balety, instrumentální i liturgická hudba, rozvíjela se dokonce i hudební teorie (A. Poglietti, J. K. Kerll aj.). Stěžejní postavení dramatických forem zvyšovalo pochopitelně i význam dvorního básníka, kterým byl po většinu doby Leopoldovy vlády Niccolo Minato.¹⁰ Neméně důležitá byla v tomto směru také úloha dvorního divadelního architekta, slavného Ludovika Ottavia Burnaciniho (1636–1707). Hudební kultura vídeňského dvora této epochy byla takto určována především italskými umělci (někdy se hovoří přímo o triumvirátu – Minato, Draghi, Burnacini), nelze však opomenout ani roli Eleonory II. a Leopolda I.

Hudební kultura absolutistického dvora měla samozřejmě určitá specifika a některé konzervativní tendence. Většina hudební produkce byla součástí pevně stanoveného dvorního protokolu a musela vykazovat určité rysy. Tak např. opery určené k narozeninám Eleonory II. a později Leopolda I. patřily k nejvýpravnějším, zpravidla obsahovaly prolog či závěrečnou „licenzu“, ve které byl oslavenec květnatě veleben, a také vlastní děj se odvíjel kolem centrální postavy (obrazu oslavence), jehož kvality byly vyzdvihovány. Naproti tomu karnevalové opery jiskřily situační komikou a nabízely i jistý prostor pro satiru. Dvorní opery často obsahovaly aktuální společensko-politické narážky, někdy bývaly přímo celé koncipovány jako (skrytá) politická alegorie. Specifickou podobu měla hudba v postní době, jejíž pravidelnou součástí byla produkce oratorií a sepolker, kombinovaných s kázáním.

Značný význam pro vznik a charakter leopoldinské barokní kultury měla i délka panování Leopolda I. Během více než půlstoletí jeho vlády došlo přirozeně nejen ke vzniku stovek rozmanitých hudebních skladeb, ale i k vytvoření různých tradic, které ovlivňovaly vznik či provozování řady děl a které se zákonitě promítly též do podoby hudebního života dvora v letech 1679/80 v Praze. Leopoldův zájem o hudbu

⁹ Antonio Draghi pocházel patrně z Rimini. První profesionální uplatnění našel coby dětský vokalista ve slavné kapele u sv. Antonína v Padově, dále působil ve Ferrare a Benátkách. Roku 1658 se ocitl ve Vídni, zprvu jako zpěvák císařovny Eleonory II., záhy se začal uplatňovat též jako libretista a skladatel. Od sedmdesátých let měl na starosti veškerou hudebně dramatickou tvorbu vídeňského dvora. Jeho klíčové postavení bylo posléze stvrzeno také jmenováním do funkce císařského kapelníka (1682). Z jeho díla se dochovalo přes 200 skladeb, z nichž více než polovinu tvoří opery.

¹⁰ Niccolo Minato (cca 1627–1698) začínal jako právník a libretista v Benátkách. Jedním z jeho prvních dochovaných dramatických textů je skladba *Serse*, která se proslavila ve zhudebnění F. Cavalliho, stala se však základem i pro slavnou operu G. F. Händela. V roce 1669 se Minato stal císařským básníkem a od té doby žil trvale ve Vídni, kde zásoboval dvůr texty pro téměř všechna operní představení, ale také pro komorní a duchovně dramatickou hudbu (celkem přes 210 děl).

neochabl však ani v pozdním věku. Již koncem devadesátých let dostávali prostor také mladší hudebníci a po Draghiho smrti byli angažováni G. M. Bononcini a J. J. Fux; právě za dalšího Fuxova působení dosáhla hudba na habsburském dvoře snad největšího rozkvětu.

Hudba na Leopoldově dvoře byla nejen přirozenou součástí každodenního života dvora, ale – jak bylo výše zdůrazněno – též předmětem zvláštního zájmu panovníka. Je proto zcela pochopitelné, že pražského pobytu se účastnily i obě císařské kapely (Leopoldova i Eleonořina), a to pravděpodobně v kompletním složení.¹¹ Z repertoáru těchto těles je známa jen část, přičemž se bohužel nedochovala takřka celá oblast hudby liturgické, což platí nejen pro dobu pražského pobytu, ale do velké míry i pro celé 17. století.¹² Naproti tomu skladby světské a duchovně dramatické se – nepochybně i díky zvláštnímu Leopoldovu zájmu – dochovaly v relativně hojném počtu. Na základě partitur, libret, ale i zpráv z dobových novin a korespondence je dnes možné sestavit poměrně úplný přehled všech hudebně dramatických skladeb provedených během pražského pobytu¹³:

1679

15. 11. *Servitio di Camera* (serenata, text: N. Minato – hudba: C. Cappellini)

18. 11. *La Fama illustrata* (serenata, N. Minato – C. Cappellini)

1680

11. 1. *I Vaticanii di Tiresia Tebano* (festa teatrale, N. Minato – A. Draghi, hudební příspěvky od Leopolda I., balet: J. H. Schmelzer)

18. 1. *Die Sieben Alter stimben zu Samben* (serenata, J. A. Rudolph – J. H. Schmelzer)

29. 2. *La Patienza di Socrate con due mogli* (scherzo drammatico per musica, N. Minato – A. Draghi, příspěvky od Leopolda I., balet: J. H. Schmelzer)

3.–4. 3. [dvě hry předvedené italskými herci]

5. 3. „*Il gran baletto*“ [aneb] „*Festa di Wirtschaft*“ [tzv. selská svatba]

[6. 3.–17. 4.]

S[anc]ta Cecilia (oratorio, ? – A. Draghi)

Abelle di Boemia ovvero S. Wenceslao (oratorio, N. Minato – A. Draghi)

Jephte (oratorio, ? – A. Draghi)

Il Genio deluso (oratorio, A. Eumaschi – G. Serini)

19. 3. *Il Transito di San Giuseppe* (oratorio, N. Minato – Leopold I.)

12. 4. *L'Amor della Redentione* (oratorio, N. Minato – Leopold I.)

18. 4. *La Sacra Lancia* (sacra rappresentazione, N. Minato – A. Draghi)

19. 4. *Il Vero Sole fermato in Croce*

(sacra rappresentazione, N. Minato – [Leopold I.]

¹¹ Císařská kapela tehdy měla asi 50 členů, soubor Eleonory II. přibližně polovinu.

¹² Chránovou hudbu na vídeňském dvoře v době Leopoldově dnes nejlépe reprezentují materiály kroměřížské hudební sbírky, viz J. Sebnal – J. Pešková, Caroli de Liechtenstein-Castelcornio Episcopi Olomuncensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata, Praha 1998.

¹³ Citováno podle: H. Seifert, Die Oper am Wiener Kaiserhof, s. 497–500. Změna byla provedena pouze v dataci provedení *L'Amor della Redentione*. K důvodům srov. M. Niubò, Císařský dvůr, s. 56. Odkazy na prameny viz přílohu. Z citovaných děl se moderní edice dočkalo zatím pouze oratorium *Jephte*: A. Romagnoli (ed.), Antonio Draghi, Jephthe, Praha 2000.

K tomuto soupisu je možné přiřadit ještě i kantátu *Gli obblighi dell'Universo*, kterou složil asi Antonio Draghi na text dnes neznámého autora k oslavě panovníkových narozenin (9. června). Oslava se však konala již v Pardubicích, kde se císař zastavil během zpáteční cesty do Rakouska. Většina uvedených světských kompozic vznikla pro danou příležitost, čímž se ale také jejich osud naplnil. Jiná situace je u duchovních skladeb, které spíše mohly dojít opakování. Z děl uvedených v Praze však vznikla dříve pouze oratoria *L'Amor della Redentione* (1677) a *Il Transito di San Giuseppe* (1675). Jedná se o Leopoldovy vlastní skladby, které nechával často provádět v době postní.¹⁴ Součástí hudebního života dvora (v širším slova smyslu) byla též soukromá představení a koncerty pořádané šlechtou. Svědectví o této produkci jsou však bohužel velmi řídká, o hudebních pramenech ani nemluvě.

Uvádění hudebních děl na císařském dvoře se řídilo různými pravidly, totiž oslavami narozenin a jmenin členů Leopoldovy rodiny, obdobím karnevalu a pobožnostmi v době postní. K těmto poměrně pevným datům se občas přidružily oslavy svateb či významných státních návštěv, anebo – spíše jako faktor omezující – nemoce, pohřby či různé důvody politické. Charakter uváděných děl býval více či méně ovlivněn příležitostmi, etiketou a jinými mimohudebními skutečnostmi. Porovnáme-li „pražskou stagionu“ s roky, kdy dvůr pobýval ve Vídni (rozumí se ve stejném časovém úseku, tj. přibližně od října do začátku května), neshledáme žádné výrazné změny. Byla dodržena jak hlavní data dvorního kalendáře (což svědčí i ve prospěch úplnosti našich údajů), tak žánrové zvyklosti.

Jistou výjimku, resp. novinku možná představuje skladba komponovaná k oslavě císařových jmenin (15. 11.). „Servitio“ Carla Cappelliniho je totiž první dochovanou skladbou k tomuto účelu.¹⁵ Možná že teprve od této doby se Leopoldovy jmeniny začaly slavit tak jako jiné podobné, „menší“ příležitosti, tj. serenatou v pokojích císařského paláce. Narozeniny císařoven stály v hierarchii oslav o stupeň výše, ale v případě císařovny-vdovy Eleonory II. se právě v této době začaly volit menší formy, a tak i její narozeniny byly v roce 1679 uctěny pouze serenatou. V Praze tehdy zazněla *La Fama illustrata* od Carla Cappelliniho, v podtitulu rovněž označená jako „servitio di camera“. K narozeninám Leopoldovy třetí manželky, císařovny Eleonory Magdalény Terezie (* 6. 1. 1655) bychom sice již mohli očekávat větší tříaktovou operu, častěji však byla dávána jednoaktová „festa“; v Praze byla tímto dílem *I Vaticini di Tiresia Tebano* (Prorocství Teiresia thébského). Narozeniny arcivévodkyně Marie Antonie (18. 1.) byly oslaveny serenatou z pera nedávno jmenovaného kapelníka J. H. Schmelzera.

¹⁴ H. Seifert, Die Oper am Wiener Kaiserhof, s. 500. Pro úplnost je třeba uvést, že oratorium *Il Genio Deluso* je dnes známo pouze prostřednictvím práce Liona Allacciho, odkud bylo převzato do další literatury. Pražské provedení oratoria *Il Transito di San Giuseppe* v roce 1680 je doloženo pouze přes indikaci na libretu z roku 1686. Jsou dochovány i exempláře libreta tohoto oratoria z let 1681, 1682 a 1685, na nichž však označení o předchozích provedeních chybí. Je tudíž poněkud zarážející, že údaj o roku 1680 se objevil až po šesti letech. Z ostatních děl je pak sepolkro *Il vero sole* dochováno pouze v libretu, partitura je pravděpodobně ztracena; viz Liono Allacci, Drammaturgia ... accresciuta e continuata fino all'anno MDCCCLV, Venezia 1755; A. von Weilen, Zur Wiener Theatergeschichte, Wien 1901, s. 27; H. Seifert, Die Oper am Wiener Kaiserhof, s. 481–578; C. Sartori, I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800, Cuneo 1990, sv. I, s. 142–143, sv. V, s. 356–357.

¹⁵ Skladba nemá žádný specifický titul, název *servitio da camera* je typické funkční označení – služba v pokoji. Žánrově se jednalo o menší nescénickou serenatu.

Stěžejní postavení mezi hudebními produkcemi a slavnostmi dvora zaujímala často karnevalová opera. Bylo tomu tak i v roce 1680, kdy byla v Praze uvedena *La Patienza di Socrate con due mogli* (*Sokratova trpělivost se dvěma ženami*), která jak svým žánrem tzv. filosofské komedie, na císařském dvoře tehdy velmi oblíbeném, tak svou strukturou (tříaktová opera s početnými sóly, sbory a balety) plně zapadá do dosavadních tradic. Na závěr karnevalu se konal na Pražském hradě velký ples („il gran ballo“), jehož součástí byla tzv. selská svatba – tentokrát „po česku“. I to patřilo k pravidelným a oblíbeným slavnostem dvora. Podobně byly v Praze dodrženy dosavadní zvyklosti i v době postní: uvádění oratorních skladeb vyvrcholilo dvěma sepolkry na Zelený čtvrtek a Velký pátek.

K obdobným závěrům můžeme dojít i studiem vlastních děl: většina námětů, celkové rozměry, hudební formy, styl, obsazení, ale i grafická úprava libret či vnější podoba dochovaných hudebních pramenů vykazují shodné rysy – to vše nepochybně svědčí o tom, že hudební život dvora plynul do značné míry podle zavedených pravidel a zvyklostí. Patrně jediné výraznější omezení, které dvorní hudba tehdy znamenala, se týkalo scénické výpravy operních představení. Malé scénické nároky obou pořádaných oper sice mají své paralely i v dílech, jež zazněla ve Vídni, nicméně není pochyb o tom, že autoři těchto děl již předem počítali s omezenými možnostmi a případnými komplikacemi při uvádění oper v novém, téměř neznámém prostředí, jímž pro ně Pražský hrad nepochybně byl.¹⁶

Spolurozhodujícím faktorem, který mohl ovlivnit počet a hlavně podobu operních představení v Praze, byly finance. Připomeňme, že od 5. prosince zasedal v Praze český zemský sněm, kterého se panovník rovněž účastnil. Nejdůležitější projednávanou otázkou byly vždy berně. Leopold tentokrát vyžadoval, kromě obvyklých dávek, i zvláštní částku (20–30 tisíc zlatých ?) na posílení východních hranic. Je proto pravděpodobné, že za těchto podmínek nechtěl – či přímo nemohl – pořádat příliš nákladná divadelní představení.¹⁷ Finanční a technické otázky se tak možná promítly i do podoby divadla, rozsahu a témat obou oper, jež v obou případech počítají s poměrně nenáročnou výpravou bez zvláštních efektů. Tak lze alespoň soudit na základě dochovaných libret a partitur. Scénické návrhy ani jiné ikonografické prameny se v případě pražských oper bohužel nedochovaly, což se do značné míry týká i vlastního prostoru, v němž byly tyto opery prováděny, totiž hradního divadla.

Až do doby Rudolfa II. se divadelní představení na Pražském hradě obvykle konala v některém z větších sálů, nejčastěji asi v dnešním sále Vladislavském. Teprve roku 1679, kdy se Pražský hrad stal opět na relativně delší dobu sídlem panovníka, bylo rozhodnuto o stavbě divadla, které by se již nemuselo po konci produkcí opět likvidovat. Toto divadlo stálo patrně nejpozději před 8. únorem 1680. Dosud nalezené

¹⁶ Pro první operu, *Vaticinii di Tiresia Tebano*, uvádí libreto pouze jednu scénu: „Sala Reale del Rè di Tebe con ordini di stanze ne' lontani“. Socrates má dle libreta těchto pět proměn: „Gimnasio di Socrate, Camere delle Sue Mogli, Giardino con Nicia, Stanze di Palazzo, Antisala del Senato d'Atene“.

¹⁷ S tímto požadavkem možná souviselo i zavedení nápojové daně pro duchovenstvo, čemuž se bránili jeho zástupci v čele s arcibiskupem Janem Bedřichem z Valdštejna jakožto nebyvalému zásahu do věcí církve. Viz J. Svátek, *Dějiny Čech a Moravy nové doby*. III. Vladaření Leopolda I., s. 107–108; J. Mikulec, *Leopold I.*, s. 107.

prameny, totiž účty za dřevo a osvětlení, spolu s relacemi vyslanců či novinovými zprávami jsou však částečně ve vzájemném rozporu ohledně přesné lokalizace objektu.¹⁸ Některé totiž umísťují stavbu divadla do Malé a jiné do Velké míčovny. Jako pravděpodobnější se jeví varianta dnes zaniklé Malé míčovny či objektu stojícího v jejím těsném sousedství, pro který se v dobových plánech nedochovalo označení (a jenž mohl tvořit její součást – viz obr. 1).

