

essentially be defined as such (mercury cannot be grasped), and without a future, the Thirty Years' War and the Counter-Reformation pitched the utopian political-religious positions of the ‚rosacroce‘ into sectarian isolation.

However, this report only deals with some historical-musical questions, considering the unique nature of the volume, no attempt was made to elaborate a complete interpretive document on the melodic world of *Atalanta fugiens*, nor to seek a systematic reading of the musical path it takes, but some comments are offered on the fifty musical fugues for three voices that counterpoint the fifty evocative engravings by de Bry and the fifty epigrams.

Although the celebrated contemporary scholar of this text, the Dutch lady de Jong, hoped that musical research would offer an interpretation of the occult symbolism of Maier's fugues, the conclusions of the work seem to diminish this expectation, leaving the presumed symbolic value of the fifty fugues without an answer, all on an identical *cantus firmus*.

ANGELA ROMAGNOLI

„UNA MUSICA GRANDIOSA“.  
ITALSKÁ CHRÁMOVÁ HUDBA 17. A 18. STOLETÍ  
V ČESKÝCH FONDECH\*

Území současné České republiky představuje se svou kvetoucí tradicí kulturních a uměleckých výměn s Itálií a s bohatými hudebními fondy, obzvláště pro období 17. a 18. století, skutečně zlatý důl pro italskou hudbu, zejména pro hudbu chrámovou: většina tehdy hudebně činných institucí byla ve skutečnosti svázána s církví. Proto nepřekvapí, že velkou část italského hudebního repertoáru uchovaného na českém území tvoří hudba určená pro liturgické a paraliturgické obřady.<sup>1</sup> Tento příspěvek zamýšlí upozornit na jedné straně na hlavní příčiny zájmu, které vyvolává italská hudba přesazená do Čech jako celek, na straně druhé na početné problémy, kterými se

\* Chtěla bych poděkovat za vytrvalou pomoc a velkou ochotu Hudebnímu oddělení Národní knihovny v Praze, vedle jiných spolupracovníků zvláště paní dr. Zuzaně Petráškové, která mi ochotně poskytla cennou odbornou pomoc vždy, když jsem ji potřebovala. Svým českým přátelům a kolegům bych jako vždy chtěla poděkovat za podporu ve vědecké práci při mých dlouhých pobytech v Praze.

<sup>1</sup> Na okraj je zajímavé poznamenat, že zřejmě i v soukromí byla hudební kultura pražského měšťanstva po Bílé hoře zaměřena na chrámový repertoár; i když se přirozeně jednalo spíše o hudbu kultovní vycházející z české tradice a ne o velkou „mezinárodní“ chrámovou hudbu: v této otázce cfr. Z. HOJDA, *Kulturní investice staroměstských měšťanů v letech 1627–1740. Příspěvek k dějinám kultury barokní Prahy II*, „Pražský sborník historický“ 27, 1994, pp. 47–104 (s německým resumé), kde jsou nastíněny také hudební zájmy Pražanů na základě pozůstalostí a inventářů (pp. 66–68). Pražští měšťané měli doma značné množství hudebních nástrojů především klávesových a drnkacích; několik zmínek o hudební literatuře v jejich vlastnictví, převážně zpěvných a žaltářích a někdy i chrámové polyfonní hudby nám umožňuje udělat si představu o uváděném repertoáru, jak je zmíněno výše.

budeme ještě zabývat. To vše zejména ku prospěchu italského čtenáře, jenž až dosud neměl mnoho příležitostí setkat se s touto významnou oblastí vlastní kulturní a hudební tradice.

Tato práce se nebude zabývat celým časovým obdobím uvedeným v názvu: abychom omezili skutečně nesmírné množství materiálů a udrželi se v mezích i tak velice rozsáhlého „baroka“, rozhodli jsme se sledovat pouze tvorbu skladatelů narozených před koncem 17. století a nepřekračovat polovinu století 18. Zahrnutí jsou tak autoři jako Antonio Caldara (1670–1736), Nicola Antonio Porpora (1686–1768), Domenico Sarro (1679–1744) nebo Leonardo Vinci (1690–1730), ale vyloučeny jsou skladby následující generace. Další omezení zkoumané oblasti se týká umístění analyzovaných sbírek: řeč bude pouze o českých fondech (vynecháme tedy bohaté moravské fondy, z nichž výjimečně zajímavý je fond kroměřížský, jehož katalog byl nedávno vydán),<sup>2</sup> a to jen o těch, které se dochovaly v Praze. Vzhledem k danému časovému omezení byla vyloučena většina fondů rovněž obsahujících italskou hudbu, ale z druhé poloviny 18. století. Dochované inventáře těchto fondů však byly využity v případech, kdy se zmiňují o dnes ztracených sbírkách (jako například o fondu loretánského kostela v Praze).<sup>3</sup> Z tohoto hlediska zbývají v podstatě tři velké sbírky, kde je dosud uchováno více než pozoruhodné množství italských pramenů, a to fond katedrály svatého Víta<sup>4</sup> uložený v archivu Pražského hradu, fond kláštera v Oseku (v severních Čechách) uložený v Muzeu české hudby a fond křižovníků s červenou

hvězdou v Praze,<sup>5</sup> jenž byl v rámci restituce řádu vrácen. K těmto fondům by bylo třeba ještě připojit fond pocházející z jezuitského kostela sv. Mikuláše na Malé Straně, zařazený do Horníkova fondu, jenž je nyní jednou ze sbírek Muzea české hudby. I přes kritéria, která jsme si stanovili na začátku, je tato sbírka zřejmě méně významná, neboť její podstatné jádro pochází z první a druhé poloviny 18. století.<sup>6</sup>

### Italský repertoár v českých pramenech: Oratoria a aranžmá operních melodií pro účely liturgie

Česká tradice italské chrámové hudby je obzvláště zajímavá z různých důvodů; celý repertoár lze podle způsobu, jakým je doložen dosud existujícími svědectvími či inventáři, rozdělit do tří velkých bloků. První velmi důležitou oblastí, která si zasluhuje samostatné pojednání, jsou oratoria v italštině, často uváděná v Praze a v celých

<sup>2</sup> J. SEHNAL, J. PEŠKOVÁ, *Caroli de Liechtenstein-Castelcornio episcopi olomucensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata*, Supraphon, Praha 1998.

<sup>3</sup> Souhrnný příspěvek o rázu a rozšíření italské hudby v českých a moravských fondech in K. HÁLOVÁ, J. MIKULÁŠ, *Le fonti musicali italiane del Settecento e della prima metà dell'Ottocento in Boemia e Moravia*, „Le fonti musicali italiane“ 1997, pp. 12–25 (esej už z hlediska dislokace některých sbírek není aktuální, ale i tak v zásadě platný a velice užitečný jako úvod k tématu, zejména pro italského čtenáře).

<sup>4</sup> K dispozici je tištěný katalog fondu katedrály: J. ŠTEFAN, *Ecclesia metropolitana Pragensis catalogus collectionis operum artis musicae*, Supraphon – SK ČSR, Praha 1983, který obsahuje: M. KOSTÍLKOVÁ, *Der St. Veit – Chor im geschichtlichen Überblick*, pp. 45–67 (odkazujeme k německému překladu, ale esej, stejně jako Štefanův úvod vyšel v češtině a v angličtině); při této příležitosti bych chtěla poděkovat dr. Kostílkové za laskavost a ochotu, kterou mi prokázala při mé návštěvě v hradním archivu v Praze.

<sup>5</sup> O Oseku a křižovnících z hlediska sociálních dějin institucí a jejich repertoáru v rámci české hudební kultury na základě analýzy dochovaných hudebních inventářů cfr. B. RENTON, *The Musical Culture of Eighteenth-Century Bohemia, with Special Emphasis on the Music Inventories of Osek and the Knights of the Cross*, UMI, Ann Arbor 1990. K tématu křižovníků a jejich cenného inventáře je vždy užitečné konzultovat: J. FUKAČ, *Křižovnícký hudební inventář. Příspěvek k poznání křižovnícké hudební kultury a jejího místa v hudebním životě barokní Prahy*, Brněnská univerzita, dizertační práce, 1959, z níž z velké části vychází také Rentonová v příslušném oddílu svého pojednání.

<sup>6</sup> Zde uvedená situace souvisí celkově s rozsahem příspěvku pro kongres v roce 1999. Tehdy mimo jiné nebylo možné konzultovat rukopisy křižovníckého fondu. K dispozici byl ovšem podrobný, velice cenný listkový katalog s incipity uložený v Hudebním oddělení Národní knihovny. Ještě ožehavější byla situace oseckého fondu; kvůli praktickým problémům Muzea české hudby, kde byly katalog a rukopisy deponovány, nebylo možné konzultovat nic. Výzkum, na němž se zakládá tato práce, trvá již několik let, proto se můžeme odvolávat na údaje o Oseku sebrané dříve, které ale v poslední době nebylo možno ověřit. Totéž platí pro fond sv. Mikuláše, o němž se zmiňujeme jen velice zběžně. Musím italského čtenáře upozornit na proměnlivou situaci hudebních fondů v České republice, někdy ve špatném slova smyslu, jako v případě dlouhodobého uzavření Muzea české hudby, ale často i v dobrém slova smyslu díky nepřetržité intenzivní práci na katalogizaci, kterou provádí místní skupina RISM (Répertoire international des sources musicales); z tohoto důvodu by mohly zde uváděné údaje o rozmístění a přítupnosti sbírek velmi brzy zastarat.

