

BAROKNÍ PRAHA – BAROKNÍ ČECHIE

1620–1740

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

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

SCRIPTORIVM

Praha 2004

DOCUMENTA PRAGENSIA



Řídí Václav Ledvinka a Jiří Pešek

ARCHIV HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY

Skenováno pro studijní účely

I.

**BAROKNÍ PRAHA A BAROKNÍ EVROPA.
HUDBA**

VÝZNAM ITALSKÉ OPERY PRO ČESKÉ BAROKO

Ve všech dosud podaných výkladech českého baroka chybí mnoho podstatného. Toto tvrzení zde nemohu v poskytnutém čase rozvádět a dokazovat, takže zmíním ve vší stručnosti jen tři z příčin tohoto neuspokojivého stavu:

1. Pokud jde o pramennou základnu, zůstává stále mimo horizont historiků obrovský archiv pražského arcibiskupství, který má mj. tu mimořádnou přednost, že v něm nikdy neproběhla skartace.

2. Už déle než století existující vědní obor dějiny české literatury je u nás – pokud jde o údobí začínající barokem – vytrvale pojmán jen jako dějiny českojazyčné literatury. Děje se tak přesto, že naše země mají i velikou autorskou a receptivní historii literatury v jazyku německém, italském a francouzském a v novověké latině. Za takové situace nemůže být současný výklad českého baroka než apriorním koncepčním torzem, v němž se výzkum obrozenecy pachtí za každým českojazyčným kázáním, ale např. celá knihovna libret italských oper vytištěných v českých zemích zůstává nepovšimnuta.

3. Za další podstatný nedostatek současného výkladu českého baroka považují to, jak barokisté s pozoruhodnou vytrvalostí přehlížejí poznatky hudební historiografie, považující je zřejmě pro výklad baroka za zanedbatelné. Absence těchto poznatků je však v dnes podávaném obraze baroka desinterpetujícím faktorem.

Po tomto telegraficky podaném stanovisku o některých nedostatcích přistupme k obdobně pojatému výkladu o některých poznatcích hudební historiografie, které – vzaty v potaz – by dosavadní výklad českého baroka vydatně modifikovaly.

Především je nutno konstatovat, že celé české baroko bylo negativně poznamenáno zásadním institucionálním deficitem, plynoucím ze skutečnosti, že český král nesídlil ve své zemi, ale u sousedů, v rakouském arcivévodství. Vinou několika generací habsburských králů-absentérů bylo České království zbaveno mj. svého hlavního centra, což mělo i pro kulturu této země na tři staletí neblahé důsledky. V hudební sféře se to projevilo mj. absencí takových institucí, jako je dvorní orchestr a dvorní opera, a rovněž absencí s nimi spojeného systému kompozičních objednávek a tvorby typu slavnostních mší, korunovačních oper, gratulačních kantát apod. Jen dvakrát za celé 17. století si habsburský panovník přivezl k svému přechodnému pobytu v Praze z Vídně i operní společnost, která s ním ovšem ihned zase odjela. Do kulturního života země tyto epizodické pobyty uzavřené dvorské společnosti nepřinesly v podstatě nic.

Po zcela mimořádné velkolepé barokní slavnosti v podobě korunovační opery, uspořádané českými stavy a inscenované v prostorách k tomu účelu zbudovaného

amfiteátru na Hradě v roce 1723, vystihl hrabě František Antonín Špork, že v Praze je o italskou operu zájem, a zařídil české metropoli od následujícího roku stálé operní divadlo. Žel, tato instituce a její rozsáhlé aktivity a oblasti jejího vlivu (chrámová hudba aj.) jsou při výkladu českého baroka stále nedoceny. Přehlíží se totiž situace – paradoxní, ale významná –, že v barokní Praze šlechtic, chorobně toužící po ocenění v kruzích místní aristokracie, svým činem zastoupil (suploval) absentujícího a kulturně nečinného českého krále. Protože však Špork na rozdíl od vídeňského panovníka nepojal své operní divadlo po způsobu dvorních divadel jako soukromou instituci s vyloučením veřejnosti, nýbrž naopak umožnil do něho vstup každému, kdo si koupil vstupenku, došlo v Praze vrcholného baroka k vytvoření opery ryze moderního typu. To bylo dějinně něco naprosto podstatného: česká politická provincie těžce konzervativní habsburské monarchie v tomto případě – svou veřejnou operní scénou – vývojově předběhla všechna rezidenční města střední Evropy, v nichž ještě po desítky dalších let veřejná operní scéna nevznikla. Jejich dvorní opery dále fungovaly jako feudálně výsadní kulturní instituce s vyloučením veřejnosti. To mimo jiné znamenalo, že umělecký druh existující výhradně v takové společenské enklávě nemohl na ostatní umělecké druhy ani zdaleka tak působit, jako když šlo o divadlo veřejné. Navíc v případě takových dvorních divadel nemohlo také vzniknout publikum v moderním slova smyslu, které by se pak svým vlivem podílelo na vývoji onoho divadelního druhu. V Praze tomu bylo jinak. Protože pražská italská opera existovala jako veřejnosti přístupné divadlo bez podstatného přerušení déle než osmdesát let, zrodil se z ní další moderní fenomén – operní publikum. To nepředstavovalo pouze ad hoc sešlé skupiny zájemců, nýbrž s místem a divadelní institucí trvale spjaté stabilní sociální těleso, jehož existence a schopnost působit se projevovaly mj. tím, že se jeho zájmům do značné míry podřizoval i uváděný repertoár.

Pražská opera hrála v době vrcholného baroka v podstatné míře jiný repertoár než dvorní opery okolních metropolí. Než si o něm řekneme pár slov, je nutno zdůraznit ještě další a z hlediska celkového výkladu českého baroka právě ten nejvýznamnější přínos italské opery. Spočíval v tom, že do země s naprosto oslabeným městským stavem, podrobené feudálnímu a náboženskému absolutismu, cenzuře a vymýcení takřka všech druhů světského umění, vstoupil s domestikací italské opery nejspělejší, strukturálně nejsložitější a provozně nejnáročnější dominantní druh světského barokního umění. Do země, jejíž literární produkce byla znovu – tak jako ve středověku – zcela v rukou kněží, stejně jako filosofie a zbytky univerzitního školství, vstoupil umělecký druh, který umožnil kulturní veřejnosti podstatně rozšířit její představový a prožitkový svět.