Uvedme v této souvislosti alespoň několik pozoruhodných faktů: soudě dle relace přítomného benátského vyslance Ascania Giustinianiho se operního představení *I Vaticini di Tiresia Tebano* účastnilo 2000 osob.¹⁹ To je jistě přemrštěný odhad, ať už se opera konala ve Velké či Malé míčovně. V každém případě se však nejednalo o představení pro přísně uzavřenou „nejvybranější“ společnost, jak si „mnozí dvořané“ z důvodů morové nákazy přáli. Je tedy možné, že operu spatřilo více diváků, a to třeba i z řad vyšších městských úředníků.²⁰ Při karnevalové opeře (*La Patienza di Socrate*), konané jistě v hradním divadle, byl vstup již více omezen, avšak 2. března se představení opakovalo, a tak ani zde nelze vyloučit větší návštěvnost.²¹ Bylo to však také na dlouhou dobu jedno z posledních představení v tomto divadle. Po Leopoldově odjezdu na jaře roku 1680 bylo divadlo obnoveno až v roce 1743 k operním představením v rámci oslav korunovace Marie Terezie na českou královnu.²²

Pohnuté události roku 1680 a s nimi související přítomnost panovníka v Čechách našla svou odezvu v dobovém tisku, zápisech kronikářů a dalších pramenech, v nichž se tak občas objevují i různé detaily o podobě hudebního života, které jindy zůstávaly nepovšimnuty. Cenným „výchozím bodem“ je v tomto směru deník děkana svatovítské kapituly Tomáše Pešiny z Čechorodu (1629–1680), jehož vlastenecky uvědomělé působení v církevních úřadech a literární činnost jej řadí mezi přední postavy českého baroka.²³ Pešina, požívající Leopoldovy přízně, poměrně pečlivě zaznamenával císařovy aktivity, zvláště účast na nejrůznějších bohoslužbách. Kromě pobožností v soukromé dvorní kapli, které zajišťovali dvorní kaplani a kde jistě spolupůsobila i císařova kapela, se Leopold účastnil pravidelně též obřadů v katedrále. Bohatě jsou však doloženy i jeho návštěvy mimo Hrad, např. u karmelitánů, premonstrátů, karmelitánek, benediktinek, kapucínů, theatinů, klarisek a samozřejmě u jezuitů. Nechy-

¹⁸ Východiskem se stala citovaná práce a pramenný výzkum, viz *F. Kašička – P. Zabradník*, Stájový dvůr, Stavebně historický průzkum, Praha 1992, s. 8–36 (nepublikováno); *H. Seifert*, Die Oper am Wiener Kaiserhof, s. 778–780; podrobnější rozbor a odkazy viz *M. Niubbò*, Císařský dvůr, s. 47–54.

¹⁹ „...queste Maestà... non hanno lasiato d'intervenire ad'un squarcio di Comedia, nella quale vi concorsero più di due milla di persone. Molti fecero grand'insistenza, per tenere Cesare alluntanato da una tale risoluzione per la communicatione degli Allitti, e per la strettezza del loco, nel quale un solo offeso poteva causare à molti il pregiudizio, massime nel calore faceva, credendo di persuaderlo, à farla nelle di lui stanze. Non valsero però tali riguradi a divertirlo da questa sodisfattione, nella quale assisterono anco gli Ambasciatori et altri Ministri de Principi.“, citováno podle: *H. Seifert*, Die Oper am Wiener Kaiserhof, s. 778–779.

²⁰ To naznačuje i *J. Svátek*, Dějiny Čech a Moravy nové doby. III. Vladaření Leopolda I., s. 107–109, bohužel bez bližších údajů:

²¹ *H. Seifert*, Die Oper am Wiener Kaiserhof, s. 780, relace A. Giustinianiho z 2. 3. 1680.

²² Blíže k tématu srov. příspěvek *M. Jonášové* v tomto sborníku.

²³ *Z. Kalista*, České baroko, Praha 1941, s. 343; heslo „Tomáš Jan Pešina z Čechorodu“, in: *J. Opeltík (ed.)*, Lexikon české literatury. Díl III., sv. 2, Praha 2000, s. 878–879.

běla ani cesta na Svatou Horu u Příbrami a do Staré Boleslavi, jejíhož palladia byl Leopold velkým ctitelem.²⁴ Při těchto návštěvách doprovázela občas císaře také jeho choť, císařovna-vdova a přední šlechta. Některé kláštery navštívil Leopold i několikrát a zpravidla je obdaroval cennými předměty anebo alespoň peněžitým darem.²⁵

Z našeho pohledu jsou však nejvíce zajímavé návštěvy u františkánů a zejména u jezuitů. Dne 18. února, tj. na řádový svátek Čtrnácti mučedníků navštívil Leopold františkány u Panny Marie Sněžné. Jeho doprovod tentokrát tvořili i dvorní hudebníci, kteří hráli při mši a nešporách. Na rozdíl od většiny řádů měli františkáni (alespoň dle litery řádových stanov) tzv. figurální hudbu povolenu pouze ve výjimečných případech, jako byla právě přítomnost panovníka. Zápis do řádové kroniky o této výjimečné události proto zmiňuje i císařskou kapelu.²⁶ Nejlépe jsme dnes informováni o Leopoldových návštěvách u jezuitů, a to na Starém i na Novém Městě. Tyto zprávy jsou o to cennější, že obsahují též zmínky o hudebních a divadelních produkcích. První z nich se konala 3. prosince; bohužel neznáme ani titul hry, kterou jezuitští chovanci předvedli císaři po obědě v refektáři klementinské koleje.²⁷ Ještě týž den, snad na nešporách, byl císař s doprovodem také u jezuitů na Novém Městě, kde právě začínal desetidenní cyklus pobožností věnovaných sv. Františku Xaverskému. Leopold mu byl přítomen (stejně jako jejich závěru) i se svou kapelou, jež vzbudila obdiv.²⁸ Mezitím byl 8. prosince císař s chotí opět u sv. Salvátora, kde po slavnostním kázání a mši zůstal na oběd, poté se zúčastnil nešpor a dále velkého procesí k soše P. Marie na Staroměstském náměstí, což bylo jezuiti zvláště oceněno.²⁹

Na Nový rok byl Leopold (s četným doprovodem zahrnujícím opět i kapelu) znovu u sv. Salvátora, kde bylo po obědě v refektáři provedeno představení *Annus Augustus seu Octogesimus*.³⁰ Jednalo se o alegorickou hru (při níž účinkovalo nejméně 75 studentů), jež měla být jakousi novoroční zdravicí panovníkovi a jeho rodině. Jak synopse této hry uvádí, osmdesátka v letopočtu nového roku měla být obzvláště šťastným znamením, neboť součet věku panovníka, jeho ženy, arcivévodkyně Marie Antonie a prince Josefa činil rovněž 80.³¹ Jezuitské počty jsou jednoduché:

²⁴ Viz J. Mikulec, Leopold I., s. 114, 173; J. Svátek, Dějiny Čech a Moravy nové doby. III. Vladaření Leopolda I., s. 112–113.

²⁵ J. Svátek, Dějiny Čech a Moravy nové doby. III. Vladaření Leopolda I., s. 113.

²⁶ J. Sehnal, Hudba u františkánů české provincie v 17. a 18. století, Časopis Národního muzea (dále ČNM) 88, 1993, s. 226.

²⁷ A. Podlaha, Dějiny kollejí jesuitských v Čechách a na Moravě od roku 1654 až do jejich zrušení, Sborník historického kroužku 10, 1910, s. 147.

²⁸ E. Trola, Česká církevní hudba v období generálbasu, Cyril 60, 1934, s. 58–59.

²⁹ „...interest Vespris, & pedes comitatu Processionem ad Statuam Beatissimae Virginis, in foro Antiquae Urbis itam.“ – viz Johannes Florian Hammerschmid, Prodromus Glorae Pragenae, Praha 1717, s. 96; podobně Antonín Podlaha: „humili pedum gressu, sed altissimo pietatis sensu, publico et illustri exemplo edito dignatus est comitari.“. Srov. A. Podlaha, Dějiny kollejí jesuitských, s. 170.

³⁰ *Annus Augustus seu Octogesimus ex Augustissimi Caesaris Leopoldi, / Augustissimae Imperatricis Eleonora, / serenissimarumque prolium/ auspiciis collectus... Calendii Januarii Anni 1680*, Praha 1680. O hře informoval již Menšík, ale s chybným titulem *Gallus*, což vzniklo nepřesným čtením Rezka. Bohužel tento omyl převzal a dále rozmnožil i E. Trola; viz F. Menšík, Příspěvky k dějinám českého divadla, Praha 1985, s. 124; E. Trola, Česká církevní hudba, s. 59.

³¹ *Annus Augustus*, f. 2r.

40 (císař) + 26 (císařovna) + 12 (Marie Antonie) + 2 (Josef) dává opravdu kýženou osmdesátku, nicméně podle všeho měl císař tehdy 39 let (* 9. 6. 1640), císařovna za několik dní 25 (* 6. 1. 1655), Marie Antonie zanedlouho 11 (* 18. 1. 1669) a malý Josef (budoucí Josef I.) dovršil druhý rok svého života až 26. července.³² Nabízí se tudíž výsledek 74, nebo 76 (včetně lednových narozenin), maximálně 78, počítáme-li všechny věky, jichž mělo být tohoto roku dosaženo. Zdá se, že jezuité v tomto případě disponovali v případě císařovny a Marie Antonie nepřesnými informacemi, neboť jejich „auspicatissima calculatione“ je v tomto případě těžko vysvětlitelná jako barokní úlitba v rámci holdu panovníkovi.

Dne 1. března uvedli staroměstští jezuité novou hru, a sice *Bonae et Malae Educationis Typus Venceslaus et Boleslaus Fratres*, o níž nejvíce zpráv podává Hammerschmid.³³ Představení, uspořádané ve svatováclavském semináři u příležitosti stoletého výročí jeho založení, vzbudilo velký obdiv a uznání všech přítomných hostů, v čele s nejvyšším purkrabím hrabětem Bernardem Ignácem Bořitou z Martinic. Byl prý dokonce vysloven názor, že takové představení by měl spatřit císař, což se také stalo. Již 3. března Leopold s Eleonorou Magdalenou Terezií navštívili seminář a dotyčnou hru si nechali předvést. Už při příchodu byl císař uvítán dvojsborem trubek a tympanů. Představení se konalo od čtyř hodin a skončilo po sedmé, herecké výkony i výprava byly obzvláště vydařené, celá hra se údajně povedla bez jediné chybičky a také hudba byla všemi velmi chválena. Po představení byl celý seminář skvěle osvětlen lucernami, emblematy, sochami a obrazy a všichni studenti shromáždění na pavlačích semináře zazpívali císaři na rozloučenou svatováclavský chorál, mezi jehož slokami zněly opět trubky a tympany. Císař tím byl velmi potěšen.³⁴

Jakkoliv můžeme předpokládat, že jezuitský kronikář, od něhož Hammerschmid jistě čerpal, neopomněl ve svém líčení vychválit jediný detail, zůstává faktem, že Leopold se v následujících dnech rozhodl nadat seminář výsadou, aby každý jeho chovanec, jenž dosáhne magistrátu filosofie, byl *eo ipso* povýšen do šlechtického stavu.³⁵ Poslední hudební zmínka související s jezuitou, byť již bez císařovy účasti, se týká slavnostní mše sloužené 20. března u příležitosti stého výročí založení semináře. I zde zněl svatováclavský chorál „*duplici choro*“ a po mši zaznělo slavnostní *Te Deum*, tentokrát „*triplici choro musicorum in pergulis Seminarii*“. Neznáme bohužel ani jméno autora těchto skladeb, natož samotnou hudbu, která by zvláště u školské hry o sv. Václavovi, jako jednoho z mnoha předchůdců slavné *Sub olea pacis et palma virtutis conspicua Orbi Regia Bohemiae corona...*, byla jistě velmi cenná. Snad byl jejím autorem Šimon Machaonský, *praefectus musicae* svatováclavského semináře v roce 1680.³⁶

³² Data narození podle: H. Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, s. 967.

³³ J. F. Hammerschmid, *Prodromus*, s. 121–122.

³⁴ „*Post actionem jam in tenebris illuminatum fuit totum Seminarium variis lucernis, pyramidibus, figuriam, atque imaginibus, decantatus fuit hymnus Boemicus Swaty Wáclawe in omnibus pergulis pleno choro inter tubas & tympana; animadversum fuit, Augustissimum in hoc specialissime sibi complacuisse;*“ J. F. Hammerschmid, *Prodromus*, s. 121; podobně A. Podlaba, *Dějiny kollejí jesuitských*, s. 171.

³⁵ A. Podlaba, *Dějiny kollejí jesuitských*, s. 171. Patent byl podepsán 4. listopadu 1680 v Linci.

³⁶ Viz *Domus Pietatis...*, Praha 1680, nově B. Štědroň, Machaonský, Šimon Josef, in: *Český hudební slovník osob a institucí*, s. 28.

Pešinuův deník obsahuje též několik svědectví o hudbě u Sv. Víta. První událostí tohoto druhu, zcela výjimečnou i z hlediska hudebního, bylo uvítání panovníka v katedrále 23. září 1679. V rámci ceremoniálu zaznělo také slavnostní čtyřsborové *Te Deum*, při jehož provedení účinkovalo nejméně 200 hudebníků a zpěváků z různých pražských seminářů a chrámových kapel a které dle Pešiny vzbudilo velký obdiv v řadách hostů.³⁷ Z uvedených zápisů lze soudit, že polychoralita skladby byla v katedrále realizována i prostorově; ani v tomto případě však Pešina nezaznamenal jméno autora.³⁸ V archivu pražského arcibiskupství se v této souvislosti podařilo nalézt pouze výzvu úřadu arcibiskupa k účasti na zkoušce na toto *Te Deum*, která se měla konat v katedrále čtrnáct dní předem, totiž v sobotu 9. září o desáté hodině dopolední.³⁹

Biskup Pešina několikrát zaznamenal i účast Leopoldovy kapely na bohoslužbách v chrámu sv. Víta. Poprvé se několik hudebníků zúčastnilo prvních svatováclavských nešpor (tj. 27. 9.)⁴⁰, 1. listopadu hrála kapela při druhých nešporách (svátek Všech svatých) a 5. prosince účinkovala při slavnostní mši zahajující český zemský sněm. Třebaže katedrála samozřejmě disponovala svou vlastní kapelou, lze předpokládat, že Leopoldovi hudebníci, případně i zpěváci z kapely císařovny Eleonory II. (v tomto směru Pešina patrně nečinil rozdíly), se podíleli na duchovní hudbě u Sv. Víta i vícekrát. Pešinovy údaje o hudbě jsou však celkově velmi skrovné, zaznamenával patrně pouze výjimečné události, a činnost domácích hudebníků proto téměř opomíjel.

Zcela výjimečnou událostí bylo zajisté provedení svatováclavského hymnu, jehož autorem byl sám císař Leopold. Je to zároveň jediná liturgická skladba této doby, o jejímž provedení v katedrále jsme spolehlivě informováni a která se nadto dochovala do dnešních dnů. Pešina, který byl zjevně očitým svědkem provedení, si o této události do svého deníku poznamenal: „*In Vesp. pridie festi S. Wenceslai aderant Suae Majestates in sacello ejusdem Divi. Caesar ipse aliquot diebus ante, dum adhuc esset in itinere, petiit a burgravio, sibi mitti hymnum S. Wenceslai pro Vesperis: quam ad melodiam ipse scite deduxit, et postea sub Vesperis per tres vel quatuor suos musicos, qui soli tunc aderant, produci jussit. Placuit omnibus.*“⁴¹

³⁷ „*Itumque recta ad altare magnum, ubi archiepiscopus intonavit »Te Deum laudamus« quod decantatum est solemnissime in quatuor diversis choris, a cantoribus facile ducentis. Nam invitati erant ex semianriis et ab ecclesiis parochialibus universi: successitque bene. Austriaci stupebant ad haec.*“ Viz T. Pešina, *Memorabilia*, s. 87–88. Svědectví též v knize protokolů metropolitní kapituly: „...*etiam Musica pro Te Deum Laudamus quatuor in Choris Eccl[esi]ae peregrenda, ubi facile invenientur 200 et ultra voces. Divina Bonitas secundet et prosperet Suae Majestatis ad nos adventum*“; viz APH, APK, Cod. CLXI, *Protocollum capituli Metrop. Pragensis*, u data 23. Septembris.