Čechách; zde se omezíme jen na letmou zmínku s ohledem na specifčnost a šířku tématu. První setkání pražského prostředí s oratoriem v italském jazyce bylo zprostředkováno Habsburky. Praha zažila velké období oratorií u příležitosti dlouhého pobytu císaře a jeho doprovodu v letech 1679–1680, když se sem dvůr uchýlil, aby unikl moru. Během půstu v roce 1680 byla podle vídeňských zvyklostí uvedena různá oratoria a sepolcra napsaná přímo pro Prahu nebo převzatá z předchozích vídeňských uvedení, jak tomu bylo u dvora zvykem, mezi nimi zvláště oratorium *L'Abelle di Boemia* aneb *S. Venceslao* Antonia Draghiho (1634/35–1700) věnované přednímu českému světcí.<sup>7</sup> Podobně jako v případě italské opery došlo však k rozmachu oratoria v Praze až v 18. století: pravděpodobně už od dvacátých let dovoz partitur výrazně stoupal a některé instituce, jako první mezi všemi křižovníci, ale také jezuité od svatého Salvátora, se v tomto ohledu vyznačují obzvláštním zájmem o tento hudební žánr. Jména italských skladatelů jsou totožná s těmi, která nacházíme ve Vídni nebo v Drážďanech: Antonio Lotti (asi 1667–1740), Francesco Bartolomeo Conti (1681–1732) a jeho syn Ignazio Conti (1699–1759), Antonio Caldara (1670–1736), Giuseppe Porsile (1680–1750). Tato tradice se časem projeví také v domácí tvorbě nemalých kvalit: za všechny připomeňme oratoria Josefa Myslivečka (1737–1781).<sup>8</sup>

Další část církevních a klášterních fondů důležitou co do množství i kvality a dost typickou pro české území tvoří úpravy operních árií či kantát pro účely liturgie: italský text býval nahrazován církevní latinou nebo v některých případech němčinou. Nejedná se tu

<sup>7</sup> K tématu tohoto pražského období odkazují na M. NIUBÒ, *Le cappelle imperiali e la stagione praghese 1679–80*, pp. 291–319, in E. SALA, D. DAOLMI (eds.), *Quel novo Carlo, quel divin Orfeo: Antonio Draghi da Rimini a Vienna*, LIM, Lucca 2000, pp. 171–223; ve stejném svazku je i příspěvek o opeře *Jephte* Antonia Draghiho: G. STAFFIERI, *Il libretto di „Jephte“*. *Sulle tracce di un „incerto“ autore*, pp. 341–348; zmínky o hudebních charakteristikách díla *Jephte* in A. ROMAGNOLI, *Galline, „specolazioni“ e pene d'amore: La Patienza di Socrate con due mogli di Draghi e Minato (Praga 1680)*, ibid., pp. 171–223. Kritické vydání *Jephte* připravila autorka tohoto příspěvku pro pražské nakladatelství KLP.

<sup>8</sup> Pro některé poznámky o tvorbě u křižovníků a seznam uvedených oratorií, jak se objevují v hudebním inventáři řádu, cfr. B. RENTON, *The Musical Culture* cit., pp. 441–447, a „Appendix M“, pp. 547–552. Seznam oratorií napsaných v Praze in O. KAMPER, *Hudební Praha v XVIII. věku*, Melantrich, Praha 1935, pp. 236–239.

o nějakou zvláštnost česko-moravského prostředí, ale zde nás překvapí velké rozšíření této praxe. *Contrafacta* (která mimochodem nebyla cizí ani italské tradici: pomysleme jen na velice slavný případ monteverdiovského *Pianto della Madonna* vycházejícího z *Lamento di Arianna*) byla v liturgii všeobecně využívána jako *graduale*. V osecském fondu, kde tento jev nebyl ještě systematicky prozkoumán, byly zjištěny nejméně dvě úpravy – jedna kantáta *L'armonia delle sirene* Giovannio Battisty Bassaniho, op. č. 2 (1680) přetvořená na německou árii začínající slovy *Mein Herz will ich erheben*, a druhá méně obvyklá úprava houslové sonáty Arcangela Corelliho, upravená rovněž na německou árii na slova *O reiner Himmelbrot*.<sup>9</sup> V souhrnu se jedná o část repertoáru nepochybně hodnou pozornosti i proto, že chrámové adaptace jsou zároveň užitečnými prameny pro dějiny italské světské vokální hudby (a především opery) a jejího rozšíření. Přesto jsme se rozhodli vyloučit tuto část z našeho výzkumu jak pro specifčnost problematiky, kterou obnáší zkoumání tohoto problému, tak i proto, že jde o oblast, kde probíhají mnohá bádání, jež přinesla a jistě ještě přinesou výsledky, na nichž bude možné stavět.<sup>10</sup>

### Liturgická a paraliturgická hudba

Nejvíce zastoupenou částí italského chrámového repertoáru v českých fondech je vlastní liturgická a paraliturgická hudba pro mše, obřady a jiné náboženské příležitosti. Často se jedná o slavnostní skladby s bohatým obsazením, očividně určené k velkolepému zdů-

<sup>9</sup> Cfr. B. RENTON, *The Musical Culture* cit., p. 281; další zmínky o úpravách materiálů v osecském repertoáru, jež je však třeba ještě potvrdit výzkumem dochovaných skladeb, cfr. pp. 344–345.

<sup>10</sup> Cfr. například esej Tomáše Slavického v tomto svazku a jeho další příspěvky v něm citované; dále je třeba připomenout alespoň výzkumy Milady Jonášové na téma árií ve fondu katedrály sv. Víta, jež mají mnoho společných rysů s repertoárem analyzovaným v naší práci. O této problematice přednášela Jonášová nedávno (*Le arie d'opera italiana nella cattedrale di San Vito a Praga*) na sympoziu *Italian Opera in Central Europe, 1614–ca.1780: „Italianità“ – Image and Practice in Central European Opera in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries*, v Badenu a ve Vídni, 22.–24. září 2000; příspěvek bude otištěn v aktech sympozia.

raznění zvláštních liturgických příležitostí, kdy se sahalo po skladbách velkých hvězd na mezinárodním hudebním nebi.

Tato část repertoáru si zasluhuje pozornost nejméně ze tří důvodů: objektivní historický význam sbírek z hlediska rozšíření italské hudby a z hlediska vlivu, který mohla mít na formování místních hudebníků a na zaměření vkusu publika, svědecká hodnota mnohdy unikátních českých pramenů o jednotlivých skladbách italských autorů a význam těchto pramenů coby dokumentů o různých aspektech provozovací praxe.

Pokud jde o první bod, je dobré připomenout, že koncem 17. a začátkem 18. století chyběla v zemích Koruny české dvorní sídelní města a následkem toho také centra přitažlivá pro hudební aktivity. Šlechtická sídla a zámky byly sice důležité, ale nebyly s to plně nahradit silnou ústřední instituci. Kostely a kláštery byly široko daleko jediná místa se stálou hudební praxí přístupnou širokým lidovým vrstvám, také vzdělávání, ať už hudební či nikoli, bylo nejčastěji v rukou církve. Chráněná hudba a její stylové zaměření tedy s největší pravděpodobností představovala převážnou část aktivní a pasivní hudební zkušenosti obyvatel českého území v 17. a 18. století.<sup>11</sup>

Druhý bod nebude dostatečně zpracován, dokud k výzkumu chráněné tvorby italských skladatelů nebudou vytvořeny adekvátní podmínky: přesné údaje a tematické katalogy existují pouze pro nepatrný počet hudebníků z generace přelomu 17. a 18. století, a v porovnání s tím, čeho se dosáhlo v jiných oblastech (například v oblasti operní tvorby), je třeba okruh chráněné hudby ještě kompletně zpracovat. Přesto je význam pražských sbírek nepochybný alespoň u skladatelů, u nichž se můžeme opřít o pečlivé vědecké práce týkající se jejich chráněné tvorby: jako názorný příklad lze uvést *Dixit Dominus* RV 595 Antonia Vivaldiho, dochovaný v jediné kopii u křižovníků.<sup>12</sup>

Pokud jde ovšem o dokumentaci různých směrů při provozování měnicím se podle prostředí a doby, prohloubení tématu se neobejde bez srovnání českých sbírek a sbírek v okolí s mnoha shodami.

<sup>11</sup> O hudebním vzdělání v Čechách v 18. století a o vlivu, který na ně mohla mít italská a německá tradice, cfr. B. RENTON, *op. cit.*, *passim*, zvláště kap. 1, 2.

<sup>12</sup> Signatura XXXV E 42: cfr. M. TALBOT, *The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi*, Olschki, Firenze 1995, p. 163.

Ostatně už samotné interní údaje ze zde zkoumaných fondů jasně dokázaly, že pro studium repertoáru je tento postup dosti podnětný. České sbírky byly sbírkami provozními: materiál se v drtivé většině případů dochoval v oddělených partech, má více stylových vrstev, postupem doby do něj zasahovali kapelníci, aby „zmodernizovali“ starší repertoár, jsou zde dodatky nebo změny v instrumentaci a tak dále. Tyto údaje, až bude jednou systematicky probádán dochovaný materiál, umožní provést dost přesnou rekonstrukci využívaného obsazení, provozovacích zvyklostí jednotlivých institucí a také typických rysů českého vkusu v porovnání s vkusem benátským, neapolským, vídeňským či saským, abychom citovali některé bezprostředně srovnatelné oblasti.

Fondy, z nichž hlavně vychází tento první příspěvek, patří různým institucím s rozdílnou organizací a rozdílnými hudebními interprety. Zde budeme analyzovat tento repertoár jako celek a s výjimkou několika specifických příkladů nebudeme příliš zabíhat do detailních rozdílů. Mezi fondy existuje hustá síť shodných rysů kromě spojitosti pražského repertoáru se sbírkami v Drážďanech, Vídni a v italských centrech, které je třeba ještě prozkoumat. Tento repertoár se dělí do tří velkých skupin: skupinu italských skladatelů, často – nikoli výhradně – neapolských v období, které nás zajímá; skupinu hudebníků působících ve Vídni, a tedy ve spojení s Prahou nebo s Čechami prostřednictvím hlavního města habsburské říše; a skupinu mezinárodně proslulých Italů různého původu, kteří jsou ve styku s dalšími evropskými dvory, zvláště s Drážďany.