Italské barokní *dramma per musica* dokázalo spojit kult krásného hlasu a zpěvu s dějem, s jevištní akcí a s velkolepou podívanou. V operním divadle bylo možno pomocí složitých mechanismů a kulis vytvářet iluzi paláců, podzemních vězení, zahrad, bojišť, skalnatých ostrovů atd. Pomocí tzv. létacích strojů se před zraky uzaslého publika snášela shůry krásná božstva nebo naopak hrůzní drakové s rozevřenými chřtány, v jiném příběhu zase celé čtyři vojáky nebo odporných zplozenců ďábla – zkrátka jak to vyprávěný příběh potřeboval. Děj byl vždy plný zvrátů a kontrastů, projevů vznešenosti i nízkosti, tragického hrdinství a milostné vášně, touhy po moci, ale také andělské čistoty a ochoty obětovat pro čest život. Vedle náboženské

obraznosti, masově šířené a kultivované stovkami církevních institucí, poskytla italská barokní opera českému publiku obrazy základních lidských prožitků z tohoto světa, prožitků vášni, lásky, bolesti, nenávisti, pýchy, případy ušlechtilého konání i podle zrady. Barokní kavalíři se ve svých lóžích vzhlíželi v hrdinských činech pontského krále Mithridata či jeho syna Farnaka, v dobytelských aktech Alexandra Velikého, mongolského Tamerlána či perského Dáreia atd.

Vynikající pražský impresárió Antonio Denzio, kterého italská karikatura znázornila jako světáckého kavalíra s kordem, si jako stále aktivní tenorista nedal ujít interpretaci rolí, jako byl Odysseus, císař Nero, Bajazet, Publius Cornelius Scipio ad. V opeře *Aristeo*, jejíž děj se odehrával v Kartágu, si pro změnu zahrál a zazpíval náčelníka lupičů, aby pak jeho poslední rolí byl – věřte nebo nevěřte – Ctirad z českých pověstí, předvedený po boku operní Libuše, Přemysla a Vlasty. Před pražské barokní operní publikum předstupovaly nejrůznější princezny v moci Amora a Cupida, Venuše a Diany, opuštěné Didony, Lásonové a Achillové, Penelopy, kouzelnice Alciny, a se světem Ariostova Zuřivého Orlanda – což byl inspirační zdroj i první šporkovské opery – samozřejmě také Armidy, Ruggierové a Bradamanty, Medorové a Angeliky, všichni a všechny se svými projevy intenzivního milostného citu, který se v realitě vyšší společnosti barokní éry nesměl objevit. Na jaře 1735 byla v divadle na Malé Straně provedena operní novinka na Metastasiovo libreto z roku 1733 *L'Olympiade*. Německý překlad výmluvně název rozšířil: *Die nach jeden vier Jahren zu Olympia gehaltene Kampff-Spiele*. Kde jinde než v opeře se mohlo v českém baroku objevit tak dokonale světské téma?

Pražská barokní opera však dokázala svému publiku nabídnout i razantní komiku. A ne ledajakou: existujíc po léta bez cenzurního dohledu, dovolila si zesměšnit dokonce i roli panovníka. V karnevalu 1727 uvedl Denzio operní pasticcio, k němuž sám zpracoval textovou složku, *Il confronto dell'Amor coniugale*, v jejímž průběhu nebyla na scéně zesměšňována nějaká postava z nižších společenských vrstev, nýbrž římský císař Caligula. Vypiv podstrčený kouzelný nápoj lásky zamiloval se do Měsíce a začal páchat nejrůznější pošetilosti, doprovázené zpěvem v různých jazycích. V této scéně došlo poprvé v rámci italské opery i k uplatnění češtiny. Aby byla zřejmá míra rozvernosti této pražské karnevalové opery, dodejme, že v ní podobně poblázněná Messalina pije „di Venere l'orina“.

Jinou pražskou jedinečností byla v roce 1730 uvedená opera o Donu Juanovi s názvem *La pravita, castigata*. Je téměř neuvěřitelné, za jakých podmínek byla uvedena! Díky ní musíme ve výkladu českého baroka připomenout i skutečnost, že na pražské operní scéně se toho roku v době půstu, tedy v té části roku, pro niž církev požadovala projevy nejvyšší kajícínosti a odříkání a operní provoz zakazovala, mohla s povolením místodržitelství i arcibiskupa, který měl samozřejmě v divadle svou stálou lóži, objevit pod označením „rappresentazione morale per musica“ opera o velkém svůdci žen! Tak výjimečně liberální přístup k italské opeře, k tomuto jedinečnému uměleckému druhu, zaujímala feudální společnost a nadřazená místa světské i církevní administrativy v barokní Praze!

Není zde bohužel prostor k rekapitulaci toho, co přinesla italská opera českému baroku i mimo Prahu, především na moravských barokních zámcích, a co mu přinesla hudebně. V každém případě vnesla do země nový model dobového umění,

vrcholného ve formě i v interpretační náročnosti. Domácí skladatelé se měli díky tomu čemu učit, aniž by museli jezdit do Itálie. Čeští muzikologové už řadou studií doložili, jak velký vliv měla italská operní hudba na repertoár chrámových kůrů, do něhož byly v 18. století ve velkém počtu přejímány i interpretačně velmi náročné operní árie. Ze scénické podoby italské opery čerpalo mnohé podněty a modely i domácí výtvarné umění.

TOMISLAV VOLEK

Significance of the Italian opera for the Czech Baroque

It was mainly thanks to the Italian opera that the Czech High Baroque experienced also the high and continuously updated secular art of its time. The Prague opera tradition founded by the Italian artists, their production and the domestic audience shaped by them gave rise to the development of the domestic Czech opera production of 19th century. Subsequently, the Czech cultural public represented by the Prague opera audience, in its efforts aimed at the national revival, gave priority to the idea of the Czech national theatre with the national opera at the head. And it succeeded to implement remarkably this idea having roots in the Czech Baroque.

Author's summary

MILADA JONÁŠOVÁ

SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA – OPERA K PRAŽSKÉ KORUNOVACI MARIE TEREZIE 1743*

Korunovační slavnost byla vždy významnou událostí v dějinách země. Politický akt tohoto druhu byl většinou spojován i se slavnostmi kulturními.¹ Počínaje dobou barokní bývala nezbytnou součástí oslav také korunovační opera. Tak tomu bylo i v Českém království, jež bylo od roku 1526 součástí habsburské monarchie a vládnoucí rod obratně spojoval korunovační akt s aktuální politickou situací, ať už šlo o korunu uherskou nebo českou.