³⁸ V této souvislosti je vhodné připomenout, že obdobnou událost zažila Praha i při Leopoldově krátké návštěvě v roce 1673, při níž zazněla v katedrále slavnostní mše a *Te Deum*, obě skladby čtyřsborové. Není vyloučeno, že se jednalo o tutéž skladbu. Srov. E. Trola, *Česká církevní hudba*, s. 58 (podle Pešiny).

³⁹ „*pro die Sabbathi proximo, qui erit 9 [.] huius sue Ecclesiam Parochialis Musicos et Cantores probandi eiusmodi TE DEUM Laudamus gratiam ad supradictam Eccl[esi]am Metropolitanam hora[m] 10am antemeridiana[m] dirigat et comparere faciat. Decretum Pragae in Cancellaria Archiepiscopi die 6. 7ptem[bris] 1679. W[enceslaus] Bilek a Bilenberg (L. S.) Cancellarius*“. Viz SÚA, APA I - A 1/6.

⁴⁰ Viz níže.

⁴¹ T. Pešina, *Memorabilia*, s. 88.

Zmínky o existenci této skladby se tradují v české literatuře již drahnou dobu, zdrojem informací byl nejen Pešina, ale také Jan Tanner, jak ještě uvidíme. Avšak vzhledem k tomu, že skladba se ve svatovítské chrámové sbírce nedochovala, řada autorů se domnívala, že dílo je ztracené. Pravda je ovšem taková, že mezi četnými skladbami Leopolda I. (dochovanými většinou v unikátních opisech dnes uložených v rakouské Národní knihovně ve Vídni) figuruje nikoli jedno, ale rovnou dvě moteta věnovaná sv. Václavovi. Jsou to *Canzone (Hymnus) Sancte Wenceslae a 4 in pieno con stromenti* (WV 30) a *Offertorium Salve Decus Bohemiae a 4 voci in conc[erto] con violini e ripieni* (WV 43).⁴² Která z těchto dvou skladeb však byla provedena 27. září 1679 ve svatováclavské kapli? Co do textu vyhovují obě. První z nich – *Sancte Wenceslae* – je, jak již název napovídá, překladem tzv. svatováclavského chorálu, středověké písně *Svatý Václave*, jež bývá v dobových pramenech rovněž označována jako „hymnus“. Zdá se to být až neuvěřitelné, ale textem druhé Leopoldovy skladby – *Salve Decus Bohemiae* – je právě hymnus náležející liturgicky do nešpor v předvečer svátku sv. Václava! Jedná se dokonce o poměrně aktuální text, teprve od poloviny 17. století platný pro pražskou arcidiecézi. Jeho autorem je David Drachovský († po 1624), kdysi plzeňský arciděkan. V roce 1643 byl tento hymnus arcibiskupem Harrachem začleněn do pražského breviáře jako hymnus pro první nešpory a matutinum svatováclavského officia. Zároveň sem byl zařazen i hymnus *Ades dux bone inclyte*, rovněž od Drachovského, který se stal hymnem pro laudy (chvály).⁴³ K dovršení množství se zmatení okolo svatováclavských hymnů dodejme, že již Jan Tanner uvedl ve své *Historia Pilsnensis*, že právě tyto dva Drachovského hymny byly Leopoldem v roce 1679 zhudebněny a provedeny v katedrále sv. Víta.⁴⁴

Celou otázku lze naštěstí celkem spolehlivě rozhodnout na základě hudebních parametrů skladeb. *Sancte Wenceslae* je homofonní kompozicí pro čtyři zpěvní hlasy a případné „ripieni“ (tedy instrumentální hlasy, které pouze dublují zpěvní party), zatímco *Salve Decus Bohemie* je koncertantní moteto pro čtyři zpěvní hlasy (sóla i sbor), dvoje housle a basso continuo a další hlasy rovněž „in ripieno“. Byla-li tedy Leopoldova skladba provedena, jak píše Pešina, třemi nebo čtyřmi hudebníky, mohlo jít jediné o moteto *Sancte Wenceslae*; druhá kompozice totiž nutně vyžaduje nejméně sedm

⁴² Citováno je celé znění titulních stran dnes jediných dochovaných pramenů těchto skladeb z vídeňské Národní knihovny. Zkratka v závorce odkazuje na tematický katalog skladeb Leopolda I. od G. Brosche, který ve své práci uvádí ještě jednu Leopoldovu svatováclavskou kompozici, *Motetto de S. Wenceslao* (WV 42), o níž bude řeč později. Jedná se však spíše o skladbu Antonia Bertallioho, jak upozornil již F. W. Riedel. Srov. G. Brosche, *Die Musikalischen Werke Kaiser Leopolds I.*, in: G. Brosche (ed.), *Beiträge zur Musikdokumentation. Franz Grasberger zum 60. Geburtstag*, Tutzing 1975, s. 53 a 62; F. W. Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1710–1745)*, München – Salzburg 1977, s. 296.

⁴³ Cfr. *Proprium Sanctorum S. Pragensis Ecclesiae Patronum Officium*, Praha 1643; *Propria Officia Sanctorum quos S. Metropolitana Ecclesia Pragensis S. Viti ... colit*, Praha 1677;

⁴⁴ Ve své *Historia Pilsnensis*, poté co hovoří o Drachovském a v úplnosti uvádí oba jeho hymny, Tanner píše: „*Hos hymnos postea Anno D. 1679 Leopoldus I. Augustissimus Caesar, et Boemia Rex, dum Pragam ex peste Viennensis adventaret, dignatus est modululis musicis ipsemet exornare, et in Metropolitana Pragensis curare se praesente decantavit.*“ Viz J. Tanner, *Historia Pilsnensis*, f. 115v (exemplář ve Strahovské knihovně Královská kanonie premonstrátů, signatura: DD.III.5). Z Tannerových dějin pak tato informace přešla i do dalších prací.

interpretů. Nabízí se samozřejmě otázka, zda dochované prameny představují po hudební stránce dostatečně autentický tvar. V obou případech se jedná o opisy z první poloviny 18. století, ale přesto se domnívám, že jsou po hudební stránce spolehlivé.⁴⁵ Jako pozdější úprava hudební rázu připadají v úvahu pouze některé ripienové hlasy. Podstatnější přepracování je sice teoreticky možné, ale vzhledem k charakteru skladby a císařově autorství v podstatě vyloučené. To do velké míry potvrzuje i zápis v *Distincta specificatione*, tj. dobovém inventáři zachycujícím stav části vídeňského dvorního hudebního archivu na konci 17. století.⁴⁶ Mezi císařovými kompozicemi jsou zde obě svatováclavská moteta citována takto:

„*Motetto per S. Wenceslao, con un altro conc[ertato]:
à 4 Capella in loco del Sub tuum:*“

Zbývá zodpovědět, co je pravdivého na Tannerově tvrzení o kompozici dvou hymnů. Domnívám se, že Tanner, na rozdíl od Pešiny, nebyl v roce 1679 očitým svědkem svatováclavských nešpor na Hradě, ale donesla se mu zvěst o Leopoldově kompozici. A je možné, že provedení hymnu *Salve Decus* slyšel při jiné příležitosti. O kompozici na druhý text děkana Drachovského, tj. *Ades dux bone inclyte*, však nejsou žádné další zprávy. Tuto skladbu nezmiňuje citovaný dobový inventář ani tematický katalog Leopoldových skladeb; negativní výsledek přinesly i osobní rešerše ve sbírkách Národní knihovny ve Vídni a dalších fondech. Snad se tedy Tannerova zpráva ve skutečnosti týká právě oněch dvou dochovaných Leopoldových kompozic. S největší pravděpodobností jsou totiž obě plodem tehdejšího císařova pobytu v Praze.

Přestože je po hudební stránce skromnější než skladba *Salve Decus Bohemiae*, zasluhuje moteto *Sancte Wenceslae* bližší pozornost. Skladba je rozdělená na sedm částí, které jsou však po hudební stránce téměř identické, v podstatě se jedná o rozepsané strofy. Drobné odchylky pouze reagují na odlišnou délku veršů jednotlivých strof. Důvod pro toto skromné a spíše konzervativní zhudebnění je nasnadě: skladba totiž cituje nejen text, ale i celý *nápěv* svatováclavské písně! Ten je uveden v sopránu a od tradiční podoby, jak ji zachycuje např. „pražský“ graduál z roku 1473 (NM XII A1) nebo chrudimský graduál (datovaný 1530–1545), se téměř neliší.⁴⁷ Který pramen sloužil Leopoldovi jako přímá předloha, nepodařilo se bohužel dosud zjistit, čímž je i obtížné určit míru Leopoldovy úpravy. Odchylek je však velmi málo; nejzávažnější z nich se týká závěrečné kadence, která celý nápěv zdvihá o tón výš. To ovšem souvisí s celkovým dur-mollovým pojetím skladby. Místo v d-moll dórské je nápěv harmonizován zprvu v a-moll, ve druhé části písně pak již převládne tónina A-dur, v níž skladba rovněž končí. To ovšem odpovídá dobovému (modernímu) harmonickému cítění, které vykazují i zápisy svatováclavské písně v řadě dobových pramenů, např.

⁴⁵ Dataci opisů potvrzuje použitý papír a typ písma, jenž je společný pro všechny tři zmiňované kompozice, stejně jako některé další Leopoldovy skladby dochované ve vídeňské Národní knihovně, do níž přešly z bývalého dvorního hudebního archivu.

⁴⁶ *Distinta Specificatione. / Dell' Archivio Musicale per il Servizio / della Cappella, e Camera Cesarea*, (A-Wn, Mus. Hs. 2451), byla pravděpodobně sepsána krátce po roce 1684. Viz F. W. Riedel, *Kirchenmusik*, s. 20.

⁴⁷ Viz D. Orel, *Hudební prvky Svatováclavské*, in: *Svatováclavský sborník II-3*, Praha 1937, s. 12–28; F. Mužík, *Systém rytmiky české písně 14. století*, in: *MM 20*, Praha 1967, s. 15–16.

v tzv. kancionálu Svošovského (1624), ve svatovojtěšské publikaci *Rosa Bohemica* nebo ve Šteyerově kancionálu, což by také mohlo potvrzovat, že Leopold vycházel při svém zhudebnění z nějakého českého barokního tisku.⁴⁸

Text všech sedmi strof moteta rovněž odpovídá sedmi nejrozšířenějším strofám svatováclavské písně v této době.⁴⁹ Latinský překlad, jehož autor není dosud znám, se poměrně přesně drží českého originálu. Některé změny je však potřeba zmínit. Ve druhé strofě je označení „*dědic české země*“ nahrazeno obratem „*haeres nostrae terrae*“, dále je vypuštěna invocace k sv. Václavu, podobně jako i ve sloce třetí.⁵⁰ Tyto změny by mohly souviset s tím, že tato skladba sloužila – v upravené textové variantě – také jako moteto na svátek sv. Ladislava, patrona Uher! Změny bylo dosaženo velmi snadno, úvodní text „*Sanctae Wenceslao Bohemorum dux pie*“ byl nahrazen slovy „*Sanctae Ladislao Regni Hungariae rex pie*“.⁵¹ Další text svatoladislavské verze – všech sedm strof – je zcela identický s textem svatováclavského moteta. Vzhledem k citaci nápěvu písně *Svatý Václave* lze mít za jisté, že svatoladislavská či „uherská“ verze je pozdější úpravou původního moteta svatováclavského.

Není pochyb, že v dvorním archivu českého a uherského krále se jedná o pozoruhodnou ukázkou neobvykle „racionálního“ přístupu k hudební tvorbě i praxi!⁵² O to více se vnučuje otázka, kdo byl asi původcem tohoto řešení. I tato svatoladislavská verze se dochovala opět pouze v hlasech používaných kdysi v dvorní kapli, pocházející asi z poloviny 18. století. V tomto případě jsou však dochovány pouze vokální party, což jasně naznačuje, že hlasy instrumentální měly být doplněny z materiálu skladby svatováclavské. Zvláštní svědectví poskytuje v tomto bodě citovaný inventář z konce 17. století. Poznámka o svatoladislavské verzi se totiž nenachází u skladeb Leopolda I., ale o řadu stránek dále u skladby *Motetto de S. Wenceslao* od bývalého Leopoldova kapelníka Antonia Bertallioho!⁵³ Také toto moteto, jež muselo vzniknout před rokem 1669, kdy Bertalli zemřel, se bohužel dochovalo rovněž jen v opisech pocházejících z poloviny 18. století. Na vlastní hudebnině ani v jednotlivých partech už žádná zmínka o sv. Ladislavovi není, jako autor moteta je zde uveden Leopold I.⁵⁴ Přípis o svatoladislavské verzi je tedy s největší pravděpodobností důsledkem písařovy nepozornosti, která později – nejspíše v době Karla VI. či Marie Terezie – navíc vedla k omylu v autorské atribuci. K přesnějšímu určení doby vzniku svatoladislavské verze však bude potřeba dalších pramenů.

⁴⁸ V. Blažek, Písně k sv. Václavu v kancionále Svošovského, Cyril 54, 1928, s. 8; Matěj Benedikt Bolelulucký, *Rosa Bohemica sive Vita Sancti Woytiechi*, Praha 1668, s. 105–9; Václav Matěj Šteyer, *Kancyonál Český*, Praha 1683 s. 774; viz též obr. 2.

⁴⁹ Viz např. Jan Ignác Dlouhoveský, *Koruna Česká...*, Praha 1673, a předchozí poznámku.

⁵⁰ Viz přílohu.

⁵¹ A-Wn, Mus. Hs. 16056, též *G. Brosche*, *Die Musikalischen Werke*, s. 51.

⁵² Již ve středověku byly známy skladby určené např. pro slavení různých votivních mší (de Confessore, De Martyribus atp.), v nichž jméno konkrétního světce bylo záměrně vynecháno, aby bylo možno skladbu použít při více příležitostech. Není snad ale třeba podrobně vysvětlovat, že v tomto případě se pohybujeme v zcela odlišné rovině.

⁵³ „*M[otetto] de S. Wenceslao [později:] vel Ladislao / Wenceslaum Sanctiss[imum] / a 4. 2. Canti e 2 Violini“ Distincta specificatione*, f. 20r.

⁵⁴ *Motetto de S. Wenceslao / a 2 / Soprano Alto e 2 Violini / Partes 10 [opraveno na 8] / Di sua Ma. Leopoldo Primo / per il Graduale in vece della Suonata*, A-Wn, Mus. Hs. 16068, o autorství viz. pozn. 42.