### Italská Praha

V Praze jsou celkem uchovány stovky skladeb těchto autorů: Pietro Paolo Bencini (1670–1755), Francesco Durante (1684–1755), Nicola Fago (cca 1677–1745), Giuseppe Gonelli (1666–1745), Leonardo Leo (1694–1744), Francesco Mancini (1672–1737), Nicola Porpora (1686–1768), Domenico Sarro (1679–1744), Leonardo Vinci (1690–1730), nebo z „habsburské“ sekce Marc'Antonio Ziani (cca 1653–1715), Caldara, Francesco Bartolomeo Conti a jeho syn Ignazio, Giuseppe Porsile (1680–1750); dobře zastoupen je také Antonio Lotti, který se pohyboval se svou operní společností mezi Drážďany a Benátkami a zřejmě se zastavil

i v Praze, a měl tedy asi přímé kontakty s městem.<sup>13</sup> Inventáře týkající se nedochovaných skladeb (nejstarší je z Lorety a také první inventáře z Oseku) tuto domněnku potvrzují.

Dochované historické zprávy dokazují vášnivé zaujetí některých pražských kruhů pro italskou hudbu na začátku 18. století: osobnost, která sehrála význačnou roli v šíření nejmodernějšího italského vkusu v českém hlavním městě, byl Johann Hubert von Hartig.<sup>14</sup> Podnítl vznik první pražské koncertní instituce, akademie, založené v roce 1714, která sídlila v domě „zur eisernen Thüre“ a napodobovala typ italských akademii.

Za to, co víme o Hartigových hudebních aktivitách, vděčíme především svědectví německého skladatele Gottfrieda Heinricha Stölzela (1690–1749), Matthesonova zpravodaje při sestavování jeho *Grundlage einer Ehrenpforte...* (1740), který pobýval v Praze od roku 1715 do začátku roku 1718, a zmínkám v poznámkách hudebníků přítomných v Praze u příležitosti legendárního uvedení Fuxovy *Costanza e fortezza* v roce 1723, jako byl například Johann Joachim Quantz (1697–1773). Hartig byl zapáleným příznivcem umění zvuků: sám výborně hrál na cembalo, ve své akademii rád hostil hudebníky projíždějící Prahou, udržoval styky s mnoha italskými skladateli a sbíral partitury. Zcela jistě byl ve styku s Janem Dismasem Zelen-

<sup>13</sup> Skutečná Lottiho přítomnost v Praze ovšem není dosud potvrzena dokumenty a svědectvími, zůstává tak otázkou i pro ty, jež se tímto problémem i nadále zabývali.

<sup>14</sup> Přesná Hartigova identifikace se neobejde bez problémů: v sázce jsou dva bratři, Ludvík Josef a Jan Hubert, téměř stejně staří a v Praze přítomní víceméně v téže době. Prameny svědčící o hudebních aktivitách „Freiherr von Hartig“ neuvádějí nikdy křestní jméno; tradice často ztotožnila zmíněnou osobu s Ludvíkem Josefem, zakladatelem české větve rodu. Výzkumy JANY VOJTĚŠKOVÉ o Zelenkovi (*Die Zelenka-Überlieferung in der Tschechoslowakei*, „Musik des Ostens“ 14, 1993, pp. 85–99) však ukázaly, že Hartig, jenž byl s tímto českým skladatelem ve styku, byl Jan Hubert, který mimochodem na počátku 18. století studoval v Itálii. Jak bylo až dosud ověřeno, v hudebních fondech se objevuje jeho jméno. Zdá se tedy pravděpodobně, že dochované zprávy je třeba přičíst jemu a ne jeho bratrovi. Zde děkuji srdečně své přítelkyni a kolegyni Janě Vojtěškové za pomoc a podněty z její práce. Také Hartigův šlechtický titul je malá záhada: prameny se o něm zmiňují jako o baronu, v některých případech však jako o hraběti. Hartig se zřejmě rád nechal oslovovat tímto titulem ještě dřív, než jej členové rodiny vůbec získali; tato skutečnost přispívá k matné situaci.

kou (1679–1745), slavným českým skladatelem vzdělaným i v Itálii a činným v Rakousku a v Sasku (což jej přivedlo ke stálým kontaktům s italskými skladateli, kteří působili u dvorů ve Vídni a v Drážďanech). Podobně je dokumentováno i baronovo nadšení pro Antonia Lottiho. Tato skutečnost, dále působení v Drážďanech a předpokládané pražské pobyty tohoto skladatele vysvětlují výskyt opisů jeho chrámových skladeb v pražských fondech, o čemž jsme se zmínili výše; Lottiho rukopisy pocházející z Hartigovy sbírky jsou uloženy především ve fondu u sv. Víta.

Pro náš účel jsou důležité především doklady o baronově činnosti propagační – podporoval velkolepá provedení chrámové hudby v městských kostelech: stojí za to citovat příslušnou Stölzelovu pasáž, jež dosti podrobně dokládá organizaci těchto provedení a Hartigovo potěšení z hudby, který ji sledoval s partiturou v ruce:

Sie [des Freiherrn von Hartigs Excellenz] hatten einen grossen Vorrath von den schönsten Musikalien: denn sie correspondirten mit den vornehmsten italiänischen Componisten. Doch waren sie mit dem blossen Besitz derselben für sich allein nicht zufrieden; sondern liessen öfters diejenigen Compositiones, so ihnen am besten gefielen, in den Kirchen prächtig aufführen.

Wie ich denn mit Grunde der Wahrheit sagen kann, daß eine Lottische grosse Messe, welche S. Excellenz [sic!] in der Jesuiter-Kirche auf der Altstadt, durch viele Kloster-Musikos so wohl, als auch durch die bey verschiedenen hohen Herrschafften zu Prage in Diensten stehende, und zu dem Ende versammelte Virtuosen aufführen liessen, die stärkste Musik gewesen, die ich Zeit Lebens gehört. Bey derselben aber befanden sich der Herr Baron unten in der Kirche, und hatten die Partitur vor sich liegen, daß also die Krafft der Harmonie nicht allein durchs Gehör ins Gemüthe dringen konnte, sondern auch die Augen derselben Bewegungen im Bilde der Noten sahen.<sup>15</sup>

Některé konkrétní stopy o Hartigově prostředkování mezi italským, českým a německým prostředím lze nalézt dokonce i při studiu

<sup>15</sup> J. MATTHESON, *Grundlage einer Ehrenpforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen...*, vlastním nákladem, Hamburg 1740, reprint M. SCHNEIDER (ed.), L. Liepmannsohn, Berlin 1910, Bärenreiter – ADV, Kassel – Graz 1994, heslo „Hartig“, pp. 102–103.

Bachovy tvorby: tradice *Missa sapientiae* Antonia Lottiho nám v tomto ohledu přináší několik zajímavých podnětů. Italský opis této mše byl v baronově vlastnictví už před rokem 1721. Z tohoto opisu si kolem roku 1730 Zelenka pořídil svůj vlastní. Ten se stal předlohou opisu, který si pro sebe z Lottiho skladby opatřil Bach.<sup>16</sup> Další oblastí, kde bylo prostřednictvím Hartiga a jeho rodiny nepochybně důležité, byla oratoria: mezi skladbami tohoto druhu nacházíme v majetku křižovníků různá oratoria věnovaná Hartigovi přímo nebo třetí osobou.<sup>17</sup>

Konkrétní výskyt italské hudby 17. století je ve fondech méně výrazný, i když je zaznamenán především v prvním oseckém inventáři (1706), s autory jako Antonio Bertali (1605–1669), Marc'Antonio Cesti (1623–1669), Carlo Cappellini (*ante* 1650–1683), Draghi, Giovanni Felice Sances (cca 1600–1679), skladatelé spojenými především s Vídní. Máme i zprávy o tiscích, z velké části boloňských či benátských z posledních desetiletí 17. století, mezi nimiž kromě jiných nacházíme díla těchto autorů: Pirro Albergati conte Capacelli (1663–1735), Giovanni Battista Bassani (cca 1647–1716), Giovanni Bononcini (1670–1747), Maurizio Cazzati (1616–1677), Giovanni Paolo Colonna (1637–1695), Francesco Foggia (1604–1688), Alessandro Grandi (1638–1697) a Francesco Passarini (1636–1694);<sup>18</sup> pravděpodobně převážně pozdní rukopisy děl ze 17. století z fondu křižovníků byly opsány z italských tisků. Ještě než přistoupíme k přímému ověření materiálu, upozorníme na několik rysů, které tento fakt předběžně potvrzují: rukopis XXXV A 67 u křižovníků

<sup>16</sup> Cfr. J. VOJTĚŠKOVÁ, *Bach, Zelenka a hrabě Hartig*, „Hudební věda“ 31/2, 1994, pp. 145–148.

<sup>17</sup> Skladba *Passione di Abele innocente* autora jménem Diogeno Bigaglia (provedená v roce 1729), „a D. no Comite Hartig donat“; Francesco Bartolomeo Conti, *Da vide perseguitato* (uvedeno v roce 1730) „liberalitate Comitum Hartig donatum“; *La costanza del christiano paziente* [= *Il martirio di S. Lorenzo* ?] opět od Contiho (uvedeno v roce 1734), „don. a Comite Hartig“; *Zelenkovo I penitenti al sepolcro del Redentore*, uvedeno v roce 1738 „Illustrst. [sic in B. RENTON] D. D. Comite Hartig gratiosi concessum et productum“; Lottiho *Tobia*, uvedeno v roce 1724, „ex Hereditate Ill. D. D. Comitum Hartig ab Ill. Comitessa Kolt. productum“; ještě v padesátých letech se objevují partitury Giovanniho Battisty Sammartiniho opatřené „ab Ill'mo Francesco Comite de Harteg“. Cfr. B. RENTON, *op. cit.*, „Appendix M“, pp. 548–551.