Za zcela neobvyklých okolností však probíhala korunovace Marie Terezie českou královnou v roce 1743. Praha byla pro mladou habsburskou panovnici metropolí království, jehož někteří představitelé z řad šlechty a vysokého kléru se z jejího hlediska nedlouho předtím zachovali jako zrádci. Spolupracovali s bavorským kurfiřtem Karlem Albrechtem, který byl 7. prosince 1741 na Pražském hradě prohlášen českým králem. Proto byly záhy po odchodu francouzských vojsk z Čech rozvinuty akce vedené snahou prokázat práva habsburské dynastie na český trůn i korunovačním aktem. 2. února 1743 obdržel nejvyšší český kancléř hrabě Philipp Kinský královninu rezoluci, v níž bylo datum korunovace stanoveno na 5. května. Po dalších jednáních královna datum změnila na 12. května, tedy na předvečer svých narozenin.² Tímto rozhodnutím královna mimochodem pokračovala v tradici habsburského rodu spojovat data příznivých politických aktů s oslavami narozenin nebo jmenin členů císařské rodiny: datum pražské korunovace bylo tudíž spojeno s oslavou jejich 26. narozenin.³

* Úvodem bych chtěla poděkovat především doc. PhDr. Tomislavu Volkovi za mnohé cenné konzultace. Ráda bych poděkovala také pracovníkům Archivu Pražského hradu v Praze, Státního ústředního archivu v Praze a Haus-, Hof- und Staatsarchivu a Hofkammerarchivu ve Vídni za zpřístupnění materiálů a ochotnou vstřícnost během výzkumu.

¹ Viz např. *F. W. Riedel, Krönungszeremoniell und Krönungsmusik im Barockzeitalter*, in: *P. Polák (ed.), Mitteleuropäische Kontexte der Barockmusik*, Bratislava 1997, s. 109–132, obsahující i další literaturu ke korunovačním slavnostem.

² *J. Prokeš, Marie Terezie a přípravy k české korunovaci roku 1742 [!]* (Několik poznámek), in: *Sborník prací věnovaných prof. Dru Gustavu Friedrichovi k šedesátým narozeninám 1871–1931*, Praha 1931, s. 336, 341–342.

³ Viz *C. Böhm, Theatralia anlässlich der Krönungen in der österreichischen Linie der Casa d’Austria (1627–1764)*. Disertační práce, Wien 1986. Za poskytnutí xero kopií příslušných pasáží děkuji Dr. Andree Sommer-Mathis (Istituto Austriaco di Studi Storici / Historisches Institut beim Österreichischen Kulturinstitut in Rom).

Ve zmíněné rezoluci Marie Terezie bylo mj. obsaženo důležité sdělení, že její průvod do Prahy bude redukován na nejmenší možnou míru („...es ist alle vorsorg zu nehmen, absonderlich wegen säuberung der statt, obwohlen mit so kleiner hofstatt, als es sein kan, gehen werde; bis anfang juli nur gedencke zu verbleiben.“)⁴ Ze seznamu členů královna doprovodu, přiloženého k reskriptu ze 7. února 1743, vyplývá, že byl stanoven pouze na 650 a spolu se sloužícími přibližně na tisíc osob.⁵ „...se stanoviska španělského ceremonielu bylo to snad číslo opravdu nízké, na vydrancovanou Prahu však jistě vysoké. Připočteme-li ještě, že mimo to mělo do Prahy přibýti na několik neděl množství stavů českých a moravské delegace, pochopíme, že obavy kanceláře nebyly nedůvodné.“⁶ Podle královna rozhodnutí měly oslavy probíhat bez okazalosti a nádhery, dokonce se nesměl nikdo zúčastnit korunovace v novém bohatém oděvu nebo uniformě!⁷

Provedení korunovační opery představovala obvykle vrchol kulturních a společenských slavností. Tak byla v roce 1723 Praha svědkem uvedení velkolepě vypravené Fuxovy korunovační opery *Costanza e Fortezza* (2. září 1723) při příležitosti korunovace Karla VI. za českého krále.⁸ Podobně byla korunovace Leopolda II. provázena premiérou Mozartovy korunovační opery *La Clemenza di Tito* (6. září 1791).⁹ Zatímco v roce 1723 připravili stavové korunovaci velice pompézně, a to včetně stavby amfiteátru, a podobně financovali a organizovali i přípravu korunovace v roce 1791, příprava i samotné provedení korunovační opery v roce 1743 proběhly zcela jinak a na svou dobu atypicky.

Jaká byla divadelní situace v Praze v době příprav korunovace v roce 1743? Jak známo, od 1724 existovala v Praze veřejně přístupná operní scéna. Její provoz však býval z nejrůznějších důvodů na kratší či delší údobí přerušován. Tak se stalo i za vpádu bavorských a francouzských vojsk na sklonku roku 1741. Okupace Prahy se protáhla až do prvních dnů roku 1743. Počínaje březnem se podmínky v městě upravily natolik, že se tři divadelní podnikatelé – Felix Kurz, Franz Johann Deppe (Töppe, Döppe) a Pietro Mingotti – začali ucházet o možnost obnovit divadelní představení v Divadle v Kotcích.¹⁰ Jako první se přihlásil Kurz žádostí datovanou 3. března. Vzhledem k tomu, že chtěl hrát od Velikonoc, přičemž v jeho žádosti ještě není zmínka o přípravách korunovace, je zřejmé, že v Praze se v té době o zamýšlené korunovaci ještě nevědělo. Druhou žádost podal dne 22. března divadelní podnikatel Deppe a třetí dne 23. března operní impresárió Pietro Mingotti. Historik pražského divadla Oscar

⁴ Citováno podle: *J. Prokeš*, Marie Terezie, s. 340, pozn. 21.

⁵ Viz Státní ústřední archiv Praha (dále SÚA), fond Česká dvorská kancelář (dále ČDK), I A 2, 4 ex 1743. *J. Prokeš*, Marie Terezie, s. 340.

⁶ Tamtéž, s. 340–341.

⁷ Tamtéž, s. 354.

⁸ *J. Hilmera*, *Costanza e Fortezza*, Divadlo 9, 1958, s. 258–266; *týž*, *Costanza e Fortezza*, Giuseppe Galli-Bibiena und das Barocktheater in Böhmen, Maske und Kothurn 10, 1964, č. 3–4, s. 396–407.

⁹ Viz *T. Volek*, Význam pražské operní tradice pro vznik Dona Giovanniho a Tita, in: *Mozartovy opery pro Prahu*, Praha 1991, s. 22–89.

¹⁰ *O. Teuber*, Geschichte des Prager Theaters. Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit I, s. 172–174.