Vraťme se k původnímu motetu Leopolda I. Je pravděpodobné, že zmíněné zásahy do textu byly vedeny především ve snaze pokud možno zpravidelnit verše. Z tohoto hlediska by invocace „*Sancte Wenceslae*“ narušovaly pětislabičnou strukturu verše, která je typická pro druhé dvojverší, případně trojverší každé strofy. Na jednu stranu je zřejmé, že po obsahové stránce tyto změny poněkud umenší české specifikum textu a že dobové překlady tyto změny neznají.⁵⁵ Ani z hudebního hlediska by nebyl tento zásah nutný, vše by šlo vyřešit jednoduchými dimincemi. Připomeňme ale zároveň, že podle Pešiny zaslal píseň císaři hrabě Martinic, který jistě neposlal pouze český text. Poslední významnější změna v textu tohoto moteta je v šesté sloce, jež obsahuje naopak zajímavou vsuvku. Ve výčtu všech pohrom, před nimiž mají prosebníka chránit všichni svatí, je na prvním místě jmenován **mor**, o němž se v původním českém znění nehovoří. Nelze samozřejmě vyloučit, že podobná varianta se vyskytla i v některých dobových verzích. Je ale rovněž velmi pravděpodobné, že se jedná i o vlastní Leopoldovu iniciativu, což by opět posílilo datování vzniku této skladby do roku 1679 a její identifikaci s dílem, jež vyslechl Pešina v katedrále.

Zamyslíme-li se nad příčinami, jež vedly císaře ke kompozici vlastních svatováclavských skladeb (a k zadání svatováclavského oratoria), je jisté, že volba Prahy jako útočiště před morem v roce 1679 představuje zásadní moment, bez něhož by ke vzniku většiny těchto děl asi nedošlo. Pro vlastní kompozice zde ovšem musely být i hlubší předpoklady. V této souvislosti je namísto připomenout Leopoldovu silnou osobní zbožnost, jejíž součástí byla též svatováclavská úcta, zčásti „zděděná“ po Ferdinandovi III. Důležitou okolností pro Leopoldův vztah k sv. Václavovi bylo také narození jeho prvního syna, které připadlo na 28. září (1667), tedy na den sv. Václava. Šťastný otec dal dítě druhého dne pokřtít jmény Ferdinand Václav. Přestože toto dítě zemřelo ještě před dovršením prvního roku života, Leopoldův vztah k světcovi tehdy získal další rozměr, jak dokládá mj. i jeho soukromá korespondence.⁵⁶ Nejednalo se však pouze o otázky čistě osobní – císař tehdy také přispěl k prosazení osoby sv. Václava do římského breviáře a tím do tzv. univerzálního kalendáře.⁵⁷ Konečně ještě připomeňme tradiční habsburskou mariánskou úctu, která byla často projevoována i vůči českému zemskému palladiu, P. Marii Staroboleslavské, ojedinělým způsobem spojujícímu mariánský a svatováclavský kult.

Podstatnou roli při vzniku všech svatováclavských skladeb však bezpochyby sehrál i svatováclavský kult, který v době po Obnoveném zřízení zemském nabyl v českých zemích nových podob a významu a s jehož četnými projevy se Leopold I. během svého pražského pobytu setkával takřka na každém kroku, stejně jako si byl dobře vědom jeho různých konotací. V tomto světle je třeba vidět také jisté zesílení svatováclavské

⁵⁵ Bohuslav Balbín, *Vita venerabilis Arnesti*, Praha 1664, s. 193; M. B. Bolelucký, *Rosa Bohemica*, s. 105–109. U těchto autorů však chybí strofa „*Ty jsi dědic české země*“.

⁵⁶ *A. F. Pribram – M. L. von Pragenau*, *Privatbriefe Kaiser Leopold I. an den Grafen F. E. Pötting*. Vol. I, 1662–1668. *Fontes Rerum Austriacum, zweite Abteilung – Diplomatica et Acta*, 56, Wien 1903, s. 322–324.

⁵⁷ Usiloval o to již pražský arcibiskup kardinál Arnošt Harrach (v úřadě 1622–1667), ale teprve za jeho nástupce Ferdinanda Sobka z Bilenberku (1668–1675) a s podporou Leopolda byl svátek sv. Václava papežem Klementem X. vložen do římského breviáře a prohlášen semiduplex (26. 7. 1670). *Srov. P. Obrazová – J. Vlček*, *Maior gloria. Svatý kníže Václav*, Praha – Litomyšl 1994, s. 182.

literární produkce v době panovníkova pobytu (viz níže), stejně jako různé projevy hudební a dramatické. O jezuitském divadelním představení byla již řeč, stejně jako o svatováclavských nešporách. Ty ovšem představovaly pouze začátek každoročních oslav zemského patrona, kterému byl v rámci liturgie vyhrazen celý oktáv. Hned následujícího dne byl císař přítomen slavnostní mši v katedrále, kde bylo na jeho přání dodrženo tradiční kázání v češtině, třebaže Leopold sám česky neuměl.⁵⁸ Významnou součástí celých oslav bylo velké procesí, jež uspořádali staroměstští jezuité a různá bratrstva v neděli 1. října (1679) a jemuž císař i celý dvůr přihlíželi „s velkým zálibením“.⁵⁹ Procesí, které vycházelo z jezuitského kostela sv. Salvátora přes Karlův most a pokračovalo až do katedrály, zahajovalo šest trubačů s bubínkem, dále následoval sv. Václav na koni v knížecím rouše a s družinou 400 kopiníků ve stejnokroji. Za zmínku stojí především 11 pohyblivých (vozových) jevišť, na nichž byly znázorněny osobami v „nádherných historických kostýmech“⁶⁰ nejrozmanitější výjevy svatováclavských legend; mezi nimi např. „Svatý Václav, ctitel ostatků svatých“, „Sv. Václav, ničitel model“, „Sv. Václav v Praze narozený“, „Sv. Václav ctitel Nejsvětější Svátosti“, ale také velmi aktuální „Sv. Václav, ochránce proti moru“, kterým se řada těchto jevišť uzavírala.

Není pochyb, že právě v tomto ovzduší mohla uzrát myšlenka na císařovo druhé moteto, ale zejména na svatováclavské oratorium, které pak bylo v době postní provedeno pod názvem *Abelle di Boemia ovvero S. Wenceslao*. Jeho tvůrci jsou Niccolo Minato a Antonio Draghi, avšak úvodní formulace na titulní stránce libreta – „*Oratorio per Commando Della S. C. R. Maestri dell'Imperatore Leopoldo cantato nella Cesarea Capella Della S. C. R. Maestà dell'Imperatrice Eleonora*“ – také bezpečně poukazuje na silný Leopoldův zájem o tuto kompozici.⁶¹

Zmínované oratorium je nejen cenným uměleckým dílem (a to po stránce literární i hudební), ale také nejstarším známým oratoriem na svatováclavské téma a zároveň jedinou dochovanou skladbou svého druhu.⁶² Minato zde zpracoval několik nejznámějších epizod ze svatováclavských legend, z nichž vytvořil dramaticky působivé líčení posledních dnů Václavova života. Dějovou osnovu tvoří tři pokusy o zavraždění světce, jež podnikla jeho vlastní matka Drahomíra. Kněžna se nejdříve

⁵⁸ T. Pešina, *Memorabilia*, s. 88.

⁵⁹ A. Podlaha, *Dějiny kolejí jesuitských*, s. 170.

⁶⁰ „...personibus omnibus cultissime et ad historicam veritatem proxime vestitis“, tamtéž.

⁶¹ Obrat „per commando...“ (tj. „na rozkaz...“) se objevuje ve vídeňských pramenech zpravidla na librettech oper, které byly připravovány k oslavám narozenin či svátku některého z členů císařské rodiny. Většinou nechával Leopold připravit operu pro narozeniny své ženy či nevlastní matky a naopak císařovny dávaly jiné opery provést k oslavě Leopolda. V případě oratorií se však tato fráze objevuje velmi zřídka – o to silněji upozorňuje na úlohu „objednavatele“.

⁶² Tj. kompozicí na toto téma v žánru italského oratoria 17. a 18. století. Nedochovaná je skladba *L'Empietà fulminata per la morte di S. Vincislao* od Vincenza Fancucciho (1709), která ale náleží spíše do kategorie duchovní opery. Koncem 18. století vzniklo ještě oratorium *Il santo Abele di Boemia o sia il glorioso martirio di S. Wenceslao signore di detto regno* od Ignatia Pinta, které však nebylo nikdy zhudebněno a kvalitou se Minatově dílu nevyrovná. Soudě dle textu, Pintus s největší pravděpodobností Minatovo dílo ani neznal. Viz K. Tietz, *Italské oratorio o sv. Václavu*, *Časopis Matice Moravské* 52, 1928, s. 217–229; *týž*, *Svatý Václav v Románském světě*, Praha 1929, s. 9–26; Ignatius Pintus, *Il Santo Abele...*, Brno 1781 – exemplář libreta v Národní knihovně, sign. 51 G 28.

snaží Václava oklamat: předstírá zájem o Ježíše a za tím účelem zve Václava na oběd, kde se mu pokusí podstrčit otrávené víno. Václav, byv upozorněn anděly, se však nenapije. Poté proti němu Drahomíra poštvě kouřimského „vévodu“ Drzslava, který Václavovi vyhlásí válku, ale je přemožen zázračným zjevením andělů. Do třetice pověřuje vraždou dva Boleslavovy pacholky – Štyrsa a Hněvsu. Ti se třikrát pokusí proniknout do Václavových komnat, ale jsou opět zastrašeni zjevením andělů. Nakonec Drahomíra přiměje k hrůznému činu samotného Boleslava. Děj oratoria vrcholí Václavovým skonem před zamčenými dveřmi staroboleslavského chrámu, důležitý je však i následný epilog. Popuzena chováním svého vozky, který neváhá zastavit spřežení a jít se poklonit do chrámu svátosti oltární, Drahomíra zlořečí Ježíši a všem křesťanům. Tu se pod ní rozevře země a pohltní ji i s celým spřežením. Závěrečný sbor chválí Boží spravedlnost.⁶³

Celé oratorium by si bezpochyby zasloužilo hlubší rozbor, který zde však může být z mnoha důvodů pouze nastíněn. Jednou z nejnáročnějších a z hlediska tématu Barokní Čechie také nejzajímavějších otázek tvoří identifikace literárních předloh oratoria.⁶⁴ Jak již kdysi poukázal Jiří Dostál, jména jednáících postav a některé dějové detaily naznačují, že hlavním Minatovým pramenem mohla být Hájkova *Kronika česká* anebo spíše barokní legendy, jež z ní čerpají.⁶⁵ Tento směr úvah je bezpochyby správný, ovšem barokní legendisté, jak ukázal již Z. Kalista, nevycházel jen z Hájka, ale také z Dubravia či přímo z některých středověkých legend, zejména legendy *Ut annuncietur*.⁶⁶ Zpracování svatováclavské tematiky jen v samotné české barokní literatuře (tedy samozřejmě i latinsky a německy psané) však představuje velmi bohatou a dosud málo probádanou oblast, takže úkol spolehlivě dokázat přímé filiace mezi jednotlivými texty je došti obtížný.⁶⁷ Níže nabízené řešení se proto patrně neobejde bez dalších revizí.

K Hájkovi⁶⁸ skutečně poukazuje řada motivů: např. Drahomířin předstíraný zájem o křesťanskou víru, otrávené víno, propadnutí se do země, jméno kouřimského vladyky Drzslava (častěji se vyskytuje Rad(i)slav), zjevení dvou andělů a zlatého kříže, jména vrahů – Štyrsa a Hněvsu, některé detaily souboje (Boleslav utal Václavovi ucho, rána do zad). Vedle toho je zde ovšem řada indicií, které přímé čerpání z Hájka

⁶³ Oratorium předepisuje tyto postavy: Drahomíra, Wenceslao, Boleslao, Drzslao, Due Angeli (Dva andělé), Due Sicarii – Štyrsa a Hněvsu (Dva vrazi), Auriga (Vozka) a Testo („Vypravěč“). K nim se ke konci obou dílů přidává sbor pohanů a sbor křesťanů.

⁶⁴ Podrobnější analýzy Minatova libreta a zejména Draghiho zhudebnění viz *M. Niubò*, *Císařský dvůr*, s. 77–99, obsahující i notovou edici. Text oratoria i s doslovným překladem byl také vydán jako součást koncertního programu k již druhému novodobému provedení této skladby souborem Capella Regia v rámci Svatováclavských slavností 23. 9. 2001.

⁶⁵ *J. Dostál*, *Italské oratorium o svatém Václavu z r. 1680* hrané v Praze, Praha 1936, s. 5–6. Dostálova studie představuje první hlubší seznámení s literární stránkou tohoto oratoria.

⁶⁶ *Z. Kalista*, [předmluva k edici], in: Jan Tanner – Felix Kadlinský, *Život a sláva svatého Václava*, Praha 1941, s. 19–24.

⁶⁷ Viz *A. Podlaha*, *Z bibliografie Svatováclavské*, *Časopis katolického duchovenstva* (dále ČKD) 1925–1932 (na pokračování); *M. Svatoš*, *Svatý Václav v literatuře 17. a 18. století*, in: *J. Royt*, *Svatý Václav v umění 17. a 18. století*, Praha 1994, s. 22–29.

⁶⁸ Sledován byl text výboru: *J. Kolár* (ed.), *Václav Hájek z Libočan*, *Kronika česká*, Praha 1981, s. 223–232.

vyklučují. Předně by Minato musel pracovat s německým překladem Hájka, což sice není vyloučeno, ale je to méně pravděpodobné, když se nabízelo tolik jiných textů v latině. Dále Hájek některé Minatovy motivy nemá a jiné zpracoval odlišně. Dle Hájka se např. Drahomíra propadne ihned po nezdařeném pokusu Václava otrávit, před tím však stačí vzkázat Boleslavovi, aby se Václava zbavil. Boleslav se pak domnívá, že Václav Drahomíru zahubil, což posiluje jeho vlastní vražednou motivaci. U Minata je Drahomíra stále výrazně přítomna. V jeho kompozici také chybí oblíbený motiv většiny legend, totiž Václavův přípitek sv. Michaelovi v předvečer vlastní smrti. Místo něj nechává Minato Václava prorokovat slibnou budoucnost Boleslavovu synovi. Hájek zase nemá některé velmi závažné podrobnosti, totiž fakt, že chrám byl ráno uzamčen (a nikdo nešel na mši...), stejně jako motiv železného či bronzového kruhu na dveřích chrámu, kterého se Václav naposled zachytil, na což částečně poukázal také J. Dostál.⁶⁹

Druhým nejčtenějším (a pro latinsky píšící autory nejlivnějším) historickým dílem byly patrně Dubraviovy *Historiae Regni Boiemiae*, vydané poprvé roku 1552.⁷⁰ Dubraviovo vyprávění je mnohem stručnější, bez řady podrobností, které si Hájek asi většinou vymyslel. Kouřimský vévoda zde vystupuje pod jménem Radislav a celá scéna souboje je kratší. Na rozdíl od Hájka ale cituje zvolání andělů („*Ne fer!*“) ve chvíli, kdy se Radislav (alias Drzslav) chystá k ráně. To zcela odpovídá Minatovu: „*Ab, non ferire!*“⁷¹, patrně se však jedná o prvek převzatý ze starších znění legend. U Dubravia také Drahomíra podněcuje Boleslava proti Václavovi a její propadnutí do země je zařazeno až po Václavově smrti, i když vlastní bratrovražda zde není líčena tak epicky jako u Hájka.

Minatovy zdroje je tedy nutné hledat přímo v barokních legendách, mezi nimiž se zdá mít významné místo dílo Jana Tannera *Trophaea Sancti Wenceslai*, vydané i v překladu Felixe Kadlinského.⁷² Uvážíme-li, že tento spis vyšel opakovaně a že jeho autorem byl významný jezuitský univerzitní pedagog, lze předpokládat, že ve své době představoval jedno z nejčtenějších zpracování svatováclavské legendy.⁷³ V neposlední řadě je důležitý i fakt, že Jan Tanner byl dobře znám i samotnému císaři.⁷⁴

⁶⁹ J. Dostál, *Italské oratorium*, s. 5.

⁷⁰ Jan Skála z Doubravky (Dubravius), *Historiae Regni Boiemiae*, Praha 1552, f. XXIV^v – XXVII^v.

⁷¹ [Niccolo Minato], *L'Abelle di Boemia overo S. Wenceslao*, Praha 1680, f. [B4r].