<sup>18</sup> Seznam tisků v majetku oseckých mnichů a křižovníků in B. RENTON, *The Musical Culture cit.*, „Appendix N“, pp. 553–555.

Bassaniho *Dixit Dominus, Beatus vir, Laudate Dominum, Lauda Gerusalem* [...] má na první straně uvedeno také číslo *opusu* (9), nezvyklý jev, pokud nepředpokládáme tištěnou předlohu; Bassaniho op. 9, vydaný v Benátkách v roce 1690 pod názvem *Armonici entusiasmi di Davide overo Salmi concertati a quattro voci*, byl nepochybně v majetku kláštera v Oseku, zatímco v křižovníckém inventáři se neobjevuje; není nic logičtějšího, než že si křižovníci pro vlastní potřebu zřejmě zhotovili ruční opis (jestli přímo z Oseku nebo z jiného pramene je samozřejmě ještě třeba určit). Jiný případ představuje rukopis XXXV D 105 (rovněž u křižovníků) *Missa quadragesimale a 8 a 2 cori concertati* od Francesca Foggi (pozdní opis z poloviny 18. století); v témž inventáři je i opis římského tisku z roku 1663 *Octo missae quarternis, quinis, octonis, novenisque vocibus* téhož autora, jehož rukopisný originál by mohl být opisem.

Výjimku v tomto relativně řídkém konkrétním výskytu hudby 17. století představuje jeden ze vzácných případů dobových italských skladatelů, kteří skutečně byli v přímém kontaktu s Prahou, totiž Vincenzo Albrici (1631–1696),<sup>19</sup> málo známý italský hudebník, který působil většinou v zahraničí a zemřel v Praze. Proto není náhodou, že inventáře zaznamenávají značný počet jeho skladeb, které se také konkrétně dochovaly ve výše zmíněných pramenech, s výjimkou fondu od svatého Víta, kde jeho jméno doloženo není. Pokud jde o Osek, inventáře z let 1706 a 1720 svědčí o přízni, jež se jeho hudbě dostávalo také v tomto cisterciáckém klášteře; rovněž v křižovnícké sbírce je uloženo značné množství jeho skladeb, především – a to je také zajímavé – moteta s velkým obsazením. Několik příkladů: rukopis XXXV A 54 dokládá *Conturbata est omnis terra a 9 o 19. Canto. Alto. Tenore. Basso. 2 violini. 2 violae e Fagotto primi chori; Canto Alto Tenore Basso 2 cornetti 3 tromboni e violone secundi chori*; rukopis XXXV C 295 *Reges Tharsis et insulae / Pro Epiphania Domini pro*

<sup>19</sup> Římský rodák Albrici rozvinul svou hudební kariéru za Alpami a měl úzké vztahy zejména se dvorem v Drážďanech, vedle mnoha dalších zkušeností, které sahají od Anglie ke Švédsku, Hamburku, Neuburgu a Lipsku. V Praze byl kapelníkem v kostele sv. Augustýna. V Albriciho případech jsou pražské sbírky mimořádně důležité pro hodnocení jeho díla, jež se omezuje jen na několik dochovaných kusů, bereme-li v úvahu pouze jinde uložené prameny (viz heslo „Albrici“ ve všech důležitých muzikologických slovnících, které opomíjejí české fondy).

dva pěvecké sbory, soprán, alt, tenor, bas, 2 housle, 2 violy, altový a tenorový trombón, trombón „grosso“ (takto v rukopise), 4 trubky, tympány, fagot a varhany.

Setkáváme se i s ženami skladatelkami: v oseckém inventáři z roku 1706 je jakási „jeptiška z Pavie“ autorkou různých koncertantních skladeb; v inventáři z roku 1720 se uvádí, že „Donna Bianca Maria Meda Monaca“ darovala klášteru sérii rukopisů. V křižovníckém fondu je doložen nejméně jeden pozdní opis skladby Isabelly Leonardy (1620–1704), slavné jeptišky hudebnice, *De Beatissima Virgine in caelis personent a 8 o 15* pro čtyři sólisty a čtyřhlasý sbor, dvoje housle, dvě violy, 3 trombóny (alt, tenor, bas) a varhany. Vzhledem k hojnému počtu Isabelliných skladeb šířených tiskem bych nevyloučila, že se opět jedná o rukopis vytěžený z nějakého tisku, eventuálně s obsazením upraveným pro potřeby křižovníků.

Přejdeme-li k první polovině 18. století, na první pohled nás překvapí hojnost pramenů týkajících se neapolských autorů. Alessandro Scarlatti (1660–1725), ale zejména skladatelé následující generace Fago, Mancini, Sarro, Leo, Porpora a Vinci jsou zastoupeni desítkami děl, mezi nimiž je mnoho slavnostních mší a skladeb pro velké obsazení.<sup>20</sup> Hojný výskyt neapolské, římské (například Bencini) a vůbec italské hudby nás zčásti přivede k osobě Balthasara Knappa, sekretáře českého sněmu, jednu dobu sekretáře hraběte Štěpána Kinského v Itálii (hlavně v Neapoli a v Římě), který v roce 1717 prodal kapitule svou hudební sbírku,<sup>21</sup> a ke Kryštofu Karlu Gayerovi, jenž také Knappovým prostřednictvím shromáždil mohutnou italskou sbírku, po jeho smrti odprodanou jeho vdovou zčásti křižovníkům.<sup>22</sup> Toto spojení nepochybně přispělo ke vzniku velkého italského jádra v českých fondech. Dalším zdrojem, alespoň pokud jde

<sup>20</sup> První krátká zmínka o pramenech hudebních skladeb pro dva sbory neapolských autorů, uložených v českých fondech, cfr. A. ROMAGNOLI, „*Concinant laetantes chori*“: *Die Doppelchortechnik in der neapolitanischen Kirchenmusik des frühen Settecento*, „Slovenská hudba“ 22, 1996, 3–4, pp. 487–506.

<sup>21</sup> Cfr. M. KOSTÍLKOVÁ, *Der St. Veit – Chor* cit., p. 59.

<sup>22</sup> Cfr. *ibid.*, p. 57: Gayer byl sbormistrem v loretánském kostele v Praze a při velkých příležitostech vypomáhal ve sboru u sv. Víta. 6. října 1705 se stal v této katedrále kapelníkem po Mikuláši Wentzelim, který řídil v různých funkcích kapelu v devadesátých letech 17. století. Gayer vedl kapelu sv. Víta až do své smrti

o křižovníky, by mohl být přímo či nepřímo Niccolò Ceccherini, osoba, o níž se mnoho neví, až do roku 1758 asi stálý loutnista rádoové kapely. Nepočítáme-li dovoz repertoáru z Itálie do Prahy, má alespoň jednu nepochybnou zásluhu čistě hudebního charakteru: široký výskyt loutny v rukopisech u křižovníků, a to i tam, kde na základě ověřených podobností jiné doklady téže skladby v dalších sbírkách – českých, německých, rakouských a jiných – loutnu neuvádějí.<sup>23</sup>

Mnoho rukopisů týkajících se neapolských skladatelů či jejich krajanů však nelze odvodit z linie Knapp-Gayer (například rukopisy v Oseku, jež se neshodují s ostatními fondy, ale i mnoho rukopisů u křižovníků či u sv. Víta). Výše jsme zmínili barona Hartiga a jeho vášeň pro hudební sběratelství: jeho sbírka však nebyla dosud přesně identifikována. Ačkoli jistě sehrál zásadní úlohu prostředníka mezi Itálií a Prahou vzhledem k pozůstatkům fondu z majetku jeho rodiny v inventářích a v dochovaných materiálech, lze v tuto chvíli těžko celkově zhodnotit jeho roli v šíření italské hudby za Alpami. S ohledem na dochované sbírky tedy otázka, jak mohlo vzniknout tak silné, zdánlivě přímé spojení mezi neapolským prostředím a Prahou (podle mých ověření v tomto repertoáru neexistují mezi Prahou a Vídní téměř žádné shody), zůstává alespoň částečně otevřená. Zde je třeba připomenout, že ne náhodou opravdový příval neapolské hudby do Prahy začíná velmi záhy po připojení Neapole k Rakousku. V tomto ohledu má velký význam porovnání oseckého inventáře z roku 1706, tedy z doby před připojením, s inventářem z roku 1720: zatímco v prvním seznamu všichni nebo téměř všichni zmiňovaní italští skladatelé náleží do vídeňského okruhu (již citovaná jména: Bertali, Draghi, Sances...), v roce 1720 vedle nové generace

16. listopadu 1734. Jeho následník Antonín Görbig sloužil v kapele jako hráč na violu da gamba a varhaník; v těchto funkcích spolupracoval také s kapelami v Loretu a ve Strahovském klášteře. Místo kapelníka u sv. Víta zastával pouze tři roky; kapitule odkázal malou hudební sbírku. Po něm byl až do roku 1758 kapelníkem Jan František Novák, jenž rovněž zanechal kapitule svou sbírku rukopisů. O Knappově roli a Gayerově sbírce cfr. B. RENTON, *The Musical Culture* cit., pp. 436–439; dále zvláštní studii V. KORONTHÁLY, *Hudební sbírka Kryštofa Gayera*, diplomová práce, Univerzita Karlova, Praha 1977. Zmínky o Knappovi a Gayerově sbírce jsou také in M. TALBOT, *The Sacred Vocal Music* cit., pp. 161–162.