Teuber (1852–1901) tehdejší situaci interpretoval tak, že „Maria Theresia Ende April zur Krönung nach Prag kommen werde, und der große Menschenzusammenfluß, welcher von diesem Ereignisse zu erwarten war, lockte selbstverständlich manche Künstlerprincipale, sich eine Spiel=Concession für diese Zeit zu sichern“.¹¹ Pietro Mingotti, který chtěl jako jediný z petentů uvádět italské opery, se odvolával na své zkušenosti s uváděním oper během bratislavské korunovace v roce 1741.¹² Protože však Divadlo v Kotcích už bylo „denen Comoedianten consentiert worden“, nezávalhal žádat o „einen Platz nahe bey der Königl[ichen] Residenz, oder wo es zu Ihro k[öni]gl[ichen] May[estät] Commodität am gelegensten wäre“.¹³ Tuto svou značně opovázlivou žádost zdůvodnil záměrem postavit na přiděleném místě dřevěnou divadelní budovu, stejně jako to udělal v Bratislavě.¹⁴

Záměry vídeňského dvora však byly naprosto jiné a v Praze se nacházející divadelní ředitelé nakonec v souvislosti s korunovační operou žádnou příležitost nedostali. Předešel je totiž vídeňský operní impresárió Joseph Selliers (Sellier), který již 3. ledna, resp. 8. února 1743 požádal o povolení provádět opery během pražské korunovace (viz obr. 1).¹⁵ Ve své žádosti mj. uvedl: „...unter meiner Direction representirte Operen allerunterthänigst gehorsambst zu Bedienen; da nun aber die Zeit herannahet, daß Euer Königl: May: sich nach dero Königreich Böhmeib, und alldasige Haupt Stadt Prag zu vollziehung des Krönungs-Acts erheben werden, und ich als dann daselbst meine wenigste dienste continuiren zu können, allersubmissesst wünsche.“ Dva exempláře Selliersovy žádosti, protokolované 3. ledna 1743, se liší pouze tím, že v jednom Selliers uvádí, že při pražské korunovaci bude provádět opery, zatímco ve druhém „Operen und Comædien“. Protože ještě nebyly jasné záměry, jak budou oslavy připravovány – připomeňme, že dne 2. ledna 1743 slavil dvůr vítězství nad francouzskými vojsky –, chtěl si Selliers takto zajistit výhradní právo na divadelní oslavy v rámci pražské korunovace: „...mir allein, und keinem andern die representirung deren Operen daselbst verstatet werden möchte. Welch-allergnädigsten Bitts-Gewehrung mich in tieffester Erniedrigung getröstend ersterbe...“ Třetí exemplář Selliersovy žádosti, protokolovaný 8. února 1743, je textově totožný s tím, který zmiňuje pouze „Operen“ a vynechává slova „und Comædien“.

Významným dokumentem o jednáních týkajících se příprav operních představení v době korunovace Marie Terezie v Praze je vyjádření nejvyššího českého kancléře hraběte Philippa Kinského, datované 16. únorem 1743 (viz přílohu 1, obr. 2).¹⁶ Kinský v něm královně doporučuje, aby provádění oper v době jejího pražského pobytu bylo svěřeno Josephu Selliersovi („...wehrendem Euer Königlichen Mayestät

¹¹ Tamtéž, s. 173.

¹² Tamtéž, s. 174.

¹³ Tamtéž, s. 174. Viz též *E. H. Müller*, Angelo und Pietro Mingotti (Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im XVIII. Jahrhundert), Dresden bei Richard Bertling 1917, s. 23.

¹⁴ „...wie in Preßburg 1741, ein Theater aus Holz erbauen und bei der bevorstehenden Kroenung Maria Theresias Opern zur Belustigung des Hochadels auffuehren koenne.“ In: *E. H. Müller*, Angelo und Pietro Mingotti, s. 22–23 (autor cituje z publikace *F. Bischoff*, Zur Geschichte des Theaters in Graz 1594–1775, Mittheilungen des historischen Vereins fuer Steiermark 40, 1892, s. 121–123).

¹⁵ SÚA, ČDK, sign. I A 2, karton 11.

¹⁶ SÚA, ČDK, sign. I A 2, karton 11.

allerhöchsten Subsistenz zu Prag ihme allein, und keinem andern die repräsentierung deren Operen daselbst gestattet werden möchte“). Své doporučení odůvodňuje jednak tím, že v Praze nejsou toho času žádné operní společnosti, protože by také neměly (v dané situaci) dostatečný výdělek, a jednak že provádění oper nebude zábavou pouze pro vídeňské dvořany („Hof-Laager“), ale dle předpokladu i pro velký počet cizinců ze Saska, Braniborska a z jiných zemí říše.

Už 17. února 1743 podepsala Marie Terezie ve Vídni reskript, spolupodepsaný nejvyšším kancléřem Kinským a adresovaný českému purkrabímu hraběti Johannu Ernstu von Schaffgotschovi (viz přílohu 2, obr. 3).¹⁷ Reskript obsahuje její rozhodnutí o provozování oper v době jejího pobytu v Praze. Říká se v něm, že operní produkce v rámci pražských korunovačních slavností budou svěřeny vídeňskému impresáři Josephu Sellierovi. „Wir geruheten demselben die allerhöchste Gnad zu thun, womit während Unserer in diesem Fruh=Jahr bevorstehenden Subsistenz in unserer Königlichen Haupt= und Residenz=Stadt Prag die Operen privative repräsentiren lassen dörrffen.“

Nyní se zastavme u dalšího klíčového problému: pro jakou korunovační operu se Marie Terezie rozhodla? Byla to opera na námět, který byl již několikrát zhudebněn: *Semiramide riconosciuta*. Volba toho tématu byla velmi případná a jednalo se patrně o rozhodnutí samotné vládkyně. Děj opery totiž končí oslavou panovnice, která byla nucena vládnout v přestrojení za muže, a teprve v závěru vyjde najevo, že panovníkem je ve skutečnosti žena!¹⁸

¹⁷ Tento dosud neznámý dokument je dnes uložen ve fondu Stará manipulace, SÚA, sign. K i 84/I. Ve fondu ČDK v SÚA (sign. I A 2, karton 1) se dochoval koncept reskriptu, původně datovaný 19. února 1743. Toto datum bylo přeškrtnuto a přepsáno na 17. února 1743.

¹⁸ Soubor základních informací o Metastasiově libretu podává např. D. Neville, *Semiramide riconosciuta*, in: S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera IV*, London – New York 1992, s. 310–311 (dále jen OP-GROVE). Podrobná analýza námětu v dějinách libreta viz C. Questa, *Semiramide redenta* (Archetipi, fonti classiche, censure antropologiche nel melodramma), Urbino 1989. Obsah opery: Argomento: Indický princ Scitalce, vystupující pod jménem Idreno, je zamilován do egyptské princezny Semiramidy, se kterou chce utéci. Když ale Sibari, který ji rovněž miluje, vysloví pochybnosti o její věrnosti, chce ji Scitalce zabít. Semiramis prchne do Asýrie, kde se provdá za krále Nina. Po jeho smrti se vydává za jeho syna a dědice a vládne v Asýrii.

1. jednání: Sibari přijíždí do Babylónie, aby byl přítomen volbě nastávajícího chotě princezny Tamiri, o kterou se ucházejí skytský princ Ircano, indický princ Scitalce a egyptský princ Mirteo. Ten je bratrem Semiramidy, o které se ovšem domnívá, že je mrtvá. Ačkoli se Semiramis a Scitalce navzájem poznají, neprozradí to. Když Tamiri předvádí jasnou náklonnost k Scitalcemu, královna rozhodne o odložení oficiálního oznámení. Sibari se dozví, že ačkoli jeho pozice jako rivala Scitalceho zůstala utajena, jeho dopis, v němž obviňuje Semiramidu z nevěry, je stále ve Scitalceho vlastnictví. Semiramis naléhá na Mirtea a Ircana, aby se více snažili získat si pozornost Tamiri. Ircano se rozhodne pro vraždu Scitalceho.

