

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

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

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

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

Deutsch von Ivan Dramlitsch

*Horae pomeridiana*e Jana Josefa Ignáce Brentnera*

Václav Kapsa

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

I

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵ Státní okresní archiv Bratislava-vídiek, fond Zbierka hudobní piaristických kláštorov Svätý Jur a Podolinec, sign. H-733, srov. též RISM A/II.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹¹ POŠTOLKA, Milan: op. cit.

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

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

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

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

II

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

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

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

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

Part violoncella:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁹ Kromě slova TALBOT, Michael: *Albinoni. Leben und Werk*, Aldiswil 1980, s. 75–76.

³⁰ TALBOT, M.: op. cit. s. 78–79.

³¹ Slovo FASCHER, Ludwig: *Studien zur Geschichte des Streichquartetts* (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft 3), Kassel etc. 1974, s. 51–52, zde také uvedena starší literatura a notové příklady.

V

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

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

Largo

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

Largo

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

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

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

Largo

ob / fl / vl
vla
vlc

ob / fl / vl
vla
vlc

Popsaný „sonátový“ typ sazby nalézáme v mnohem menší míře v rychlých větách, ve vyhraněné podobě pouze v jedné větě (1/2), která představuje obdobu triové věty v corelliovském duchu. Viola je zde opět závislá na basu, podobně jako v první větě téže sonáty. Imitačně je zpracovávána zejména hlava lapidárního tématu:

Allegro

ob / fl / vl
vla
vlc

ob / fl / vl
vla
vlc

ob / fl / vl
vla
vlc

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

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

VI

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

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

Allegro

ob / fl / vl
vl
vla
vlc

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

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

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

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

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

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

VII

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

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

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

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

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

Příklad 8

Largo

ob / fl / vl
viola
piano

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

VIII

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

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

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

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

ob / fl / vl

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

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

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

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

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

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

IX

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Horae pomeridianae von Jan Josef Ignác Brentner

Václav Kapsa

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

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

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

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