<sup>23</sup> O výskytu teorby na kůru u křižovníků a obecněji, kdy teorba hraje part bassu continua v rakousko-české oblasti, chystá zvláštní studii Pietro Prosser.

„vídeňských“ Italů (Conti, Caldara, Ziani atd.) přicházejí na hudebně-liturgickou scénu cisterciáckého kláštera se zřejmým úspěchem nejmodernější neapolští skladatelé. To je doloženo i na dalších místech, kde se intenzivně provozovala chrámová hudba; stačí si prolistovat katalogy od svatého Víta nebo křížovníků anebo inventář z Lorety z roku 1727, publikovaný v katalogu fondu,<sup>24</sup> abychom si ověřili masové šíření tohoto repertoáru.

Zmínili jsme se, že ne náhodou vše začíná po roce 1707, kdy v červenci Rakušané vítězně vtáhli nejprve do Caserty a pak do Neapole. Zde byli slavnostně přivítáni Franceskem Mancinim, který v čele prorakouské části místní hudební kapely obratně využil politické změny a získal tak funkci prvního kapelníka královské kapely (při této příležitosti poznamenejme, že Mancini je jedním z dobových skladatelů, kteří se v českých fondech objevují nejčastěji).<sup>25</sup> A prozkoumáme-li seznam rakouských místokráľů v Neapoli, najdeme představitele česko-moravských šlechtických rodin: Daun, Althann, Schrattenbach, Harrach... S nimi jistě do hlavního města Neapole postupně přicházeli sekretáři, emisaři, správcové a další osoby, které tak často prostředkovaly mezi jednotlivými oblastmi Evropy nejen ve věcech historicko-politických, ale i v záležitostech hudebních (jak jsme ostatně výše ukázali na případě Kinský-Knapp). Kdo byl přímo zodpovědný za vznik kontaktu mezi Neapolí a Prahou, nemohu ještě upřesnit, ale nepochybovala bych o tom, že klíč je třeba hledat právě tady. Knapp nebyl jediným iniciátorem velkého

<sup>24</sup> O. PULKERT, *Domus Lauretana Pragensis*, I, Supraphon, Praha 1973, pp. 43–60.

<sup>25</sup> Dobyti Neapole znamenalo bezprostřední navázání nových kontaktů s Vídní a dalšími regiony císařství. To se velice nápadně projevuje například v operě, kde nám libreta a jejich věnování i snadnější identifikace textů pomáhají určit, nakolik do oblasti chrámové hudby zasahují některé souvislosti mezi historicko-politickou situací a hudební tvorbou. Významný je například fakt, že neapolské scény převzaly doslovně znění operních libret původně složených pro rakouské hlavní město, počínaje libretem *Turno Aricino* od Silvia Stampigliy zhudebněným Giovannim Bononcini pro Josefa I. v létě roku 1707 a uvedeným Franceskem Mancinim v první vhodné sezóně, to jest v době karnevalu v roce 1708, v Teatro dei Fiorentini (cfr. A. ROMAGNOLI, *Il „Turno Aricino“ di Silvio Stampiglia nelle versioni musicali di Giovanni Bononcini e Francesco Mancini*, in R. CAFIERO, M. CARACI VELA, A. ROMAGNOLI (eds.), *Gli affetti convenienti alle idee. Studi sulla musica vocale italiana*, ESI, Napoli 1993 (Archivio del teatro e dello spettacolo, 3), pp. 21–87.

přívlihu neapolské hudby do Prahy také proto, že ten pokračoval i po ukončení jeho pobytu v Itálii.

Kromě hypotéz historického výzkumu i toho, co lze vytěžit z katalogů a svědectví, bude nutné přímo studovat hudební materiál, abychom mohli s větší jistotou určit původ rukopisů, které, jak jsem si až dosud ověřila, jsou ve skutečnosti jen zřídka italské. Ovšem vzhledem k celku je část pramenů, jež jsem měla k dispozici, příliš omezená na to, aby se z ní daly vyvodit nějaké závěry. Jsou zde rukopisy pocházející z prvního desetiletí 18. století a nepatřící do Gayerovy sbírky (mezi jiným několik Manciniho skladeb uložených u křížovníků), nebo Sarrova *Missa regalis neapolitana* pro dva sbory o pěti hlasech, smyčce, hoboje, flétnu, dvě violoncella concertante a basso continuo z fondu v Oseku (signatura XXXII C 137), do které se mi podařilo nahlédnout a mohla by být italského původu. Tyto případy by společně s dalšími potvrzovaly možnost ještě jiných kontaktů mezi českými hudebními institucemi a neapolským královstvím.

#### Méně významní skladatelé: české prameny jako dokumenty k dějinám italské hudby

Další malý, ale poutavý oddíl naší práce tvoří početné české rukopisy, které v některých případech dokládají bohatou tvorbu skladatelů v Itálii dnes víceméně neznámých, nebo těch, jejichž tvorba je ve vlasti zřídka doložena. Jde především o hudebníky těsněji spojené s klášterním prostředím (řeholníky činné uvnitř určitého řádu nebo prostřednictvím výměny s podobnými institucemi). Zde jsou české fondy v mnoha případech pravým nalezištěm partitur a informací: např. křížovníci mohli využívat plodných výměn v rámci františkánských komunit, což se odráží v některých stopách po málo známých skladatelích, jako je Francesco Antonio Urío (1631/32–1719 nebo později), františkán a kapelník u Santa Maria Gloriosa dei Frari v Benátkách (minorité), mezi jiným autor *Missa florentina* (E 52), jehož rukopis *Psalmi vesperini* (E 52) nám právě potvrzuje jeho příslušnost k řádu a jeho benátský původ.<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Urío je v muzikologickém světě znám především díky svému *Te Deum*, které Händel využil jako pramen pro různé pasáže svých slavných prací, například *Dettin-*



Také kněží-skladatelé, jako například Giuseppe Gonelli z Cremony (1666–1754), nacházejí v českých inventářích více prostoru, než se jim až dosud dostávalo v odborných slovnících: jeho skladby jsou hojně zastoupeny jak ve fondu svatého Víta, tak ve fondu osekém a u křížovníků a svědčí o jeho značném dobovém úspěchu jako skladatele chrámové hudby.

Dále se jedná o hudebníky, kteří jsou známi třeba jen úzkému okruhu odborníků díky své činnosti v jiných oblastech, jako například Giuseppe Vignati (?–1768), původem snad z Bologne, ale působící v Miláně, jehož činnost v různých hudebních institucích lombardské metropole je nám v hrubých obrysech známa; díky libretům se dochovalo několik podrobných zpráv o jeho operách, jejichž partitury však k dispozici nemáme. Inventáře a dochované části českých fondů poskytují rozsáhlé svědectví o jeho chrámové tvorbě.<sup>27</sup> U křížovníků, kteří podle inventáře z roku 1738 vlastnili asi dvacet Vignatiho skladeb, je dosud uloženo několik jeho prací, mezi nimi *Magnificat* pro pět hlasů (E 43), *Dixit concertato* (E 45), *Kyrie*, *Gloria* a *Credo* pro osm hlasů (E 47) datované 1729 a *Credo breve a 8 con sinfonia* a *moll* (E 46) z téhož roku, kde je autor uváděn jako „kapelník královského paláce vévodského dvora v Miláně“. Na okraj je zajímavé zmínit skutečnost, že jednou z jeho prvních datovaných milánských skladeb je serenáda z roku 1717 u příležitosti narozenin tehdejšího milánského místodržitele, knížete Maxmiliána Karla z Lobkowitz.<sup>28</sup>

*gen Te deum a Saul*. Byl také svázán s milánským prostředím, stejně jako další citovaní skladatelé: poslední jisté zprávy o jeho působení jej uvádějí v letech 1717–1719 jako kapelníka u sv. Františka v lombardské metropoli: cfr. C. TIMMS, *Urio, Francesco Antonio*, in S. SADIE (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 19, Macmillan, London 1980, pp. 465–466 (nejdou zde citována díla doložená českými rukopisy).

<sup>27</sup> Cfr. S. HANSELL, *Vignati, Giuseppe*, in *The New Grove Dictionary cit.*, 19, p. 756; vedle několika rukopisů dochovaných v Bologni, se v krátkém výčtu chrámových skladeb objevuje také zmínka o malém souboru rukopisů uložených ve Státním archivu v Žitenicích; rukopisy v pražských fondech zmíněny nejsou.

<sup>28</sup> *Serenata a tre voci*. Cantata nel giorno natale di sua altezza il signor principe del Sacro Romano Imperio principe di Levvenstein (...) governatore e capitano generale per sua maestà cesarea e catt. dello Stato di Milano [postavy: Montano, Aminta, Genio d'Insubria] [Serenáda pro tři hlasy. Zpívaná o narozeninách Jeho Výsosti pana knížete Svatého císařství římského knížete z Löwenstein (...) místodržitele a velitele generála Jeho císařského kat. Veličenstva státu milánského] (C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa fino al 1800*, V, Bertola & Locatelli, Cuneo 1992, n° 21675); libreto je uloženo v milánské Biblioteca Nazionale Braidense, ale nebylo mi umožněno nahlédnout do něho osobně.

Je pravděpodobné, že jak Vignati, tak Urio a Gonelli, o nichž jsme mluvili dříve, našli z rakouské Lombardie cestu do Prahy podobně jako jejich neapolští kolegové, ovšem i tyto cesty bude třeba přesněji určit.