2. jednání: Vyvolený nápadník měl by oznámen při přípitku. Sibari informuje Ircana, že chce otrávit Scitalceho. Scitalce, odmítající princeznu Tamiri, odsune pohár s otráveným nápojem. Když se Tamiri obrací k Ircanovi, vidí, že ani on nehodlá pozvednout číši s nápojem. Tamiri odsuzuje Scitalceho k smrti. Semiramis však trvá na tom, aby ho Sibari uvěznil. Sibari pomáhá Ircanovi v přípravě únosu Tamiri. Scitalce pak odmítá Semiramidu.

3. jednání: Když pokus o únos selhal, vyzývá Ircano Sibariho k souboji. Mirteo přichází Sibarimu na pomoc a Ircana uvězní. Od Sibariho se dozvídá, že Scitalce je vrahem jeho sestry. Semiramis, dozvídajíc se, že se Mirteo chce pomstít, osvobozuje a varuje Scitalceho. Ircano prozrazuje Sibariho zradu s otráveným nápojem a Scitalce předloží Sibariho dopis o údajné Semiramidině nevěře.

Skutečnost, že pražská korunovační opera z roku 1743 měla název *La Semiramide riconosciuta*, potvrzuje na prvním místě dochované libreto. Na jeho titulním listu je uvedeno „La Semiramide riconosciuta. Drama per musica da rappresentarsi nella maestosa coronazione a Praga di Maria Teresa regina d’Ungheria, e di Boemia &c. &c. Nell’Anno MDCCXLIII“ (viz obr. 4).¹⁹ Libreto vytiskl dvorní tiskař Johann Peter Ghelen ve Vídni. Je nanejvýš překvapující, že libreto korunovační opery neobsahuje jméno skladatele ani libretisty, ani jména scénografa a zpěváků! Lze předpokládat, že bylo pravděpodobně tištěno s velkým časovým předstihem a některé detaily, tj. datum korunovace, jména zpěváků atd., nemohlo tedy obsahovat. Avšak skutečnost, že libreto korunovační opery neuvádí ani jméno skladatele, je vzhledem k dobovým zvyklostem naprostou anomálií. Žádný skladatel by si přece u korunovační opery své autorství nenechal v takovém tisku upřít. Dodnes nebyl bohužel nalezen žádný pramen, který by údaj o skladateli pražské korunovační opery z roku 1743 byl schopen poskytnout. Je-li pramenná základna a priori ochuzena o tak zásadní informaci, nelze se divit, že po desetiletí pronikaly i do odborné literatury mnohdy velice zkreslené údaje. Jedním z úkolů této studie je proto tradované zkreslené informace korigovat a předložit jen ověřené údaje. Jak tedy vypadá bilance dosavadní literatury o daném tématu?

Obecně historické práce rakouských autorů (např. Adam Wolf, Alfred Ritter von Arneth, Adam Wandruszka) se o pražské korunovační opeře vůbec nezmiňují.²⁰ Pouze Elisabeth Grossegger, jejíž publikace je komentářem k deníku knížete Johanna Josefa Khevenhüllera-Metsche, který jako nejvyšší hofmistr provázal císařovnu i během jejího pražského pobytu, korunovační operu zmiňuje, ale žádné další informace neposkytuje. Pouze v poznámce pod čarou uvádí: „Der Name der Oper bzw. der Komponist konnten nicht ermittelt werden. Über die 48 Festtage der Anwesenheit Maria Theresias in Prag ließ sich bezüglich der zur Aufführung gebrachten Theaterstücke nichts Näheres eruieren.“²¹ Ani česká obecně historická literatura na tom není lépe a korunovační operu z roku 1743 vůbec do svého horizontu nezahrnuje.²² Ernest Denis však výstižně líčí postoj Marie Terezie k pražské korunovaci: „Především zachovala v srdci tajný hněv proti té nenapravitelné zemi české, vždy hotové vzbouřit se proti Habsburkům. Poznalo se to, když přijela do Prahy, aby se dala korunovati. Pokládala za nevyhnutelné, stanoviti jasně svá práva; byla to práce těžká,

Sibari pak odhaluje pravdivou identitu přestrojené Semiramidy. Královna, oslavovaná svým lidem, se smíruje se Scitalcem a odpouští Sibarimu. Tamiri si zvolí Mírtea.

¹⁹ Libreto je uloženo v Národní knihovně ČR (dále NK), sign. 9 K 3158. Dále viz C. Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici*. Bertola & Locatelli editori, Cuneo Milano 1990–1994, N.° 21552.

²⁰ A. Wolf, *Aus dem Hofleben Maria Theresia’s*, Wien 1858; A. Ritter von Arneth, *Maria Theresia’s erste Regierungsjahre*, in: *Geschichte Maria Theresias*. Bd. 2 (1742–1744), Wien 1864; A. Wandruszka, *Maria Theresia. Die große Kaiserin*, Göttingen – Zürich – Frankfurt 1980.

²¹ E. Grossegger, *Theater, Feste und Feiern zur Zeit Maria Theresias 1742–1776*. Nach den Tagebucheintragungen des Fürsten Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Obersthofmeister der Kaiserin. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Sitzungsberichte, 476. Bd, Veröffentlichungen des Instituts für Publikumsforschung Nr. 12, Wien 1987, s. 12, 13.

²² Uvedme např. monografii J. Svátka, *Dějiny panování císařovny Marie Teresie*. Část I., Praha 1897.

již vykonala se zřejmou nechutí.²³ Nejnovější *Velké dějiny země Koruny české* mají sice samostatný oddíl „Pražská korunovace Marie Terezie...“²⁴, ale o korunovační operě žádné informace nepřinášejí. Výstižně však popisují příčiny spěšné přípravy pražské korunovace: „Samotné Čechy hradily více než třetinu všech nákladů na armádu [...]. Není divu, že se Marie Terezie snažila co možná uspíšit pražskou korunovaci a nijak nebrala ohled na snahu českých stavů o důkladnou přípravu slavnostního aktu a jeho maximální okázalost. Aby však přitížila jejich špatnému svědomí, panovnice nejenže dorazila do Prahy necelé čtyři měsíce po odchodu posledního z vojáků neúspěšného českého vzdorokrále, ale navíc se zde objevila s početnou suitou uherských šlechticů, jimž dávala všemožně najevo svoji přízeň.“²⁵ Nová česká monografie o Marii Terezii se o divadelních představeních v souvislosti s korunovaci sice zmiňuje, avšak s nepřesnostmi hraničícími s interpretační libovůlí.²⁶