⁷² [Jan Tanner:] *Trophaea sancti Wenceslai Boemiae egis ac martyris*, Praha 1661; Jan Tanner – Felix Kadlinský, *Život a Sláva sv. Václava...*, Praha 1669 (též 1702 a 1710).

⁷³ Viz též Z. Kalista, *Život a sláva sv. Václava*, s. 27. V tomto ohledu je důležité i svědectví Balbína, který ve svém díle *Gloria sanctissimi ducis et martyris Wenceslai...* (Praha 1669) uvádí jako předlohu Tannerovy *Trophaea*, viz F. M. Bartoš, *Zapadlý spisek B. Balbína o sv. Václavu*, ČNM 101, 1927, s. 305–306. Jak v *Gloria*, tak i v *Epitome*, kde Balbín cituje Kristiána, se životopisné části legendy Minatovu zpracování nepřiblížily, viz Bohuslav Balbín, *Epitome historica rerum Bohemicarum*, [Praha] 1672.

⁷⁴ O Janu Tannerovi (1623–1694) je třeba učinit delší poznámku. V letech 1679–1680 působil tento jezuitský teolog a historiograf jako děkan teologické fakulty pražské univerzity. Svou mimořádnou úctou k sv. Václavovi projevil mj. tím, že při cestě z Prahy do Staré Boleslavi dal postavit známou sérii 49 svatováclavských zastavení. Napsal také dvě práce na svatováclavskou tematiku, jež mohly být Minatovi k užítku. Již první z těchto děl, *Trophaea sancti Wenceslai Boemiae egis ac martyris* (Praha 1661), obsahuje typické barokní genealogické spojení mezi Habsburky a sv. Václavem, který je

Podle Kalisty se Tanner v tomto svém zpracování svatováclavského příběhu opíral především o dvě verze středověké legendy *Ut annuncietur*, kterou dále doplňoval o vlastní interpretace nebo některé podrobnosti z Hájka, Dubravia či dalších autorů, barokních i středověkých.⁷⁵ Na rozdíl od Dubravia uvádí Tanner⁷⁶ Drahomířin pokus otrávit Václava, ovšem, tak jako u Hájka, přijde Drahomíra s již hotovým otráveným nápojem rovnou za Václavem, který jej díky náhlému vnuknutí odmítá. Kouřimský vévoda je opět Drzslav, který vyhlašuje Václavovi válku z vlastní vůle. I líčení souboje se blíží spíše Hájkovi, ovšem s tím rozdílem, že Tannerovo vypravování sleduje přesně událost krok za krokem, se všemi detaily, zatímco u Hájka je vlastní důvod, proč Drzslav složil zbraně a poddal se, uveden až na závěr, totiž jako Drzslavovo vysvětlení svému vojsku, které stálo na kraji bitevního pole a zjevení nevidělo. Zvolání andělů „*Ne feri!*“ přejal Tanner asi přímo z *Ut annuncietur*. Drahomířin skon v hlubinách země je převzat z Hájka, a to s řadou detailů, jež má i Minato, avšak v jiné dějové souvislosti. Novým důležitým motivem, převzatým Tannerem z *Ut annuncietur* a vyskytujícím se i u Minata, je trojí pokus Boleslavových služebníků Václava zabít. Útočníci jsou vždy zastaveni vyšší mocí, podrobnosti však nejsou uvedeny. Vražedná scéna navazuje na Hájka, ale Tanner již přiznává, že s těmi uzavřenými dveřmi kostela to není zcela jasné. Nechává proto jít Václava „na jitřní“ a pak teprve, když je kostel uzavřen, následuje setkání s Boleslavem. V jejich rozhovoru se objevuje další důležitý detail, který u Hájka chybí. Václav totiž Boleslava zdraví: „*Domine Frater dilecte, multam habeto gratiarum actionem, pro convivio hesterno die mihi, & meis abundantius exhibito.*“ A Boleslav odpovídá: „*melius tibi praeparabo convivium.*“ Tento dialog – jen jemně rozvinutý – obsahuje i Minatovo oratorium: [Václav:] „*Caro amato fratel, sia ti felice il novo giorno, grazie ti rendo del convito, che m'apprestasti hier si lauto e raro.*“ Následuje vypravěč a pak Boleslav: „*Questo, questo è convito assai migliore.*“⁷⁷ Stejně jako u Hájka a Minata je i u Tannera Václav dobit Boleslavovými služebníky.

Při troše kombinačního umu, který Minato jistě nepostrádal, by bylo možné

zde označen jako „prapraděd“ domu rakouského, což se objevuje i v dalších podobných dobových tiscích. Je přítomno i v druhé zmiňované publikaci, již je *Svatá pouť z Prahy do Staré Boleslavi* (Heiliger Weg von Prag nach Alt-Bunzlau), která popisuje svatováclavská vyobrazení na jednotlivých zastaveních. Není jisté náhodné, že po českém vydání této knihy v roce 1679 následovalo hned v roce 1680 další vydání v němčině, tentokrát s dedikací císařovně Eleonoře Magdaléně Terezií! Pro pochopení vazeb mezi Tannerem a Leopoldem je rovněž důležité zmínit, že Tanner byl v roce 1674 nařčen z hereze, již se měl údajně dopustit při svých přednáškách (tehdy v olomoucké koleji). Trvalo déle než rok, než byl Tanner z tohoto nařčení očištěn. Mezi jeho zastánce patřil tehdejší pražský arcibiskup M. Sobek z Bílenberka a nejvyšší český purkrabí, hrabě B. I. Bořita z Martinic, ale dokonce i sám Leopold, který Tannera přijal v audienci v létě 1675. Tannerův starší bratr Matěj, rovněž literárně činný, patřil k nejvyšším hodnostářům jezuitské provincie a v letech 1679–1680 byl rektorem univerzity; viz *E. Felix*, Literární Plzeň v obryse, Plzeň 1930, s. 59–60; *I. Čornejová – A. Fechtnerová*, Životopisný slovník pražské univerzity 1654–1773. Filozofická a teologická fakulta, Praha 1986, s. 463–365; *M. Svatoš*, Svatý Václav v literatuře, s. 27; *G. Dierna*, Tannerovo trpné snášení údělu jako svatost: Život Albrechta Chanovského (1680) v podání Jana Tannera, Literární archiv 27, Praha 1994, s. 167.

⁷⁵ *Z. Kalista*, [předmluva k edici], in: Jan Tanner – Felix Kadlinský, s. 29–32.

⁷⁶ Následující odkazy dle J. Tanner, *Trophaea*, s. E2r-v, H2v, Lr-v.

⁷⁷ N. Minato, *Abelle di Boemia*, f. [D3r].

z Hájka, Dubravia a Tannera poskládat téměř celý příběh tak, jak jej zachycuje italské oratorium. Všechny důležité momenty jsou přítomny již u těchto autorů. Přesto však existuje verze, která je logikou děje bližší Dubraviovi a přitom stejně bohatá na detaily jako Tanner či Hájek. Jedná se o zpracování Tomáše Pešiny z Čechorodu, který svatováclavskou tematiku zařadil do dvou objemných a tematicky příbuzných děl, *Gloria Libani Pragensis* a *Phosporus septicornis*.⁷⁸ Obě knihy vyšly v Praze roku 1673 (jistě v souvislosti s položením základního kamene uvažované barokní dostavby katedrály, jehož se zúčastnil i Leopold), druhá z nich s věnováním císaři. Části pojednávající v obou tiscích obšírně o životě sv. Václava jsou patrně zcela identické. Obsahují téměř všechny epizody zpracované Minatem, a to i ve stejném sledu. Pešina má však také řadu zajímavých detailů, které Hájek ani Tanner neznají, jež ale obsahuje Minatovo libreto. Tak například u Drahomířina pokusu otrávit Václava je zmiňováno, že jed je podán ve víně, resp. v moštu vzniklém po lisování, který ještě nezačal kvasit, jak naznačuje latinský tvar „mustum“. A hle, u Minata je totéž: Drahomíra láká Václava na „*delle viti le primitie stillate*“, což je – doslovně přeloženo – „vylisovaná čerstvá sklizeň hroznů“.

Podobně celé Drzslavovo tažení proti Václavovi se neděje pouze z jeho vlastní iniciativy, ale i na popud Drahomíry a Boleslava. Též Pešinovo líčení, jak Boleslav rozkázal kněžím, aby byly vynechány noční hodinky, nezvonilo se a kostel zůstal zavřený, je Minatovi nejbližší. Pešinův závěrečný dialog obou bratrů je velmi podobný Tannerovi, vychází patrně ze stejných zdrojů, je však přece jen o něco podrobnější. Václav vrací Boleslavovi meč se slovy: „*Frater quam male agis, vulnerando me! cumq[ue]; videret illum insistere caepto sceleri, gladium quem manu tenebat, ei restituit, dicens: „voluntas tua sit in manibus tuis“*“⁷⁹; to Minato zachoval a ještě umocnil patetický tón: „*Caro German, o quanto pecchi in ferirmi! E de lo stesso sangue questo, che spargi, ma ti veggo feroce incrudelito: prendi il tuo ferro, vibra colpi ancor più inhumani, sia la tua volontà nelle tue mani.*“⁸⁰ Přestože se Pešina s Minatem ve všech bodech nekryje (např. vyprávění o Drahomířině konci postrádá postavu vozky – a tím i motiv úcty k svátosti oltářní), uvedené příklady, spolu s dalšími detaily a někdy i přímo slovními obraty, staví Pešinovo zpracování k italskému oratoriu nejbližší. Za významné je v tomto směru třeba považovat také pojetí Drahomíry, jež je u obou autorů značně negativní.

Vzhledem k rozmanitosti a četnosti svatováclavské literatury nelze vyloučit, že se Minato opíral ještě o jiné texty. Některé prvky, které se zdají být u Tannera či Pešiny nové (ve vztahu k Hájkovi, nebo *Ut annuncietur*) je samozřejmě možno nalézt i ve starších redakcích: např. trojí pokus Boleslavových sluhů zahubit Václava zmiňuje i tzv. *Kristiánova legenda*, ač třeba s jinými detaily. Podobně také klíčový dialog mezi Václavem a Boleslavem se objevuje – byť v různých obměnách – již v nejstarších textech (v tzv. *I. staroslověnské legendě*, *Crescente fide*, Kristiánovi, *Iam oriente sole*), od-

⁷⁸ Tomáš Pešina, *Gloria Libani Pragensis sive Excellentia Sanctae Metropolitanæ Ecclesiae Pragensis...*, Praha 1673, s. 25–36; týž, *Phosporus septicornis, stella alias matutina, hoc est sanctae metropolitanæ Divi Viti ecclesiae Pragensis maiestas et gloria*, Praha 1673, s. 139–147.

⁷⁹ T. Pešina, *Gloria Libani Pragensis*, s. 33

⁸⁰ N. Minato, *Abelle di Boemia*, f. [D3r].

kud byl přejímán i do pozdějších vydání. Z nejstarších redakcí legendy čerpaly i texty liturgické, zejména svatováclavské officium (hodinky), kterého se Leopold v roce 1679 zčásti zúčastnil. Důležitá jsou v tomto směru čtení IV–VI, obsahující mj. i časté podobenství o Kainu a Ábelovi.⁸¹ Přestože tyto texty mohly sloužit pro tvůrce oratoria spíše jako inspirace, jsou rovněž důležitým svědectvím o mnohovrstevnatosti svatováclavské úcty v českém prostředí.

Podobenství o Kainovi a Ábelovi, přítomné i u Pešiny, stejně jako řadu výjevů ze života sv. Václava či jeho posmrtných zázraků, nalezneme jak u Hájka, tak i Kristiána či v *Iam oriente sole*, nebo v pracích z doby barokní. Z nich je třeba zmínit alespoň *Věnc blahoslavenému a věčně oslavenému knížeti českému, mučedníku Božímu, druhému Ábelovi, svatému Václavovi...* od augustiniána-bosáka Aegidia a s. Joanne Baptista, vydaný poprvé v roce 1643; dočkal se i latinského a německého vydání hned v roce následujícím, ale také reedice v roce 1680 s dedikací Leopoldovi I.⁸² Jak ukázala nedávná studie V. Petrboka a R. Lungy, mělo Aegidiovu pojednání nemalý význam pro další, především německojazyčná zpracování svatováclavské legendy.⁸³ Aegidius, čerpající z Hájka či přímo ze středověké legendy *Ut annuncietur*, však ve vztahu k Minatovu libretu nepřináší nic nového.

Další okruh prací, které by měly být vzaty v úvahu, představují díla „vídeňských spisovatelů“, jež měla vliv na Leopolda či dvorní společnost. Mezi nimi zaujímá důležité místo Abraham a S. Clara, převor vídeňského konventu bosých augustiniánů a od roku 1677 dvorní kazatel Leopolda I!⁸⁴ Ani v jeho spisech však nebyl dosud nalezen text splňující potřebná kritéria.⁸⁵ A tak přestože jen se samotným výčtem svatováclavských děl by bylo možné ještě dlouho pokračovat, předchozí rozbor a jednotlivé sondy možná přece jen ukazují tím správným směrem. Existence textu, který by stál Minatovu oratoriu blíže, než tak činí citované práce J. Tannera a T. Pešiny, se nakonec jeví jako méně pravděpodobná. Jejich „šance“ jako hlavních zdrojů libreta se podstatně zvyšují také díky osobním kontaktům obou autorů s Leopoldem.

Alespoň několik slov věnujme také vlastní práci básníka a skladatele. Samotné libreto je v mnoha ohledech pozoruhodnou kreací básníka, jenž se právem stal uznávanou autoritou. Volba jazykových prostředků, charakterizace postav, rozvržení celého oratoria, propracování epizod a jejich spojení do vyšších celků – vše prozrazuje ruku

⁸¹ *Propria Officia Sanctorum*, Praha 1677, s. 25 ad.

⁸² [Aegidius a S. Joanne Baptista:] *Věnc blahoslavenému a věčně oslavenému...*, Praha 1643; [týž], *Dem Heiligen Wenceslao... geflochtener EhrenKrantz*, Praha 1680, dedikace na s. A3. Ke komparaci s Minatovým libretem bylo použito vydání z roku 1680, blíže o Aegidiovu a jeho literární činnosti viz např. *M. Svatoš*, Jiljí od sv. Jana Křtitele, Fridrich Bridel a jejich tázání: Co člověk?, *Literární archiv* 27, 1994, s. 117–136.

⁸³ *V. Petrboek – R. Lunga*, *Svatováclavská literární tradice mezi Augšpurkem a Prahou v 17. a 18. století*, [v tisku]. Za laskavé poskytnutí rukopisu této studie, stejně jako za inspirující konzultaci, srdečně děkuji V. Petrbokovi.

⁸⁴ *Srov. V. Petrboek – R. Lunga*, *Svatováclavská tradice*.

⁸⁵ Viz Abraham a S. Clara, *Sämtliche Schriften*, Passau 1835–1841, sv. I–XIV. Ani Abrahamovo nejznámější svatováclavské kázání *Drei Buchstaben W W W* neobsahuje potřebnou látku. *Srov. A. Podlaha*, *Z bibliografie svatováclavské*, 1925, s. 370–373; *K. Bratsche*, *Abrahama a Sc. Clara kázání o sv. Václavu*, *ČKD* 1929, s. 761–775.

zkušeného mistra. Dramatický náboj, bezpochyby přítomný v samotných legendách, zde Minato ještě zesílil. Přispívají k tomu především živé dialogy, kontrast mezi jednotlivými výjevy a celková gradace příběhu. Kontrastní charakter jednotlivých árií a ansámblů se samozřejmě odvíjí od základního pojetí hlavních postav, tj. Drahomíry a Václava, jejichž protikladnost snad ani nemůže být větší. Jak už bylo řečeno, je to Drahomíra, kdo je hlavním hybatelem veškerého dění. Jistě ne náhodou se ze všech postav příběhu objeví „na scéně“ jako první a jako poslední ji také opouští. Drahomíra je skutečně „pohanská tygřice, zrádná hostitelka, vražedkyně, nikoliv matka“ („*tigre pagana, l'hospite traditrice, carnefice, non madre*“).