Celkově jsou data a poznámky získané z českých rukopisů cenné pro doplnění seznamu děl a v některých případech i životopisů skladatelů, kteří dodnes nebyli předmětem podrobného bádání. V případech dalších, skutečně nejasných hudebních osobností poskytují tyto fondy několik nových důležitých údajů o jejich působení a původu: tak například o skoro neznámém Giacomo Sarcunim, uvedeném jako „compositore in Napoli“ [skladatel v Neapoli] nebo stejně neznámém Francesku Minissarim z Říma; to jsou malé kamínky do mozaiky, kterou je třeba ještě celou trpělivě sestavit.

#### Další slavní italská skladatelé: Praha na cestě mezi Benátkami a Drážďany

Poté, co jsme se zmínili o skladatelích z Neapole a o významu českých fondů pro doložení děl menších autorů, musíme připomenout řadu dalších, naopak dobře známých skladatelů: v Praze je uložena také chrámová hudba skladatelů benátských či v Benátské republice působících hudebníků spojených se saským dvorem. Někteří z nich měli přímé kontakty s Prahou: už jsme se zmínili o Antoniu Lottim, který se možná do Prahy dostal v době své činnosti v Drážďanech. V křížovnickém inventáři je zaznamenáno více než sto Lottiho skladeb, které jistě nebyly součástí koupené Gayerovy sbírky, v níž se jich vyskytovala sotva desítka;<sup>29</sup> jeho jméno se objevuje také v inventářích z Oseku, z fondu od svatého Víta a v dalších sbírkách.

Jiným italským skladatelem činným v Drážďanech, jehož několik desítek skladeb najdeme v Praze, je Giovanni Alberto Risto-

žitel a velitele generála Jeho císařského kat. Veličenstva státu milánského] (C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa fino al 1800*, V, Bertola & Locatelli, Cuneo 1992, n° 21675); libreto je uloženo v milánské Biblioteca Nazionale Braidense, ale nebylo mi umožněno nahlédnout do něho osobně.

<sup>29</sup> Cfr. B. RENTON, *op. cit.*, p. 438 (srovnávací tabulka Gayerovy sbírky a inventáře křížovníků).

ri (1692–1753) proslulý jako skladatel oper. V jeho případě je kontakt s českým hlavním městem nepochybný: jako hudebník totiž spolupracoval s hereckou společností svého otce Tommase Ristoriho, který přijel do Prahy v září roku 1723 s představením *Das grosse steinerne Gastmahl*, které uvedl v domě Manhartů. Giovanni Alberto se pravděpodobně postaral o scénickou hudbu, jež byla na vývěsní ceduli označena za jednu z atrakcí tohoto představení.<sup>30</sup>

Kromě těchto bezprostředních kontaktů mezi Prahou a blízkými Drážďany určitě probíhala výměna rukopisů: důležitým prostředníkem byl díky svému zvyku obstarávat si a studovat partitury kolegů zjevně Jan Dismas Zelenka, o němž zde již byla zmínka v souvislosti s Hartigem. Na základě inventáře jeho sbírky lze v několika případech zrekonstruovat cesty partitur, které díky němu kolovaly mezi Prahou, Drážďany, Vídní a dalšími městy.<sup>31</sup> Výše už jsme zmínili případ Lottioho mše, jež se prostřednictvím Zelenkova opisu dostala k Bachovi; jeho role v oběhu rukopisů se dá vystopovat i v jiných případech, včetně Vivaldiho *Magnificat* RV 610b.<sup>32</sup> Tento český skladatel zůstal v kontaktu s hudebními institucemi své vlasti i během služeb v zahraničí: určitě vyměňoval vlastní partitury za opisy jiných autorů s klášterem v Oseku. Zelenka byl také v bezprostředním spojení s křižovníky, což mělo vliv na šíření nejen jeho hudební tvorby.<sup>33</sup>

České sbírky jsou cennou pomůckou i pro rekonstrukci katalogu význačného skladatele té doby, již citovaného Antonia Vivaldiho, díky vynikajícím studiím známe jeho styky s prostředím, jež bylo iniciátorem prvních velkých operních sezón v Praze.<sup>34</sup> Vivaldiovské

rukopisy kolovaly, byť v menším množství v porovnání s jinými skladateli, po celém tehdejší území Koruny české, včetně Slezska s hlavním městem Vratislaví, jež je nyní součástí Polska. Inventáře a katalogy dosvědčují někdejší výskyt rukopisů i tam, kde je již nelze vypátrat. Michael Talbot se ve své studii o Vivaldiho chrámové hudbě podrobně zabývá svědectvími, která pocházejí z české tradice, a pro každé stanoví jeho význam a charakteristiku. Jak už jsme viděli, právě této tradici mnohdy vděčíme za potvrzení existence dnes již ztracených skladeb (*Dixit Dominus* RV 595 nebo *Salve Regina* RV 617, uložených v Moravském muzeu v Brně) nebo jednotlivých verzí nedoložených jinými prameny (*Magnificat* RV 610b, uchováno ve více kopiích).<sup>35</sup>

#### Praha a „vídeňští“ Italové

Zbývá nám zmínit se o poslední velké části italského repertoáru uloženého v Praze, a to o repertoáru skladatelů spojených s vídeňským dvorem. Již dříve jsme se přesvědčili, že ve druhé polovině 17. století byli tito skladatelé víceméně jedinými zástupci italské hudby v Čechách, pokud nebereme v úvahu hudbu šířenou prostřednictvím tisků. Ani v 18. století se převaha „vídeňského“ sektoru ve fondech nezmenšuje, spíše naopak: nejčastěji se vyskytujícím skladatelem je Antonio Caldara, což ostatně naprosto souhlasí s neobyčejným rozšířením hudby tohoto Benátčana ve středoevropské oblasti. Vedle něho dva Contiové, otec a syn (Francesco a Ignazio), u nichž máme mimochodem problémy rozlišit autorství; dobře zastoupeni jsou také časově předcházející Porsile a Marc'Antonio Ziani.

Připomeňme, že někteří z těchto hudebníků byli také osobně přítomni v Praze u příležitosti návštěv Habsburků v českém hlavním

<sup>30</sup> Cfr. A. SCHERL, *Berufstheater in Prag 1680–1739*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1999, pp. 87–88, kde je reprodukce upoutávky představení; Scherl hovoří o skladateli jménem „Giovanni Battista“, ale zřejmě jde o tiskovou chybu.

<sup>31</sup> Tento inventář byl předmětem mnoha studií: za všechny cfr. W. HORN, T. KOHLHASE (eds.), *Zelenka-Dokumentation. Quellen und Materialien*, II, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1989; reprodukce faksimile je na pp. 169–218; J. BUŽGA, *Zelenkas Musikinventar aus der katholischen Schlosskapelle in Dresden*, „Fontes Artis Musicae“ 31, 1984, pp. 198–206.

<sup>32</sup> Cfr. M. TALBOT, *op. cit.*, p. 173.

<sup>33</sup> Cfr. J. VOJTĚŠKOVÁ, *Die Zelenka-Überlieferung in der Tschechoslowakei* cit.

<sup>34</sup> O vztazích mezi Vivaldim a českým prostředím cfr. T. VOLEK, M. SKALICKÁ, *Antonio Vivaldi a Čechy*, „Hudební věda“ 2, 1965, pp. 419–428; T. VOLEK, M. SKALICKÁ, *op. cit.*, pp. 161–165, 206–208.

LUČKA, *Vivaldis Beziehungen zu den böhmischen Ländern*, „Acta Musicologica“ 39, 1967, pp. 64–72; D. E. FREEMAN, *The Opera Theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*, Pendragon – Stuyvesand, New York 1992, zvláště kap. V: „Antonio Vivaldi and the Sporck Theater“, pp. 147–232.

<sup>35</sup> Cfr. M. TALBOT, *op. cit.*, pp. 161–165, 206–208. O vivaldiovské tradici ve středoevropské oblasti cfr. M. TALBOT, *Vivaldi and the Empire*, „Informazioni e studi vivaldiani“ 8, 1987, pp. 31–51.

městě. Velice známá je příhoda s uvedením Fuxovy opery *Costanza e fortezza* v roce 1723 a její důsledky, určitě však nebyla ojedinělá.<sup>36</sup> Stopy možných přímých kontaktů s českými hudebními institucemi jsou znatelné i v hudebních pramenech: významným příkladem je křížovnický rukopis XXXVI B 64 *Graduale a 4 voci, con 2 violini, 2 viole, 2 clarini, 2 trombe e tympani con organo concertanti. Proprio di S. Gio. Nepomuceno. Del sign.re Antonio Caldara Maestro di Capella di S. M. Ces.a Authore d'esso per l'onore di S. Gio. e desiderato et ottenuto da* [a zde se mi poznámka v katalogu bohužel nepodařilo rozluštit] 1724. Skladba byla zřejmě objednána zvláště pro typický český svátek krátce po Caldarově pobytu v Praze v roce 1723. Tento případ není mezi Caldarovými díly ojedinělý, i když vcelku pravděpodobně přímých objednávek z Prahy italským hudebníkům nebylo mnoho.