O korunovační operě nic bližšího nevěděl ani již citovaný historik pražského divadla Oscar Teuber: „In welcher Weise während der 48 Festtage der Anwesenheit Maria Theresias in Prag den Musen gehuldigt wurde, wissen wir des Näheren nicht. Die Truppen des Kurz und Deppe agierten wohl, jede auf ihre Weise, aber der hohe Adel mag sie wenig beachtet haben; dieser hatte am Hradschin seine Feste, deren Mittelpunkt ein großer Ball war, welchen Oberstlandmarschall Graf Heinrich Schlick im Trautmannsdorf'schen Hause in Gegenwart der Kaiserin gab.“²⁷ Pokud je mi známo, název pražské korunovační opery z roku 1743 jako první zjistil a publikoval teprve Jan Port v roce 1932.²⁸ Zmiňuje se o libretu opery *Semiramide*, které před válkou našel v zámecké knihovně v Kačíně.²⁹ Další exemplář libreta je dnes uložen v rukopisném oddělení Národní knihovny.³⁰

²³ A. Denis, Čechy po Bílé Hoře I, Praha 1904, s. 453. Svůj výklad podal Denis na základě korespondence Marie Terezie s nejvyšším českým kancléřem hrabětem Philippem Kinským, a to podle publikace J. E. Folkmanna, Die gefürstete Linie des uralten und edlen Geschlechtes Kinsky. Ein geschichtlicher Versuch, Prag 1861, s. 63. Proslulý je výrok: „Die Kron ist hier, habe selbe aufgehabt, ist schwerer als die von preszburg, sehet einem Narrenhäubel gleich.“

²⁴ Viz P. Bělina – J. Kaše – J. P. Kučera, Velké dějiny země Koruny české X (1740–1792), Praha – Litomyšl 2001, s. 25–31.

²⁵ Tamtéž, s. 26.

²⁶ J. Janusová, Marie Terezie – legendy a skutečnost, Karviná 1991, 1995², s. 53. Zcela mylné je např. srovnání povahy a rozsahu korunovačních slavností v roce 1723 a 1743 („...Praha opět ožila slavnostmi, jako kdysi v roce 1723 při korunovaci otce Marie Terezie Karla VI. ...“).

²⁷ O. Teuber, Geschichte des Prager Theaters, s. 176.

²⁸ J. Port, Divadelní výtvarníci staré Prahy, in: Kniha o Praze (Pražský almanach) III Ed. A. Rektorys, Praha 1932, s. 70–120. Překvapí ovšem, že vedle tohoto správného poznatku, uvedeného na s. 83 citované studie, autor dezorientuje čtenáře na s. 90 výrokem, že „při korunovaci hrála se tu po prvé Myslivečkova ‚Antigona‘, patrně v Bibienově výpravě“. Ve skutečnosti měl Mysliveček v roce 1743 teprve šest let a premiéra jeho *Antigony* byla v Teatro Regio v Turíně 26. prosince 1773.

²⁹ Bibliograf P. Kneidl v roce 1967 toto libreto již nenašel: „Jan Port se zmiňuje o libretu této zpěvohry, které bylo před válkou v zámecké knihovně v Kačíně. Fond operních libret a divadelních her z Kačiny přešel do Hudebního oddělení Národního muzea v Praze; zde se mi však nepodařilo libreto nyní zjistit.“ Viz P. Kneidl, Libreta italské opery v Praze v 18. století. Strahovská knihovna, sborník Památníku národního písemnictví 2, 1967, s. 119. Výběrový soupis teatrálií v zámecké knihovně v Kačíně – V. Štěpán, Teatralia v zámecké knihovně na Kačíně, Praha 1973 – toto libreto také neuvádí.

³⁰ NK, sign 9 K 3158. Libreto pochází z fondu „Lobkovičká knihovna“. C. Sartori, I libretti italiani, 21552.

Ani poválečné teatrologické práce k našemu tématu žádné nové poznatky nepřinesly. To platí jak o *Dějínách českého divadla* Jana Vondráčka³¹, tak o akademických *Dějínách českého divadla* z roku 1968.³² Až v roce 1992 vydaný soubor studií *Divadlo v Kotcích* nadhodil problematiku korunovační opery z roku 1743 ve větší šíři.³³ Tomislav Volek především konstatoval, že v tomto případě se jednalo „o všestranně skromnější variantu korunovačních slavností roku 1723. Ovšem námět tereziánské korunovační opery měl mnohem nápadnější politickou motivaci než tomu bylo u korunovační opery Karla VI. Dne 12. V. 1743, v předvečer šestadvacátých narozenin Marie Terezie, byla provedena opera neznámého autora *La Semiramide rionosciuta* (Znovu poznaná Semiramis). Jedná se v ní o tom, jak Semiramis byla nucena vládnout svému lidu v převlečení za muže, a když vyšla skutečnost najevo, žádal lid, aby mu vládla dál. Sbor na závěr zpívá: „...e sia Regina, chi fin'or fu nostro Re!“ (...a buď naší královnou, kdo byl dosud naším králem!) Znovu rozpoznaná a vděčně přijatá Semiramis – Marie Terezie. Kdo byl asi autorem této opery a z jakých důvodů (nepochybně politických) bylo zamlčeno jeho jméno?“³⁴ K této otázce autor dále poznamenává: „Někteří badatelé se domnívají, že jeho [Hasseho] *La Semiramide rionosciuta* [v Praze provedená 1746] byla touž operou, která zazněla v Praze 1743 při korunovaci Marie Terezie.“³⁵ Podobnou možnost nadhazuje rakouský muzikolog Gerhard Croll v předmluvě ke své kritické edici Gluckovy *Semiramide rionosciuta*.³⁶ K problematice autorství se vyjadřuje takto: „Ein Komponist ist nirgends genannt. In Betracht käme Hasse, dessen *Semiramide rionosciuta* 1744 in Neapel und Venedig in Szene ging.“³⁷ Croll komentuje skutečnost, že vídeňský dvůr zvolil námět *Semiramide rionosciuta* ještě jednou – tentokrát ve zhudebnění Gluckově –, a to k slavnostnímu otevření nového Burgtheateru dne 14. května 1748: „...dies sollte und mußte von allen politisch Interessierten als Demonstration, als – etwas vorweggenommene – Huldigung der in ihrem Amt bestätigten Kaiserin Maria Theresia verstanter und mitvollzogen werden.“³⁸ Croll také jako první popsal třetí balet, zařazený na závěr pražské korunovační opery

³¹ „Také *Kotzen-Opera und Comoedie-Haus* měl přispět ke zvýšení lesku korunovačních dní a zabavovat urozené panstvo, ale Kotce byly v takovém stavu, že v nich nemohlo být hráno. Proto bylo tehdy postaveno [!] na Hradčanech v zámecké zahradě nové divadlo, kde byly po celou dobu přítomnosti dvora provozovány činohry, opery a různá intermezza“, viz *J. Vondráček*, *Dějiny českého divadla*. Doba obrozenecká 1771–1824, Praha 1956, s. 20.