Jednoznačně záporná koncepcí Drahomíry, typická pro barokní legendy a silně přítomná u Pešiny, souvisí s jednou z hlavních idejí celého oratoria, příkrým protikladem mezi pohanstvím a křesťanstvím. Přitom však nelze říci, že by Minato vytvořil v Drahomíře postavu schematickou a neživou. Ve vlastním vykreslení Drahomíry je mnoho ze skutečného člověka: Drahomíra se sžírá vzteky, předstírá, zapírá, raduje se, zuří, slibuje, smlouvá a vyhrožuje, je plná vášně a nenávisti i kruté radosti. To jsou sice spíše negativní polohy, nicméně přesvědčivě podané. Při veškerém vědomí zvrácenosti Drahomířina jednání je úžasné sledovat, s jakým úsilím a vynalézavostí jde za svými cíly. Její přemlouvání Boleslava k bratrovraždě je jedním z nejpozoruhodnějších míst celého oratoria, jež – zdá se – nemá v celé dobové svatováclavské tvorbě obdoby!

Postava Václava stojí téměř přesně na druhém konci stupnice. Jak naznačil již J. Dostál, je skutečně spíše pasivním hrdinou, typickým barokním mučedníkem, který touží obětovat svůj život Kristu.⁸⁶ Přesto však Minato ukazuje Václava i ve více „aktivních“ podobách – při odmítnutí otráveného vína a následujícím rozhovoru s matkou (který mimochodem také prozrazuje návaznost na Hájka či jiné texty) a v souboji s Drzslavem. Především skrze postavu Václava, dokonalé ztělesnění křesťanské pokory a lásky, pronikají do celého oratoria i další křesťanské motivy, jichž je ovšem celé oratorium plné. V tomto směru Minato spíše jemně ubral na přemíře symbolů, s nimiž se jinak lze v legendách setkat. Řadu z nich však zachoval ve Václavových áriích, které jako by zčásti nahrazovaly tu bohatou paletu všech epizod a obrazů, jež v legendách líčí všechny Václavovy ctnosti, dobré skutky a zázraky.

Za zmínku stojí také jediný Minatův výraznější zásah do děje oratoria, kterým je ztvárnění epizody Drahomířina travičského pokusu. Jak bylo již řečeno, legendy zpravidla uvádějí, že Drahomíra přišla za Václavem rovnou s otráveným nápojem (u Hájka to je „Vlastiným obyčejem připraveným traňk“). Václav však díky náhlému vnuknutí prohlédne její lest. Takové vnuknutí by se ovšem hudebně dramatickými prostředky ztvárňovalo poněkud hůře. Minato proto volil mnohem efektnější variantu, totiž zjevení andělů. Mezi Drahomířino pozvání a vlastní scénu u oběda je vložena pasáž, kdy je Václav sám na modlitbách. Tím se mohou andělé zjevit pouze jemu (a posluchačům) a prozradit mu Drahomířin plán. Oba andělé mají výstup i v druhé části oratoria, kdy se zjevují a zvěstují Václavovi jeho blízký skon. Tím role andělů dostaly z hlediska celé kompozice větší prostor, což bylo jistě velmi žádoucí, neboť s největší pravděpodobností byly obsazeny předními zpěváky-kastráty.

⁸⁶ J. Dostál, *Italské oratorium*, s. 5–6.

Draghiho zhudebnění sleduje přesně Minatovo pojetí a výborně umocňuje jak charakteristiku postav, tak rozdílné afekty jednotlivých árií. Přesunutím těžiště či hudebně motivickými prostředky také přispěl k dramatickému sjednocení některých větších ploch. Drahomířiny árie jsou celkově nejrozsáhlejší a dobře vystihují proměny jejího stále více bouřícího nitra: různé typy koloratur, metricko-rytmická ozvláštňení, repetované tóny – to je pouze výběr z prostředků, které Draghi používá. Podobně Václav je hudebně nesen v tónech velebných, mírných, typické je ternární metrum, zejména 3/2 takt, což má význam jak čistě hudební, tak i symbolický.

Velmi působivou hudbou opatřil Draghi party andělů, jejichž celkovou úlohu v oratoriu tak ještě podpořil. První árie Prvního anděla je snad i tou nejpůsobivější z celého oratoria. Její text zní: „*Lodiamo il Signore, ch' il mondo ha redento in Croce morendo soffrendo atroce dolore, acerbissimo tormento.*“ Draghi se soustředil především na druhou část této věty, na onu „krutou bolest“ a „drsná muka“, takže celá árie (v tónině c-moll) je jedním velkým lamentem s množstvím působivých disonancí a neustálým harmonickým pohybem.⁸⁷ V případě árie Vozky lze dokonce říci, že Draghi dobře eliminoval nebezpečí poklesu dramatické přesvědčivosti. Minato zde totiž předepsal poměrně sofistikovaný text, který v ústech prostého vozky (jistě teprve nedávno pokřtěného...) zní poněkud překvapivě.⁸⁸ Hudba však uvádí vše na „pravou míru“ a árie má podobu prosté a vroucí modlitby, čímž také vznikne dokonalý kontrast k poslední árii klející Drahomíry.

K poněkud méně zdařilým patří postavy obou vrahů, kteří se neúspěšně pokouší Václava zabít v jeho komnatách. Krátký duet (ve formě *aba*), který vrazi zpívají vždy před pokusem o proniknutí do Václavova pokoje – a je tudíž třikrát opakován (!) – by vzhledem k těmto okolnostem (tj. formálním i obsahovým) mohl být přece jen o něco energičtější anebo alespoň temnější. Dojem určité povrchnosti také vzniká nad některými recitativy. Přestože Draghi uměl navodit napětí a třeba i velmi jednoduše celou situaci ozvláštnit, používal těchto prostředků velmi poskrovnu.⁸⁹ U recitativů se však spíše než o nedostatek skladatelské invence jednalo o důsledek chvatné práce, což by mohly potvrzovat též některé vnější detaily notového zápisu. Připomeňme, že Draghi měl tehdy patrně pouze jeden a půl měsíce na kompozici čtyř rozsáhlejších duchovních děl, o přípravách vlastních provedení nemluvě!

Přes drobné výhrady je třeba Draghiho výkon ocenit jako výtečný. Obíráme-li se zde především otázkou ztvárnění námětu, je jednoznačné, že Draghi Minatovu koncepci vystihl, podpořil a místy i skvěle doplnil. Svatováclavská legenda se tak přispěním obou tvůrců proměnila ve skutečné duchovní **drama**, čímž v dobové svatováclavské literární produkci získala výsadní místo.

⁸⁷ M. Niubò, Císařský dvůr, část II, s. 20–22.

⁸⁸ Text Vozkovy árie: „*T'adoro di Giesù, Corpo Sacrato, tesoro de' viventi, sotto puri accidenti di Sacro Pan velato. T'adoro... O del mio vero Dio dono beato. Rimedio di salute, per divina virtute in Dio transustanzianto, T'adoro...*“, *Abelle di Boemia*, f. [D3v]-D4r.

⁸⁹ Vrcholným číslem je ovšem Václavův skon, kdy Draghi poměrně překvapivě (totiž vzhledem k jeho dosavadnímu způsobu práce, nikoliv ovšem k významu textu) zvolil tóninu fis-moll a na slova „*Deb, fa, ch'ei sia degl'error miei lavacro*“ („Ach, učíš, ať se tato [má krev] stane mých hříchů lázní“) předvedl skutečné *lavacro!*, M. Niubò, Císařský dvůr, část II, s. 80.

Zbývá již jen krátký pohled na další život této kompozice. Přestože *Abelle di Boemia* patřilo mezi těch několik málo Draghiho duchovních děl, která se na Leopoldově dvoře dočkala i dalšího uvedení⁹⁰, což nepochybně hovoří ve prospěch jeho uměleckých kvalit, nenašlo další pokračovatele. Oratoria sice zůstala součástí postních dvorních ceremonií i v 18. století, repertoár však plně ovládly skladby nového stylu – po hudební i literární stránce. Více než stylové proměny byly však důležitější změny na trůnu. Karel VI., který nastoupil po krátkém období vlády Josefa I., byl sice také hudebně velmi nadaný, jeho vnitřní založení bylo však odlišné a k osobnosti sv. Václava měl zjevně mnohem dále než jeho otec.⁹¹ A tak není divu, že ani během císařova pobytu v Praze v roce 1723 nevzniklo z jeho přičinění žádné svatováclavské dílo, ačkoli se naskýtal příležitost nad jiné vhodnější.⁹²

Ani pražské prostředí však nemohlo Minatovo a Draghiho svatováclavské oratorium dostatečně vstřebat. Oratoria a sepolkra, která na Hradě zazněla v roce 1680, představovala s největší pravděpodobností první produkce svého druhu v Praze. Tyto skladby se však hrály jen před úzkým okruhem dvorské společnosti, jak bylo zvykem. V českých zemích po nich na dlouhou dobu zůstala jen libreta chovaná v několika zámeckých knihovnách.⁹³

Druhou hudebně-dramatickou skladbou, která je velmi úzce spojena s pražským prostředím a dobou císařského pobytu, je sepolkro *La Sacra Lancia* (Svaté Kopí).⁹⁴ Na rozdíl od svatováclavského oratoria reaguje *La Sacra Lancia* na nejzávažnější událost doby, tj. na morovou epidemii. Titul skladby však poukazuje pouze na základní pašijovou tematiku, což nepochybně přispělo k dlouhodobému opomíjení této skladby českou muzikologií, přestože i v tomto případě se na českém území dochovalo několik exemplářů jejího libreta. Před vlastním rozбором sepolkra načrtneme alespoň některé okolnosti týkající se uvádění těchto skladeb ve Vídni a v Praze.

La Sacra Lancia zazněla na Zelený čtvrtěk v kapli císařovny Eleonory II., kde bylo uvedeno i svatováclavské oratorium a další duchovně dramatické skladby. Poněkud vágní označení „*Capella... dell'Imperatrice Eleonora*“ je obvyklou formulací, která se vždy vázala na konkrétní prostor vídeňského Hofburgu (ačkoli během let se v této funkci vystřídal několik kaplí). V Praze k těmto účelům sloužil kostel Všech Svatých na Pražském hradě. Dokládá to jednak jeden účet za dřevo z roku 1680 pro zřízení pódíí („estraden“) v tomto kostele pro potřeby císařovny a jejího dvora⁹⁵, a jednak

⁹⁰ Ze 40 Draghiho italských oratorií a sepolker bylo znovu nastudováno jen devět děl, mezi nimi *Abelle di Boemia* (1688) a *Jephthe* (1686). Pouze jedno z nich, oratorium *S. Agata*, bylo uvedeno třikrát. Viz *H. Seifert*, *Die Oper am Wiener Kaiserhof*, s. 431–566.

⁹¹ O slavení sv. Václava a sv. Ladislava v této době: *F. W. Riedel*, *Kirchenmusik*, s. 30–31.

⁹² Toho si však byli dobře vědomi pražští jezuité, kteří ke korunovačním slavnostem připravili zcela výjimečné představení, již vzpomínanou hru *Sub olea pacis*.

⁹³ Viz Soupis citovaných pramenů. V této souvislosti je poměrně překvapivé, že o žádné z kompozic a zvláště o svatováclavském oratoriu není v deníku Tomáše Pešiny z Čechorodu ani té nejmenší zmínky.

⁹⁴ [N. Minato], *La Sacra Lancia*, Praha 1680, viz též Soupis citovaných pramenů.

⁹⁵ *M. Vilímková – F. Kašíčka*, *Kaple Všech Svatých, Stavebně historický průzkum*, Praha 1967, s. 23. Eleonora II. byla tehdy ubytována v Rožmberském paláci, který byl s kaplí Všech Svatých spojen dřevěnou chodbou, jež tehdy obkružovala celý Hrad a ústila za Prašným mostem do zahrady v místech Malé míčovny, tedy i divadla.

svědectví darmstadtského vyslance J. E. Passera, který při popisu velikonočního Božího hrobu v kapli císařovny Eleonory uvádí výslovně „*bey Aller Heiligen*“.⁹⁶

Právě od Božích hrobů (sepolker) je odvozeno i pozdější označení oratorních skladeb, které před nimi byly uváděny na Zelený čtvrtek a Velký pátek. Dobové označení „*sacra rappresentazione*“ (duchovní představení) poukazuje na výraznější dramatickou složku těchto děl, jež byla na vídeňském dvoře – na rozdíl od vlastních oratorií – provozována poloscénicky, jak přesvědčivě doložil již R. Schnitzler.⁹⁷ Dokazují to jednak scénické poznámky v libretech těchto duchovních představení (které však zcela chybí v libretech a partiturách oratorií), a dále i funkce jakési opony, která zahalovala celý Boží hrob a rozhrnula se až při začátku skladby, možná dokonce až po úvodní sinfonii. Za Božím hrobem bylo také zpravidla zavěšeno plátno s vyobrazením nějakého biblického výjevu, tedy cosi na způsob zadního prospektu. Ačkoli není vyloučeno, že ono plátno mohlo v době postní zakrývat oltář, jeho prvotní funkce byla scénická. O těchto plátnech-obrazech se totiž dozvídáme především z libret vídeňských sepolker, která popisují zobrazený výjev touto formulací hned v úvodu: „*Scopertosi il SSmo Sepolcro si vede...*“; poté hned následuje vlastní text skladby. V několika případech se k těmto „prospektům“ dokonce dochovaly i návrhy od dvorního architekta L. O. Burnaciniho.⁹⁸

Tato zajímavá tradice byla zachována i v Praze. Libreto k *La Sacra Lancia* sice žádný podobný výjev neuvádí, obsahuje jej však přímo Draghiho partitura! „*Scopertosi / il SSmo Sepolcro / Si vede l'Apparenza di Moise con la Verga, che fa scaturir Acqua della Pietra essendo la Verga, la Pietra, e l'Acqua di Gioie. // Comparisce chi Rapp[rese]nta la Chiesa Militante.*“ Téma, které má být podle tohoto popisu zobrazeno, je poněkud překvapivé. Nemá totiž žádnou spojitost s obsahem sepolkra *La Sacra Lancia*, které je jednou velkou kontemplací nad Kristovou smrtí, v níž důležité místo mají jednotlivé nástroje utrpení Páně, zvláště tedy titulní Svaté Kopí. Bylo by samozřejmě možné poukázat na symboliku – Mojžíš jako starozákonní předchůdce Krista, zvěstovatel první smlouvy mezi Bohem a člověkem, lze také mluvit o podobnosti holi a kopí, ovšem v kontextu vídeňských sepolker této doby se jedná skutečně o velmi volné spojení starozákonních a novozákonních motivů. Malované scény, popsané ve vídeňských libretech, jsou většinou v mnohem přímější tematické vazbě s obsahem vlastního díla.

Jako všechny leopoldinské *sacra rappresentazioni* (sepolkra) je i *La Sacra Lancia* připomenutím umučení Páně, tedy dílem převážně kontemplativního a kajícího charakteru. Jednotlivé osoby, které obvykle vystupují v těchto skladbách, pocházejí z Bible či legend, ale vyskytují se zde i postavy čistě alegorické, a proto podoba sepolkra osciluje mezi tvary poměrně epickými a více statickými výjevy alegoricko-mystického charakteru. *La Sacra Lancia* z tohoto rámce nevystupuje, má však ještě

⁹⁶ L. Baur, *Berichte des Hessen-Darmstädtischen Gesandten Justus Eberhard Passer an die Landgräfin Elisabeth Dorothea über die Vorgänge am kaiserlichen Hofe und in Wien von 1680–1683*, Archiv für österreichische Geschichte 37, 1867, s. 271–409, zvl. 290.