Nejen že je *corpus* svědectví o Caldarově tvorbě nejpočetnější, odhaluje také nejvíce vnitřních i vnějších shod českých fondů. Srovnání zde dochovaných verzí a originálů či opisů uložených ve vídeňských knihovnách a jinde je velmi zajímavé: týká se změn obsazení a změn jednotlivých částí *proprium* uvnitř určité mše nebo i liturgického účelu (například skladby pro svátky jednotlivých světců) apod. Jelikož materiál je zde téměř nezvladatelně rozsáhlý, uvedme v krátkosti jen několik příkladů: slavná *Missa dolorosa*, vydaná na základě vlastnoručně psaného rukopisu uloženého ve Vídni u Gesellschaft der Musikfreunde, v *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, je dochována také u svatého Víta pod stejným názvem a s malými změnami v obsazení. Nacházíme ji rovněž v křížovnickém fondu, rovněž s malými obměnami přinejmenším v instrumentálním *incipit* „Agnus Dei“. *Missa tolerabilis* existuje v původní skladatelově verzi datované rokem 1730 opět v knihovně Společnosti přátel hudby ve Vídni a v opisech v Národní knihovně ve Vídni (ve fondu chrámu sv. Petra), v Kremsmünsteru a v Praze ve fondu u svatého Víta. *Missa brevis Prudentiae* se dochovala alespoň ve dvou opisech, ve fondu sv. Petra ve Vídni a v Praze u sv. Víta, a tak dále v téměř nekonečném sledu odkazů a shod. Chránová hudba Caldarova, stejně jako jiných

<sup>36</sup> Stručný přehled skladeb uvedených u příležitosti pobytu Habsburků v Praze v roce 1723 in A. ROMAGNOLI, *Tra gli Asburgo e Hanswurst*, sborník kongresu v Oxfordu 1999 (v tisku), N. DUBOWY, M. BUCCIARELLI (eds.), kam odkazují také na další bibliografii.

velkých skladatelů 17. a 18. století, však stále čeká na komplexní výzkum a především na tematický katalog.<sup>37</sup> Bedlivé zhodnocení významu českých pramenů vzhledem k obrovskému rozsahu Caldarovy tvorby na sebe nechá pravděpodobně ještě několik let čekat a bude moci vzniknout jen na základě dobře zorganizované kolektivní práce.

#### „Adattato al gusto valente nell'anno...“: Česká svědectví dokládají prováděcí praxi

Významným faktem pro dějiny postavení neapolské a italské hudby v české oblasti je prokázána vitalita tohoto repertoáru. Všechny dosud jmenované instituce italský repertoár prvních desetiletí 18. století ještě dlouho uváděly společně s repertoárem novějším, včetně domácího. Tak dlouhá životnost se však někdy neobešla bez následků pro skladby.

Rukopisy často obsahují data repríz různých skladeb, někdy dokonce i zásahy provedené odpovědným hudebním činitelem zmíněné instituce. Je třeba zdůraznit, že ne všechny zásahy se týkaly problémů s obsazením, jak by se mohlo zdát, spíše jde o očividnou snahu zmodernizovat styl. Můžeme uvést několik příkladů:

Jako první uvedme mši *Missa a Duo chori* v C dur Francesca Manciniho pro smyčce a dechy (mše má jen Kyrie a Gloria), jež by podle stylové charakteristiky mohla pocházet z let dvacátých nebo počátku let třicátých (určitě ne z doby po roce 1735, kdy byl Mancini donucen k nečinnosti smrtelnou chorobou);<sup>38</sup> skladba je uvedena v inventáři osekého kláštera z roku 1753, v oddílu nazvaném *Cata-*

<sup>37</sup> Caldarův souhrnný tematický katalog byl již před několika lety ohlášen Brianem Pritchardem, jeho zpracování stále probíhá.

<sup>38</sup> Krátký rozbor s několika hudebními ukázkami z této mše in A. ROMAGNOLI, „*Cocinant laetantes chori*“... cit. K charakteristice Manciniho stylu v jiných žánrech, jelikož jeho chránová hudba na systematický výzkum ještě čeká (v záměru autorky tohoto textu) cfr. J. WRIGHT, *The Secular Cantatas of Francesco Mancini*, PhD Diss., New York University, New York 1985, a A. ROMAGNOLI, *Francesco Mancini: i melodrammi, tesi di laurea*, Università di Pavia, Pavia 1986–1987, částečně shrnuta in EAD., *Considerazioni stilistiche sullo stile operistico di Francesco Mancini*, „*Analecta Musicologica*“ 30/2, 1998, pp. 374–436.

logus Missarum pro stylo moderno producibilium. Missae solemmissimae, pod číslem 7.<sup>39</sup> Inventář je řazen tematicky a umožňuje tak přesnou identifikaci děl. Dále je upřesněno obsazení mše: *Kyrie et Gloria a duplici choro, scil. Cant: 4, Alt: 2, Ten: 2, Bass: 2, Violinis 4, Viola, Violonzello duplici in qui sedes: organo duplici in D[omi]ne Deus*. Pod signaturou XXXII E 58 Muzea české hudby (fond z Oseku) jsou uloženy dvě úpravy, obě pravděpodobně z rukou otce Eustachia Fischera, který první z nich opsal snad v padesátých letech.<sup>40</sup> V jedné z částí prvního zpěvu je poznámka o prepisu pozměněném a opraveném v roce 1771; a opravdu, kromě podezřelého zařazení příčných fléten nacházíme na několika místech změny. Zvláště druhé *Kyrie*, v první verzi složitý kontrapunktický úsek a cappella, je nahrazeno kusem mnohem „odlehčenějším“; také některé sólové výstupy zřejmě považované za zastaralé ve srovnání s „klasičtějšími“, a tudíž méně potřebnými změnami oddílů a cappella, jsou nahrazeny áriemi v modernějším stylu.

Něco podobného se v roce 1779 stalo také s *Gloria Patri* v *Dixit* Giuseppe Gonelliho (křížovnici XXXV B 293), jak uvádí rukopis „přízpůsobený vkusu platnému v r. 1779. 13 září 1779 Janem Antonínem Koželuhem“ (tedy zásah vznešené ruky). Velký časový odstup mezi vznikem těchto skladeb a jejich uváděním není zanedbatelným jevem uplynulých staletí, kdy se hudební vkus jen těžko obracel do minulosti. A tak se v druhé polovině 18. století na české hudební scéně začali více prosazovat domácí skladatelé slušné úrovně.

Dva zde uvedené případy nejsou vůbec ojedinělé: i vivaldiovská tradice v českých zemích přináší podněty k přizpůsobení místní praxi, jak to ostatně zachycuje i Michael Talbot na příkladu přidání partů trubek v *Magnificat* RV 610b, jež je uchováno v archivu Pražského hradu. Přidání partů žesťových nástrojů (nejčastěji zdvojených) je jedna z nejjednodušších a nejrozšířenějších forem zásahů

<sup>39</sup> Reprodukce strany inventáře, na které lze číst začátek této mše in K. HÁLOVA, J. MIKULÁŠ, *Le fonti musicali italiane* cit., p. 13, tab. 2; ve stejném článku (pp. 12–14) jsou uvedeny výborné stručné charakteristiky inventářů tohoto cisterciáckého kláštera, vhodné zejména pro italského čtenáře.

<sup>40</sup> Jenom jedna z úprav je datována; za identifikaci písaře druhé úpravy a za předpokládanou dataci vděčím své přítelkyni a kolegyni Michaele Zackové Rosši, spolupracovnici z Muzea české hudby v době, kdy jsem měla přístup k rukopisům.

pražských kapelníků do staršího repertoáru. Z předběžného průzkumu vyplývá, že k těmto změnám instrumentace vedly různé příčiny – provedení dodá velkolepě slavnostní ráz pomocí zdvojených trubek (nebo klarinetů) nebo odlišný, melancholický tón, například zdvojením pozounů různých velikostí, ve skladbách určených pro období půstu. Dalším rysem skutečně moderní instrumentace přidáváním nástrojů, jež se v době vzniku skladeb či v oblasti jejich původu nepoužívaly, ale ve střední Evropě v druhé polovině 18. století byly naopak velmi rozšířeny: příkladem mohou být již citované dvě příčné flétny přidané roku 1771 do Manciniho mše, kde by je tento svérázný Neapolitán mohl těžko předpokládat (ostatně chybí i ve znění, které jsme označili jako starší z obou oseckých dokladů).

#### Shrnutí: Praha, Neapol a Vídeň společně „s velkou okázalostí a slávou“

Již několikrát jsme se zmínili o skutečnosti, že práce italských skladatelů byly uváděny zvláště při slavnostních příležitostech. Vyplývá to jasně ze systému třídění používaného v inventářích, kde jsou italská autoři zastoupeni hlavně v kategoriích „solemnes“, „solemniore“ a „solemmissimae“ nebo v kategoriích určených pro velké mariánské svátky. I když je analýza používaného obsazení povrchní, potvrzuje vztah mezi slavnostní příležitostí a výběrem hudby předních italských skladatelů. Četná italská díla dochovaná v českých fondech nebo uvedená v inventářích vyžadovala, pokud se to slučovalo se stylem, reálný dvojsbor nebo sóla se sborem, hutnou orchestraci s účastí žesťových a dechových nástrojů umožňující zvláštní zabarvení v instrumentaci, což je celá řada prvků potřebných k dosažení opravdu velkolepého efektu nejvýznamnějších italských výtvorů.

Jak lze usoudit z dosud nesystematického srovnání zachovaných stejných dokladů, není vždy možné dopátrat se původní koncepce hudební velkoleposti jednotlivých kusů: především doprovody a zdvojení se velmi liší od jednoho dokladu k druhému a jde zřejmě o zásahy provedené při konkrétním uvedení díla. Nicméně samotný fakt, že změny za účelem dodat skladbě slavnostnější ráz byly prováděny především v italském repertoáru, dokazuje, že byl považován za nevhodnější pro zdůraznění nejdůležitějších liturgických událostí.