³² Srovnej *J. Hach*, *Operní divadlo v šlechtických rezidencích a na městských scénách*, in: *F. Černý (ed.)*, *Dějiny českého divadla I*, Praha 1968, s. 267. Zmínky o korunovaci Marie Terezie v roce 1743, zahrnuté v Hachových kapitolách těchto *Dějin*, jsou jen snůškou omylu a chyb.

³³ *T. Volek*, *Italská opera a další druhy zpívaného divadla*, in: *Divadlo v Kotcích*, Praha 1992, s. 46; *J. Pömerl*, *Divadlo v Kotcích a zámecká divadla*, in: *tamtéž*, s. 289–290. V pozn. 21, s. 436 autor chybně uvádí, že korunovace se konala 20. IV. 1743 (převzato pravděpodobně z *J. Porta*, *Divadelní výtvarníci*, s. 90).

³⁴ *T. Volek*, *Italská opera*, s. 46.

³⁵ *Tamtéž*, s. 47.

³⁶ *Ch. W. Gluck*, *La Semiramide rionosciuta*, in: *Sämtliche Werke III/12*. Hrsg. G. Croll und T. Hauschka, Bärenreiter, Kassel – Basel – London – New York – Prag 1994.

³⁷ *G. Croll*, *Sämtliche Werke* s. VII, pozn. 7.

³⁸ *Tamtéž*.

(viz dále)³⁹, a porovnal strukturu korunovační opery s Gluckovou *Semiramide riconosciuta* (viz dále).⁴⁰

Poté co jsme si objasnili název pražské korunovační opery z roku 1743 a ve stručnosti rekapitulovali stav dosavadního bádání, věnujme se neméně problematické otázce: kde se představení korunovační opery konalo? I při řešení tohoto problému došlo k mnoha omylům a dlouholetému tápání. Na nové prameny upozornil v roce 1955 Antonín Novotný, který ve fondu Dvorní stavební úřad Pražského hradu našel dosud neznámou korespondenci z dubna 1743, kterou ovšem na mnoha místech chybně interpretoval. Užil dokonce zavádějící výrazy, jaké se v dokumentech nevy-skytují („vyhledat pro spectacula příhodný lokál“).⁴¹ Korespondence se týkala divadelní prostory pro korunovační operu, přičemž se uvažovalo buď o stavbě nového divadla na Hradě, nebo o úpravě některé z hradních budov. Dne 6. dubna 1743 informoval královský divadelní inspektor („Königl. Theatral Inspector“) Fabio Zilii v dopise z Vídně stavebnímu písaři Pražského hradu Johannu Heinrichu Dinebierovi („Dinapier Königl. Hoffbauschreiber zu Prag“) o pokynu dvorního hudebního ředitele hraběte Adama Losyho z Losinthalu vídeňskému impresáři Sellierovi „in der Burg ein Theatrum zu machen“. Do Prahy bude Sellierem poslán malíř vybavený dopisem Ziliiovým ve jménu hr. Losyho a Dinebier mu má ukázat vhodné místo a poskytnout stavební dřevo, a pokud ho nebude mít dost, má ho dát vyhledat za levnou cenu („...suchen zu lassen umb ein billichen [!] Preis...“, viz obr. 5). Z 10. dubna se zachoval další Ziliiho dopis, který z Vídně přivezl dvorní malíř Antonio Agostini. Zilii v něm Dinebiera znovu žádal, aby Agostinimu umožnil vyhledat na Hradě vhodné místo pro divadlo. Pokud se však takové místo nenajde, má mu být pro další úpravy určena zastřešená hradní jízdárna („...kan man ihm in der bedeckhten Reutschule anweisen, umb alle nothwändige Veranstaltungen machen zu können...“, viz obr. 6). V dochovaném konceptu Dinebierovy odpovědi Ziliiimu, datovaném 11. dubna, se stavební písař Hradu s odkazem na předcházející francouzskou okupaci Prahy odvolává na aktuální nedostatek stavebního dřeva v zásobách

³⁹ Tamtéž: „Zweifellos war die Wahl gerade auf diese Operndichtung gefallen, weil sich in die Glorifizierung der auf der Bühne (in Männerkleidern) so erfolgreichen Königin Semiramide die Huldigung der neuen Königin von Böhmen, Maria Theresia, einbeziehen ließ. Dies geschah in Prag mit einem besonders prächtigen (dritten) ‚Ballo‘, der im Anschluß an die Oper dargeboten wurde. In den Tempel des Ruhmes, der mit Statuen der Erbländer, der ‚Giustizia‘ und der ‚Clemenza‘, sowie mit einem Triumphbogen und einem Schild mit dem Buchstaben ‚T‘ ausgestattet ist, kommen ‚6 Eroi ed Amazoni‘, um der Königin zu huldigen. Der Tempel verwandelt sich in einen offenen Himmel mit dem Bildnis der Königin in den Wolken. ‚La Pietà rappresentata sotto la figura della Boemia‘ überreicht der Königin die Krone, während die Heroen ihre Huldigung darbringen, ‚e finiscono noc trombe e timpani il Ballo‘.“

⁴⁰ G. Croll, *Sämtliche Werke*, s. VII, pozn. 7.

⁴¹ A. Novotný, *Staropražská theatralia. Materialie k dějinám pražského divadelnictví*, Praha 1955, s. 19. Dopisy jsou uloženy v Archivu Pražského hradu, ve fondu Dvorní stavební úřad Pražského hradu (HBA = Hofbauamt) inv. č. 2003 (Korunovace Marie Terezie 1743. Akta a korespondence). Jedná se dva dopisy vídeňského divadelního inspektora Fabia Ziliiho stavebnímu písaři Pražského hradu Johannu Heinrichu Dinebierovi ze 6. a z 10. dubna 1743 a „dopis“ Dinebierův – ve skutečnosti jde o koncept dopisu – Ziliiimu z 11. dubna 1743.