⁹⁷ R. Schnitzler, *The Sacred Dramatic Music of Antonio Draghi*, Chapel Hill 1971; *týž*, *The Viennese Oratorio and the Work of L. O. Burnacini*, in: *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, Firenze 1990, s. 217–237.

⁹⁸ R. Schnitzler, *The Viennese Oratorio*, s. 217–237.

navíc jedno téma, které základní alegoricko-kontemplativní charakter tohoto sepolkra dynamizuje. Hlavní postavy, *Austria e Boemia*, přicházejí uctít památku Ukřižování vedeni nejen zbožností a obecně křesťanskou touhou po očištění od hříchů, ale i zcela reálnou prosbou za odvrácení moru, který sužuje jejich země!⁹⁹ Tento motiv je jasně deklarován již v úvodním popisu jednajících postav v libretu: „*L’Austria [e] La Bohemia Vengono à venerare le memorie della Morte del Redentore, e porgono preghiere all’Eterno P[adre] Che per li meriti di Sangue di Christo, voglia placar l’ira sua, e rittenere il flagello della Peste.*“¹⁰⁰ Motiv moru pak prostupuje v různých podobách celou skladbou a stává se tak vlastně klíčovým dramatickým prvkem. Zdaleka však není jediným odkazem na realitu, jež obklopovala všechny účinkující i diváky tohoto představení. Po dlouhém oplakávání Krista a celkovém pokání jsou Čechy a Rakousko vyzvány Pobožností, aby se ozbrojily nějakým novým nástrojem Kristova utrpení, který by tak posílil jejich modlitby. Katolická Církev Bojující upozorňuje Rakousko na přítomnost hřebu ze sv. Kříže v „svatě pokladnici zbožného Leopolda“, a hned na to pak Čechám doporučuje, mezi řadou jiných relikvií, i dva trny z Kristovy koruny:

„Chie[sa Cattolica Militante]: *E tu, Boemia, tra la Coppia insigne / Di Reliquie, Due SPINE, / Che traffisser Giesù, tieni raccolte.* / Boe[mia]: *Le venerai più volte.*“¹⁰¹

Právě skrze tyto ostatky bylo vytvořeno další pouto mezi dějem tohoto duchovního představení a realitou, byť vysoce sakrálního charakteru. Jak je z textu zřejmé, postava Církve nehovoří pouze obecně o známých nástrojích Kristova umučení, ale má na mysli konkrétní předměty. Mezi relikviemi uchovávanými v katedrále sv. Víta je totiž skutečně i několik úlomků pocházejících – dle tradice – z Kristovy trnové koruny. Dva takovéto trny, ale i část hřebu, úlomek dřeva sv. Kříže a kousek houby, jíž byl Kristus napájen, jsou dokonce zakomponovány do korunovačního kříže českých králů!¹⁰² Děj sepolkra vzápětí pokračuje, Austria i Boemia, každá ve své árii, váhají, kterou relikvii si mají vybrat:

Aus[tria]: *Qual per scudo prendero? / La Colonna, od i flagelli? / Chiodi, Spine, over Martelli? / Crocifisso mio Giesù, / Io nol sò.*

A2 [= společně]:

Boe[mia]: *Ahi! ch’accerbo ogn’un li fù.*

Aus[tria]: *Ahi! ch’og’un lo tormentò.*

Boe[mia]: *Per Tutela qual havrò? / L’incertezza, ahimè! m’affanna: / Lancia, Spunga, overo Canna: / Deh! mio Christo, dimmi Tù, / Ch’Io nol sò*

A 2:

Boe[mia]: *Ahi! ch’accerbo ogn’un li fù.*

⁹⁹ Této spojitosti si poprvé všiml patrně až R. Schnitzler, *The Sacred Dramatic Music*, s. 53 a 177, jenž označil téma této kompozice a oratoria *Abelle di Boemia* za „zvláště případné“ („especially appropriate“), ač patrně netušil, že mor nezuřil jen ve Vídni, ale právě i v Praze.

¹⁰⁰ „*Rakousko [a] Čechy přicházejí uctít památku Vykupitelovy smrti a vznášejí prosby k Věčnému Otci, aby pro zásluhy Kristovy krve ráčil utišit svůj hněv a zastavit morovou pohromu.*“ Dalšími postavami jsou: *La Chiesa Cattolica Militante* (Katolická Církev bojující), *Il Voto* (Slib), *Il Pentimento* (Pokání), *La Devotione* (Zbožnost), *Tolosate, Pietro Massiliense, La Voce del P[adre] Eterno* (Hlas Věčného Otce), viz *La Sacra Lancia*, f. A2v.

¹⁰¹ *La Sacra Lancia*, f. C1r-v.

¹⁰² F. Ekert, *Posvátná místa Král. hl. města Prahy*. Díl I, část II., Praha 1884 (reprint 1996), s. 48.

Aus[tria]: *Abil ch'og'un lo tormentò.*¹⁰³

K trnům (a hřebu) se tak ve zpěvu Čech přidává i zmiňovaná houba. Je téměř jisté, že Leopold tyto relikvie znal již od dob korunovace českým králem v roce 1656. Svatovítský poklad si mohl důkladněji prohlédnout i při některé z dalších pražských návštěv (1657, 1673). Neopomenul tak udělat ani v roce 1680, kdy mu průvodcem po katedrále byl sám děkan svatovítské kapituly Pešina.¹⁰⁴ Pochází snad myšlenka zakomponovat tyto relikvie do děje sepolkra přímo od Leopoda? Na to lze dnes asi jen těžko odpovědět; v tomto ohledu však mohla Minatovi při psaní posloužit řada dobových „odborných publikací“. A jen ztěží se lze ubránit dojmu, že zde svou roli sehrál opět Tomáš Pešina – jeho *Phosporus septicornis* totiž patřil jistě k dílům nejzasvěcenějším.¹⁰⁵

Z hlediska dramatického vývoje je poněkud překvapivá zmínka o Svatém Kopí již ve výše citované árii Čech. Jedná se totiž o hlavní, titulní relikvii, kterou si Rakousko a Čechy zvolí jako nový předmět uctívání. To se ovšem stane až poté, co se v následující scéně objeví duchové dvou raně křesťanských mučedníků (Pietro Massiliense a Capitano Tolosato), kteří toto kopí Austrii a Boemii teprve doporučí. Ty jej pak s nadšením přijímají a ihned uctívají, za což se jim od Věčného Otce dostává útěchy a příslibu zastavení pohromy, čímž skladba v podstatě končí. To, že Minato zařadil kopí již do zmiňované árie, tedy dříve než se objevilo na scéně (a to doslova), lze snad vysvětlit jako básnickou licenci – výčet relikvií je prostě doplněn dalším předmětem, který se do verše skutečně hodí (všechny jmenované relikvie končí na „a“, a jsou dvouslabičné) – anebo jako „nenápadný“ odkaz na další svatovítskou relikvii, totiž na tzv. „Svaté Kopí“, jež bylo známo nejméně od dob Karla IV., ovšem již od této doby bylo označováno spíše za „kopii“ než za skutečnou zbraň, již byl probodnut Kristův bok.¹⁰⁶

Nejvýraznější a z hlediska soudobých událostí „nejaktuálnější“ propojení mezi přítomností a dějem skladby se nachází v recitativu Čech uprostřed celého díla:

„*Et io (odimi, o Madre / VERGINE, s' à Te giunge / Flebil Pregoniera) hò in Pekarach, non lunge / Da la Silesia, una tua bella Imago; Opra di già più Secoli; che i danni / Del tempo non risente: E par Lavoro di Pennel recente. / Tù, innanti lei pregata, Più Gratie concedesti: E Silesia, e Polonia / Da mallor pestilente, / Pietosa, liberasti: Hor ne la mia / Reggia farò, che si trasporti. E sposta / Ne' Tempii; e per le Vie, / Condotta, accompagnata / E di sacri Ministri, / E di Popol pentito / Da numerose Schiere, / L'inchinerò: Ti porgerò preghiere. Intercedimi Pia / La Pietà del mio DIO, VERGIN MARIA.*“¹⁰⁷

¹⁰³ *La Sacra Lancia*, f. C1v.

¹⁰⁴ T. Pešina, *Memorabilia*, s. 95.

¹⁰⁵ Výčet pamětihodností a zvláště devocionálií v katedrále zabírá značnou část tohoto tisku. K citovaným relikviím viz např. T. Pešina, *Phosporus septicornis*, s. 142.

¹⁰⁶ *A. Podlaha – E. Šutler*, *Chrámový poklad u sv. Víta v Praze*, Praha 1903, s. 56 a 183.

¹⁰⁷ „A já (vyslyš mne, ó Matko, / Panno, jestliže k Tobě dojde / úpěnlivou prosbu) mám v [Piekarách], nedaleko / Slezska, jeden Tvůj krásný Obraz; dílo již více staletí, jež újmy / času necítí a zdá se být prací štetce nedávného. / Ty, před ním vzývaná, více Milostí prokázalas: A Slezsko a Polsko / od zlořádu morového / Milosrdná, jsi osvobodila: Nyni do svého / Království jej nechám převézt. A vystavené / v chrámech a po cestách, / vedené a doprovázené / (a) knězi / a lidu kajícího / početnými zástupy, / se pokloním: předložím Ti prosby. Vymož mi Zbožná / Slitování mého Boha, Panno Maria.“ *La Sacra Lancia*, f. B3v–B4r.

Minatova „*bella imago di Pekarach*“ je skutečný obraz, a sice P. Maria ze slezských Piekar. Tato madona měla pověst zázračného obrazu, před nímž se údajně uzdravily stovky lidí. Z tohoto důvodu byla v roce 1680 také přivezena do Čech a 28. ledna byla vystavena v jezuitském kostele sv. Salvátora.¹⁰⁸ Po několika zázračných uzdravení nemocných, kteří přišli chrám navštívit, požádali pražští radní o povolení uspořádat procesí s tímto obrazem po celém trojměstí. To se pak uskutečnilo 15. března. Slavné procesí, čítající tisíce lidí, začalo v kostele sv. Ignáce a skončilo v katedrále na Pražském hradě, kde obraz zůstal za střídavého vzývání a uctívání modlitbami a hudbou až do 11 hodin večer. Slavnostních nešpor, s italským kázáním osvětlujícím původ obrazu, se tehdy účastnil i císař a celý dvůr.¹⁰⁹

Jako objekt mimořádné úcty, k němuž se v roce 1680 upínaly naděje nesčetných prosebníků bez rozdílu postavení či původu, byla Madona Piekarská zakomponována do děje *La Sacra Lancia*. Jinotaje či různé druhy podobenství jsou pro leopoldinská sepolkra typická, avšak skladby se pohybují především v rovinách biblických a legendických témat. Samotná kombinace pašijového námětu s tematikou moru není barokním náboženským hrám neznámá, avšak současné propojení této několikavrstevnaté alegorie s reálným světem je minimálně z hlediska duchovní tvorby leopoldinského dvora výjimečným úkazem. Ale jedná se samozřejmě také o vlastní obsah, kterého tímto způsobem toto duchovní představení nabývá. Kající aspekt sepolkra byl zpřítomněn zcela mimořádnou měrou a *La Sacra Lancia* se zároveň stala jedinečným svědkem své doby.

Pražský pobyt Leopolda I. v letech 1679–80 byl příliš krátký na to, než aby mohl mít z hlediska dějin hudby nějaký trvalejší význam. To platí pro hudební tvorbu Prahy i dvora, jehož hudební produkce byla v prvé řadě určena opět pro vlastní, specifické potřeby. Pohyb repertoáru císařských kapel či dokonce jeho vliv mimo dvůr by bylo možné očekávat nejspíše u hudby liturgické, zvláště vzhledem k poměrně četným vystoupením Leopoldových hudebníků v pražských kostelích. Pro nedostatek hudebních pramenů (zejména domácích) však tento předpoklad nelze potvrdit. Přesto je však jisté, že pražský pobyt byl mimořádnou událostí, a to nejen kvůli morové epidemii, která si svou daň vybrala i mezi členy císařských kapel a které podlehl např. i Tomáš Pešina z Čechorodu.¹¹⁰ Výjimečná přítomnost panovníka našla rezonanci

¹⁰⁸ Obraz byl přivezen pravděpodobně přičiněním jezuitů. Řádové prameny v této souvislosti jmenují P. Wenceslava Schwertnera (Schwertfera?). Podle F. Ekerta se v průběhu roku P. Jan Malobický (polského původu) zasloužil o získání kopie tohoto obrazu pro chrám sv. Ignáce. Viz *Litterae Annuae, Annua Colegii Pragensis ad S. Clem. Anni 1680*, f. 344v; J. F. Hammerschmid, *Prodromus*, s. 437; F. Ekert, *Posvátná místa*, s. 130.

¹⁰⁹ Prameny se poněkud liší v tom, jak dlouho byl obraz v katedrále vystaven. Zatímco jezuitské prameny (a též J. F. Hammerschmid) uvádějí tři dny, z Passerova deníku by bylo možné usuzovat jen na jeden den, což v literatuře později převažuje; viz *Litterae Annuae*, s. 344; L. Baur, *Berichte*, s. 281; J. F. Hammerschmid, *Prodromus*, s. 436; F. Ekert, *Posvátná místa*, s. 130; J. Svátek, *Dějiny Čech a Moravy nové doby. III. Vladaření Leopolda I.*, s. 130; J. Royt, *Obraz a kult v Čechách 17. a 18. století*, Praha 1999, s. 171.

¹¹⁰ Mezi zemřelými byl i nově jmenovaný Leopoldův kapelník J. H. Schmelzer. Okolnosti jeho smrti jsou však stále nejasné. Jako nový příspěvek k problematice lze citovat zápis z kroniky karmelitánů

v hudebním dění Prahy a především se české prostředí stalo mocnou inspirací ke zrodu několika svatováclavských kompozic a sepolkra *La Sacra Lancia*, které by pravděpodobně jinak nikdy nevznikly.

Pražský pobyt také názorně vypovídá o roli Leopolda I. v hudebním životě dvora: Leopold vybírá témata, zadává nové skladby, sám komponuje, nechává postavit divadlo a – ať už je důvod jakýkoliv, osobní záliba, nebo přání zaplašit obavy z moru – trvá na tom, aby se v tomto divadle hrálo a hudební život neochabl. Leopold je však zároveň i klíčem ke vzniku zmiňovaných čtyř kompozic. Význam Niccola Minata pro konečnou literární podobu svatováclavského oratoria a zvláště „morového“ sepolkra je samozřejmě zcela zásadní. Byl to však spíše Leopold, kdo měl k českým duchovním tradicím skutečně blízko a kdo nejen z titulu nejvyšší autority, ale i z hlubokého osobního zájmu ovlivnil nejen vznik, ale také charakter těchto děl. Obě skladby dávají spolu s Leopoldovými motety tehdejší tvorbě jedinečnou pečeť, zároveň však – díky svému silnému zakotvení v dobové literární tvorbě a duchovních tradicích této země – mají důležité místo i v obrazu českého baroka.

od Panny Marie Vítězné. „*Interea vitam cum morte commentavit, non peste extinctis, sed longa infirmitate in vivis afflictus, Praenobilis Dns Ioannes Henricus Schmelzer S. ae Caes. ae Maj. tis capellae Moderator, qui ex consensu cap[itu]li 29. Aprilis [1680] in n[ost]ra Ecclesia in crypta prope S. Josephum sepultis, pro honesta discretionem haeredibus relicta, et nobis promissa Exequiae solemnes fuere habitae, et in super sacrum de Requiem quod ni. fallor [?] defunctis p: m. D[omi]n[u]s Schmelzer ad huc in vivis, sibi post vitam decantandu composuerat: a Dominis musicis pro animae eius refrigeris decantatu e gratis.*“ (Historia conventus, tomus III, p. 30). Tento fakt zmínil již A. Novotný, Jak život Prahou šel, Praha 1946, s. 22, ovšem bez udání pramene. Uvedené datum pohřbu je ale v jistém rozporu s dalšími prameny, a bude proto ještě předmětem dalšího výzkumu.