Mezi příklady, které jsme postupně citovali, se objevilo mnoho skladeb s velkým obsazením, od velkolepých vícesborových motet z pozdního 17. století po neapolské mše pro dva sbory od Sarra a Manciniho, Vignatiho skladby pro osm hlasů nebo Caldarovo *graduale* pro sv. Jana Nepomuckého, působící velkolepě díky bohaté účasti žesťů a tympánů; mohli bychom snadno citovat mnoho dalších: *Dixit Dominus* pro 10 hlasů od Manciniho (datováno 1711, křižovníci XXXV D 10) pro dva pětihlasé sbory, smyčce, basso continuo (varhany), *Missa romana del Sig.re Nicola Fago detto il Tarantino maestro di Capella in Napoli* (Osek XXXII C 326), *Missa brevis* pro dva sbory (5 + 5 hlasů) se smyčci, kontrabasem, varhanami, violoncelly concertanti, flétnami a hoboji, či *Offertorium a duplici choro [...] del signore Dominico Sarri [...]* (Osek XXXII C 142), s prvním pětihlasým sborem doprovázeným smyčci, hoboji, lesními rohy, varhanami a s druhým sborem – čtyřhlasým s houslemi, violami a kontrabasy. Zajímavý a příznačný příklad změn, kterým partitury podléhaly podle prostředí a příležitosti, nám znovu nabízí skladba Franceska Manciniho, *Missa brevis*, různě doložená nejen v Česku, v různých tóninách s doprovodem i bez něho. Nacházíme ji v A dur ve fondu křižovníků jako *Messa a 5 voci* (signatura XXXV E 104) a ve stejném fondu v G dur jako *Missa solemmissima a 5 voci* (signatura XXXV E 105). V obou případech se smyčci, dvěma varhanami a jedním doprovodným pětihlasým sborem, který se přidává k 5 hlasům prvního sboru. Ve fondu katedrály sv. Víta se setkáváme se stejnou mší v G dur s názvem *Missa Summae bonitatis* ([1916], sign. 872) se změněnou instrumentací (především v continuu, zde svěřenému sólovým varhanám a kontrabasu). Tato skladba se však také dochovala v jednom opisu uloženém v Drážďanech v Sächsische Landesbibliothek (signatura Mus. 2203–D–1) bez doprovodného sboru (ripieno), tedy pouze s prvním pětihlasým sborem. Ve čtyřech dokladech zjištěných ve stejné oblasti máme tedy čtyři různé adaptace téže mše, které respektují jak obsazení, tak základní tóninu skladby a z nichž se drážďanská verze bez doprovodného sboru nejméně zaměřuje na oslavnou velkolepost. Na druhé straně je pravděpodobné, že velký výskyt ripiena v italském repertoáru v Praze je zapříčiněn místní praxí za účelem dosažení zvukové hutnosti a barevného souzvuku při slavnostních příležitostech, jak jsme se zmínili výše, a že verze bez těchto znaků mohly být původnímu pojetí skladeb bližší.

Na závěr tohoto přehledu italské chrámové hudby dochované v Praze se vraťme k tématu letmo zmíněném v „prächtige Aufführungen“, do něhož nám výše citované Stölzelovo resumé umožnilo nahlédnout. Okázalost jistě nebyla výlučnou charakteristikou podívaných, které pořádal a zaštiťoval Hartig, i když podrobných svědectví o hudbě při slavnostních pražských liturgiích nebylo dosud mnoho nalezeno. Dokladem o možnostech pražského prostředí a jeho náklonnosti k velkoleposti v hudbě, které bylo dosahováno výše zmíněnými prostředky (zdvojením sborů, použitím žesťů, atd.) je zajímavý živý popis, který nám pomůže doplnit si obraz získaný rozбором hudebních svědectví. Jedná se o reportáž z roku 1721 ze slavnosti k počtu sv. Jana Nepomuckého otištěnou v „Pražských poštovských novinách“, deníku z 18. století, jež nám umožňují lépe prozkoumat roli italských skladeb v rámci slavnostních liturgií a také lépe proniknout do svým způsobem všudypřítomných politických vztahů prostředí vídeňského, pražského a italských měst poddaných císařství a Neapolu zvlášť.

Jeho Milost Pan Biskup z Tyberias včera v hlavním kostele sv. Víta na Hradě pražském [...] mši sv. sloužil, kdežto ke cti a chvále sv. Jana Nepomuckého Musici ze všech třech měst Pražských v témž kostele sv. Víta se sešli, a slavnou muzyku na dva kury realni, a dva kury Ripienu nad kúrem hlavním s mnohýma Instrumenty při té mši sv. konali, Trúbačův a vlaských bubnův na devět Kúrův Intrady troubili, mše svatá byla od authora neapolitánského Pána Mancini componirována: po Epistole Pán Ondřej Prösl instrumentální hlavní Concert produciroval a při ofertorium císařský Castrat Pán Tonniny Voce sola cum instrumentis slyšeti se dal, ostatek mše v velké pompě a slavnosti konáno, a při Závěrce od devíti kúrů Trubačův s hlukem velkým troubení dlouhého skoncováno bylo.<sup>41</sup>

A se vzpomínkou na tuto velkou liturgickou slavnost provázanou Manciniho hudbou, s Pröslovým „instrumentálním koncertem“ a sólem kastráta císařské kapely Toniniho, kdy vedle sebe stojí ještě jednu Prahu, Neapol a Vídeň, můžeme prozatím ukončit náš výzkum.

(Přeložila Helena Totínová)

<sup>41</sup> „Pražské poštovské noviny“, 30. 8. 1721, přetištěno in J. BERKOVEC (ed.), *Musicalia v pražském periodickém tisku 18. století*, Státní knihovna ČSR, Praha 1989, p. 43.

ANGELA ROMAGNOLI

## „UNA MUSICA GRANDIOSA“.

## ITALIAN SACRED MUSIC BETWEEN THE SEVENTEENTH AND EIGHTEENTH CENTURIES IN THE BOHEMIAN COLLECTIONS

The presence of Italian sacred music in the Bohemian collections is important due to both the quality and the quantity of the sources. Manuscripts and musical scores testify to a lively and variegated tradition that ranges from dramatic sacred music (the oratorio), to the disguised lay music and the liturgical and the para-liturgical repertoires. This document concentrates above all on the latter, considering three great musical collections of the *Crosiers*, the Canons of Regular of the Order of the Holy Cross, in the cathedral of San Vito and the monastery of Osek, pursuing at least three essential aspects: the role that the diffusion of sacred music by Italian authors may have had on the formation of the tastes of local musicians, the importance of Czech sources inasmuch as they are often the sole witnesses to compositions which are otherwise untraceable, and the value of the Czech *corpus* for the executive praxis and its evolution over time. Both data relating to existing testimonies and inventories of collections now dispersed were used for the study of the repertory and the concordance between the various Czech collections, and between these the other considerable musical collections with which it is possible to see similarities (Vienna and Dresden above all).

The 17<sup>th</sup> century repertoire is less evident than the 18<sup>th</sup> century, it is represented in a number of cases by prints or manuscripts, presumably copied by printing; the composers of this period speak of manuscript sources which can generally be tied to the Austrian court (Sances, Bertali, Draghi, Cappellini).

For the musicians of the generation between the 17<sup>th</sup> and the 18<sup>th</sup> centuries and for the successive generation, the situation changes; the direct dependence on Vienna seems to weaken in favour, after the first decade of the 18<sup>th</sup> century, of a (direct?) conduit to Naples. Many musicians, such as Mancini, Sarro, Leo, Vinci, are Neapolitan and all are acclaimed as working on the Italian scene. The concurrent surge of Neapolitan music and the passage of the city to Austrian control and the period of viceroyalty of exponents of the Bohemian-Moravian aristocracy (Daun, Althann, Schratzenbach, Harrach...) suggest that it is necessary to seek within this constellation the paths taken by the scores that emigrated towards Prague.

The Bohemian collections include material for use in churches and convents: the manuscripts testify in detail to the adaptations that the pieces have undergone over the years, both in the instruments used and in some cases the revision of entire portions considered outdated.

TOMÁŠ SLAVICKÝ

OPERA JOSEFA MYSLIVEČKA *IL BELLEROFONTE*  
NA NEAPOLSKÉ A PRAŽSKÉ SCÉNĚ  
A NA KÚRECH ČESKÝCH KOSTELŮ

Za zvláštní kapitolu v dějinách setkávání českého a italského kulturního světa můžeme považovat výměnu hudebních děl v 18. století a proměnu jejich společenských funkcí. Dobové prameny nás přesvědčují o tom, že v zemích Koruny české se rozšířilo velké množství předních děl italské hudby, a to poněkud neobvyklými způsoby přiměřenými zdejšími odlišnými institucionálními podmínkami. Velké množství hudebních pramenů české proveniencí svědčí o tom, že árie a někdy i celé scény z italských oper, provedených v pražském divadle, se v opisech šířily po celé zemi skrze církevní instituce. Podkládány latinskými texty pak zněly jako chrámové árie a tvořily hudební rámec liturgických obřadů. I když obecně byly kontrafaktury světských skladeb v barokní hudbě běžné, zde se setkáváme s úplně novým hudebně sociologickým jevem. Číslo z úspěšných italských oper dostala možností prostřednictvím chrámových kůrů oslovit publikum všech společenských vrstev.

Viděno v širším kontextu barokního umění v Čechách, nejedná se v podstatě o nic neobvyklého. Pojmy „sacrum“ a „profanum“ ztrácejí v oblasti umění ostrou hranici, a zejména proces ovlivňování církevního umění prostředky divadla se projevuje v řadě oblastí. Oltářní architektura přejímá prvky a efekty divadelních dekorací, sochy světců a alegorií získávají bohaté barokní kostýmy. Chrámová hudba stejným způsobem bez rozpaků vstřebává vyjadřovací prostředky hudebního dramatu. Tuto všeobecnou tendenci završuje praxe přejímání celých operních čísel do repertoáru liturgické hudby.

Přenášení divadelní hudby do chrámového prostředí se zdá být pro Čechy 18. století charakteristické. Svým způsobem v tom může-