SOUPIS CITOVANÝCH PRAMENŮ

Hudební prameny

(vesměs uložené v Österreichische Nationalbibliothek Wien, dále citováno A-Wn)

Carlo Cappellini, *La fama illustrata*, A-Wn, Mus. Hs. 16283

Carlo Cappellini, *Servito di camera*, A-Wn, Mus. Hs. 16282

Antonio Draghi, *Abelle di Boemia overo S. Wenceslao*, A-Wn, Hs. Mus. 18861

Antonio Draghi, *La Sacra Lancia*, A-Wn, Hs. Mus. 16273

Antonio Draghi, *S. Cecilia*, A-Wn, Hs. Mus. 18949

Antonio Draghi, *Jephte*, A-Wn, Hs. Mus. 18884

Antonio Draghi, *La Patienza di Socrate con due mogli*, A-Wn, Hs. Mus. 4618

Antonio Draghi, *I Vaticanii di Tiresia Tebano*, A-Wn, Hs. Mus. 18897

Antonio Draghi, *Gli obblighi dell'universo*, A-Wn, Hs. Mus., 17926

Leopold I., *L'Amor della redentione*, A-Wn. Hs. Mus. 16904

Leopold I., *Il Transito di S. Giuseppe*, A-Wn., Hs. Mus. 18899

Leopold I., *Canzone „Sancte Wenceslae“*, A-Wn, Mus. Hs. 16056

Leopold I., *Offertorium „Salve decus“*, A-Wn, Mus. Hs. 16066

Leopold I., *Hymnus „Sancte Ladislav“*, A-Wn, Mus. Hs. 16056*

Anotnio Bertalli, *Moteto de S. Wenceslao*, A-Wn, Mus. Hs. 16068

Inventář hudební sbírky dvorního archivu

Distinta Specificatione. / Dell'Archivio Musicale per il Servizio / della Cappella, e Camera Cesarea, A-Wn, Mus. Hs. 2451

Libreta

(uvedený soupis obsahuje výběr z dochovaných libret, a sice exempláře v pražských knihovnách a v Roudnické lobkovické sbírce, které až do roku 1999 tvořily součást fondů Národní knihovny ČR):

I Vaticanii di Tiresia Tebano. Festa Teatrale. Nel Feliciss:º di Natalizio ... dell'Imperatrice Eleonora Maddalena Teresa. Per Commando... dell'Imperatore Leopoldo. L'Anno MDCXXX

Roudnická lobkovická knihovna (RLK): II Kb 18, n° 2

La Patienza di Socrate con due mogli. Scherzo Drammatico... Alle Augustissime Maestà Imperiali. Nel Carnovale Dell'Anno MDCLXXX Posto in Musica dal S. Antonio Draghi ... Con l'Arie delli Balli, del S. r. Gio: Henrico Smelzer, M. di Cap. di S. M. C., Micro-Pragha, Stampato per Giovann'Arnolto di Dobroslawina.

RLK: II Gk 11, n° 8; Národní knihovna (NK): 52 G 46; Národní muzeum, Divadelní oddělení (NM-DO): T 5032

Sta Cecilia. Oratorio cantato nella Capella dell'... Imperatrice Eleonora L'Anno 1680. Posto in Musica dal S^r. Antonio Draghi ... Nella Stamparia dell'Università di Carlo-Ferdinando nel Colegio de P. P. Giesuiti à S. Clemente.
RLK: II Kb 21, n° 5, NK: 52 C 21

Jephte. Oratorio cantato nella Capella... dell'Imperatrice Eleonora l'Anno MDCLXXX. Posto in Musica dal S^r. Antonio Draghi... Nella Stamparia dell'Università di Carlo-Ferdinando nel Colegio de P. P. Giesuiti à S. Clemente.
RLK: II Kb 21, n° 6, NK: 65 E 3998

L'Abelle di Boemia overo S. Wenceslao. Oratorio per Commando... dell'Imperatore Leopoldo cantato nella Cesarea Capella ... dell'Imperatrice Eleonora. L'anno MDCLXXX. Posto in musica dal S^r. Antonio Draghi... In Praga, Stampata per Giovann'Arnolto di Dobroslawina.
RLK: II Kb 21, n° 7; NK: 52 C 33, n° 7

L'Amor della Redentione. Oratorio sopra li sette maggiori Dolori della B. Vergine. Cantato Nell'Aug^{ma} Capella ..dell'Imperatrice Eleonora Il Venerdi di Passione delli Anni 1677, 1678, 1679 et Replicato L'Anno MDCLXXX. In Praga, Stampata per Giovann'Arnolto di Dobroslawina.
RLK: II Kb 21, n° 4; NK: 52 C 32, n° 2; NK: 52 C 33, n° 5; NK: 65 E 2496

La Sacra Lancia. Rappresentazione Sacra al SS^{mo} Sepolcro di Christo Nella Cesarea Capella ... dell'Imperatrice Eleonora. La sera Giovedì Santo dell'Anno MDCLXXX. Posta in musica dal S^r. Antonio Draghi... In Praga, Stampata per Giovann'Arnolto di Dobroslawina.
RLK: II Kb 22, n° 4; NK: 52 C 33, n° 6

Il Vero Sole fermato in Croce. Rappresentazione Sacra al SS^{mo} Sepolcro di Christo. Nella Cesarea Capella ..dell'imperatore Leopoldo I. La Sera del Venerdi Santo MDCLXXX. In Praga, Stampata per Giovann'Arnolto di Dobroslawina.
RLK: II Kb 22, n° 5; NK: 52 C 33, n° 3

Ostatní rukopisné prameny

Archiv Pražského hradu, Archiv pražské kapituly, Cod. CLXI, Protocollum capituli Metrop. Pragensis.

Národní knihovna, Oddělení rukopisů a vzácných tisků: Litterae Annuae, Annua Collegii Pragensis ad S. Clem. Anni 1680.

Státní ústřední archiv Praha, APA I - A 1/6; C 164/6, H 12/5.

Státní ústřední archiv Praha, SM, S 21/10

Jan Tanner, Historia Pilsnensis, f. 115v (Strahovská knihovna Královské kanonie premonstrátů na Strahově, signatura: DD.III.5).

PŘÍLOHA:

Text moteta Leopolda I. *Canzone Sancte Wenceslae*

Canzone Sancte Wenceslae

Sanctae Wenceslae
Bohemorum dux piae,
Princeps noster
pro nobis ora
Patrem ac natum,
Spiritus Sanctum,
Kyrie eleison.

Tu es Haeres nostrae terrae
te queaesumus miserere,
nos et venturos
redde securos
ab omni malo.
Kyrie eleison.

Opem tuam imploramus,
ut veniam derogamus
maestos splando
numen placando
Kyrie eleison.

Pulchrum est regnum coelorum
sors ter beata Sanctorum
ubi aeterna
et lux serena,
Spiritus vena
Kyrie eleison.

Maria fons pietatis
tu Filia Dei Patris
ad nos festina
potens Regina,
in mortis hora
pro nobis ora,
Kyrie eleison.

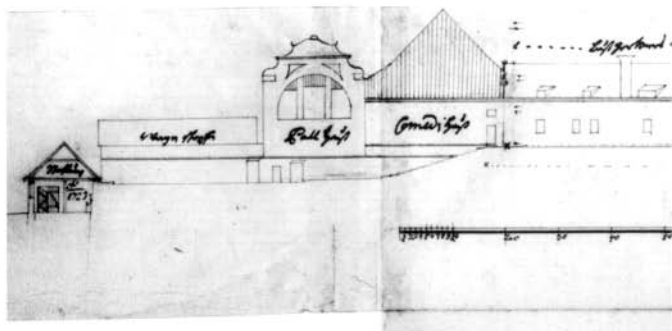
Omnes Sancti festinate
Summum Deum exortate
ut pestem tollat,
tamen adventat,
bellum divertat,
regium conservat
Kyrie eleison.

Jugiter Deum laudemus
Signum Crucis efformemus,
Divinitate,
Patris ac nati,
Spiritus Sancti,
Kyrie eleison.

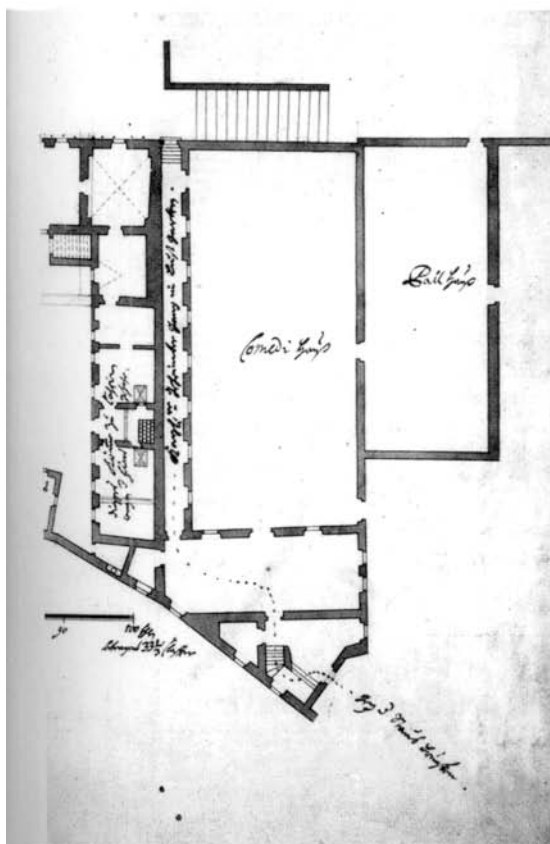
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA:

1. Plány divadla.

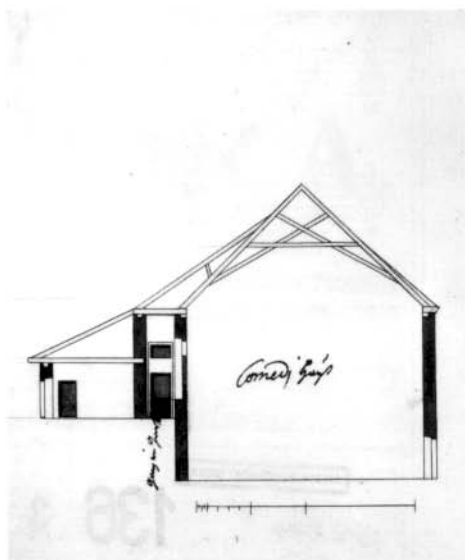
Hradní divadlo v Královské zahradě,
plány J. J. Dinebiera z let 1722–1743.
Archiv Pražského hradu.



b) boční pohled (od západu)
na Malou míčovnu a divadlo



a) půdorys Malé míčovny a divadla



c) řez divadlem

Leopold I, *Canzone "Sancte Wenceslae"* (WV 30) - part sopránu

The musical score for the soprano part of Leopold I's 'Canzone Sancte Wenceslae' consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The melody starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second staff continues the melody with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The third staff concludes the phrase with a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6, ending with a double bar line.

M. B. Boleluckyý, *Rosa Bohemica...*, Praha 1668

The musical score for the soprano part of M. B. Boleluckyý's 'Rosa Bohemica...' consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The melody starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second staff continues the melody with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5, ending with a double bar line.

V. M. Šteyer, *Kancionál český...*, Praha 1683

The musical score for the soprano part of V. M. Šteyer's 'Kancionál český...' consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The melody starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second staff continues the melody with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5, ending with a double bar line.

2. Srovnání sopránového hlasu Leopoldova moteta a písně *Svatý Václave* v dobových tiscích.

N. C.

L'ABELLE
DI BOEMIA,
Ouero
S. WENCESLAO.
ORATORIO.
Per Commando
DELLA S. C. R. MAESTÀ
Dell'IMPERATORE
LEOPOLDO.
Cantato nella Cesarea Capella
DELLA S. C. R. MAESTÀ
Dell'IMPERATRICE
ELEONORA.
L'ANNO M. DC. LXXX.
*Posso in Musica dal Sr. ANTONIO DRAGHI, Intendente delle Musiche Teatrali
di S. M. C. & Mo. di Cap. della M. dell'IMPERATRICE ELEONORA.*
IN PRAGA,
Stampata per Giouann Arnolto, di Dobroslauina.

3. Titulní strana libreta oratoria – Niccolo Minato a Antonio Draghi, L'Abelle di Bohemia, Praha: Jan Arnolt z Dobroslavína, 1680.

MARC NIUBÒ

Leopold I and the music of the Imperial court in Prague in the period of 1679–1680

The stay of the court of Emperor Leopold I in Prague in 1679–1680 was influenced mainly by spreading of the plague epidemic. The presence of the ruler and his court contributed to rich cultural activities in the towns of Prague, namely in the field of literature and music. The study points out the uniqueness of some musical works from the court production that came into being in connection with the Emperor's stay in Prague, including the St. Wenceslas' oratorio *Abelle di Boemia ovvero S. Wenceslao*, two motets of Emperor Leopold I. and a sepulcro *La sacra lancia*.

The court of Leopold I became in its time one of the European centres of music. The Emperor himself acquired a solid musical education and showed a remarkable talent for composition. Musical culture of his court was determined mainly by the Italian artists.

Accompanying the Emperor in Prague were both imperial bands. The author of the contribution presents a detailed overview of musical-drama compositions in case of which it was possible to document their performance during the stay of the court in Prague. The nature of the works was in the first place influenced by the occasion and etiquette. Some performances had a link to the castle theatre which the author locates to the Small Ball House.

Of great importance from the viewpoint of the frequency of musical performances were the Emperor's visits of the Franciscans and Jesuits. Documented are also musical productions in St. Vitus cathedral where the Leopold's band participated in the service.

An exceptional event was the performance of the St. Wenceslas' hymn composed by Emperor Leopold I. The Austrian National Library has in its fund two preserved motets by Leopold I devoted to St. Wenceslas. The author of the contribution identifies as the composition performed in Prague on 27 September 1679 the motet *Sancte Wenceslae* the musical part and text of which he further analyzes. Also the reasons are explained for the interest of the Emperor in composing St. Wenceslas' compositions. First of all it was part of his personal devoutness (his father's influence, his own son was born on the day dedicated to St. Wenceslas, etc.), another reason was the impact of the traditional Hapsburg Marian veneration manifested also with regard to the Virgin Mary of Stará Boleslav known also as the Palladium of the Czech lands, combining the cults of Virgin Mary and St. Wenceslas and, last but not least, of great importance was the strong position of the St. Wenceslas' cult in the Czech lands in the second half of 17th century.

In this context, Niccolo Minato and Antonio Draghi composed St. Wenceslas' oratorio *Abelle di Boemia ovvero S. Wenceslao*. It is the oldest known oratorio with the theme of St. Wenceslas and the only preserved composition of its kind. As possible literary sources of the oratorio the author identifies apart from the so far most frequently presented Václav Hájek, Jan Dubravius and a set of Baroque legends, Jan Tanner and first of all Tomáš Pešina of Čechorod. With regard to the volume of

literature relating to St. Wenceslas the author does not rule out also the influence of other texts. In terms of both musical part and text, the work complied with the more demanding criteria on the contemporary musical production.

Musical-drama production associated with the Emperor's stay in Prague is represented also by the sepulcro *La Sacra Lancia* (Sacred Lance) which by its text directly responded to the plague. Plague became its key dramatic element. Incorporated in the text were also topical hints, for instance about the relics kept in the St. Vitus Cathedral. The composition was performed on Maundy Thursday in the Church of All Saints in the Prague castle and documents not only the combination of the Passion theme with the theme of plague but also intertwining of allegory and the real world.

The Prague stay of Leopold I in connection with the plague danger was too short to have any long-lasting effect from the viewpoint of musical history. However, the Czech environment provided a powerful inspiration for the composition of the mentioned works. In addition, the Prague stay evidently documents the role of Leopold I in the musical life of the court, his choosing the themes, commissioning new compositions, composing music and last but not least, building a theatre.