jeho úřadu.⁴² Co mu zůstalo, už spotřeboval na jiné stavební akce spojené s přípravou korunovace a na nové nákupy nemá pokladna stavebního úřadu k dispozici žádnou peněžní hotovost („Ein Paares Geld“). Pokud nedostane speciální rozkaz své nadřízené instance, tj. královské Dvorní komory, nemůže v té věci nic dělat (viz obr. 7).⁴³ O místě konání korunovační opery vypovídá také „Königl. Hof-Protocoll de anno 1743“.⁴⁴ K pondělí 13. května je v něm uvedeno: „Diesen Abend wurde von dem Wienerischen Entreprenneur Sellier durch seine banda in der Königl. Reitschule [!] dem ballhaus nehst dem Schloss, woselbst ein eigenes Theatrum zu Opern, und Comedien zugerichtet worden, eine wälsche Opera gespiellet...“ Přepsání původního údaje o představení v královské jízdárně na „ballhaus nehst dem Schloss“ dokládá, že původně se uvažovalo o úpravě hradní jízdárny na divadelní prostoru. Tento údaj protokolu je v souladu se záznamem Johanna Josepha Khevenhüllera-Metsche, který operu situuje „in königlichen Balhauß nächst dem Schloßgarten“.⁴⁵

Důležitou informací o místě, kde byla provedena korunovační opera, poskytuje deník Khevenhüllera-Metsche, který ji situuje „in königlichen Ballhauß nächst dem Schloßgarten“.⁴⁶ Podobně Jan Port na jednom místě své studie píše: „Hradní opera byla zařízena v budově čp. (49-2), přilehlé k menší míčovně; je to na druhé straně cesty vedoucí kolem Matheyho jízdárny za Prašným mostem u „císařské zahrady“.⁴⁷ Bohužel na jiném místě Port uvedl, že šlo o stavbu nového divadla.⁴⁸ Toto tvrzení převzal Jan Vondráček⁴⁹ i Pravoslav Kneidl⁵⁰, kteří „nově postavené“ divadlo lokalizují do „zámecké zahrady“, případně „naproti Jízdárně Pražského hradu“. S další představou o umístění hradního divadla přišel Antonín Novotný ve Staropražských theatraliích⁵¹ a v nepublikované práci *Život na Pražském hradě*.⁵² Uvedl, že jako

⁴² „[...] daß die Franzosen mein gehabtes Vorrath von Bauholtz mir sehr geschwächet, von Brether oder Laden aber wönig oder Nichts übrig gelassen haben.“

⁴³ Dalším dosud nezveřejněným dopisem, archivovaným ve fondu Dvorní stavební úřad Pražského hradu (HBA inv. č. 2003), je dopis Fabia Ziliho Dinebierovi, datovaný 17. dubna 1743. Zilii odpověděl Dinebierovi 17. dubna, že hr. Losy bude v té věci jednat s prezidentem komory („...dieser sachen halber mit S: Excellenz Cammer Praesidenten spröchen werde...“).

⁴⁴ Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien, 12 Zerem. Prot. Konz. 1743.

⁴⁵ *R. Graaf Khevenhüller-Metsch – Hanns Schlüter (ed.)*, Johann Josef Khevenhüller-Metsch, Aus der Zeit Maria Theresias. Tagebuch 1742–1776. Band I: 1742–1744, Wien – Leipzig 1907, s. 146.

⁴⁶ Tamtéž, s. 146.

⁴⁷ In: *J. Port*, Divadelní výtvarníci, s. 90. Podobně *J. Hilmera*, Perspektivní scéna 17. a 18. století v Čechách, in: *Knihovna Divadelního Prostoru*. Sv. 65, Praha 1964, s. 46: „...svůj význam – byť časově i zejména společensky omezený – mělo i divadlo na Hradčanech, zřízené za Jelením příkopem východně od Prašného mostu ke korunovaci Marie Terezie r. 1743.“

⁴⁸ Viz *J. Port*, Divadelní výtvarníci, s. 90.

⁴⁹ „Proto bylo tehdy postaveno [sic!] na Hradčanech v zámecké zahradě nové divadlo, kde byly po celou dobu přítomnosti dvora provozovány činohry, opery a různá intermezza.“ Viz *J. Vondráček*, Dějiny českého divadla. Doba obrozenecká 1771–1824, Praha 1956, s. 20.

⁵⁰ „Ve čtyřicátých a padesátých letech 18. století se při návštěvě panovnice mimořádně hrálo i v divadle na Pražském hradě. Divadlo bylo postaveno [!] ke korunovaci Marie Terezie (12. 5. 1743) naproti jízdárně při Prašném mostu.“ Viz *P. Kneidl*, Libreta italské opery, s. 119.

⁵¹ „Kdo pak by chtěl vědět, jak jízdárenské divadlo fungovalo, nalezne zprávy o něm v denníku [!] Jana Josefa Khevenhüllera Metsche.“ In: *A. Novotný*, Staropražská theatralia, s. 20.

⁵² Pozůstalost A. Novotného je uložena ve fondu Klubu staré Prahy.

divadlo byla upravena velká jízdárna Pražského hradu.⁵³ Další badatelé pak přejímali tuto Novotného interpretaci.⁵⁴

V otázce místa konání korunovační opery přinesla některé nové poznatky až v roce 1992 nepublikovaná práce F. Kašičky a P. Zahradníka, jež je výsledkem stavebně-historického průzkumu Pražského hradu.⁵⁵ Na základě excerpce archiválií v Dvorním stavebním úřadě Pražského hradu lokalizují jmenovaní autoři divadelní aktivity spojené s korunovací v roce 1743 do hradního divadla (Comedihaus), přilehlého k Malé míčovně (Ballhaus/Pallhaus, přední míčovna). Funkci míčovny plnila již pouze tato budova, neboť dodnes stojící Velká míčovna (Ballonhaus/Pallonhaus) sloužila od roku 1723 jako stáj. Potvrzuje to i další dochovaný pramen: v rukopise nadepsaném „Beschreibung aller Heusser und Zimmer im Königlich Prager Schloß, angefangen den 28 July“ a datovaném 1620 jsou totiž v případě některých budov dochovány také Dinebierovy vepsané aktualizací poznámky. K hradnímu divadlu poznamenal: „Neben dem Klein Pall Hauß ist noch ein grosses gewesen, aus welchem A° 1680 ein Comedi Hauß gemacht worden. Welches A° 1743 wird erneuert worden“ (viz obr. 8).⁵⁶

Odpověď na otázku, kde byla korunovační opera provedena, zní tedy podle uvedených pramenů takto: k danému účelu bylo pouze upraveno staré divadlo vedle malé míčovny, postavené roku 1680 při příležitosti pražské návštěvy Leopolda I.

Existují však ještě další prameny schopné vypovídat o divadle, v němž byla korunovační opera provedena. Jsou to Dinebierovy plány hradních částí, pocházející z roku 1723 a 1741 a obsahující i několik jeho slovních charakteristik (viz obr. 9, 10)⁵⁷. Z těchto plánů lze – byť jen přibližně – vypočítat rozměry hradního divadla, protože mají také připojené měřítko, a to v loktech. K zajímavostem plánu z roku 1741 patří, že jihovýchodní stěna divadelní budovy je svými 51 lokty delší než severozápadní, měřící 50 loktů. Šířka budovy byla podle těchto plánů 22 loktů,

⁵³ Na s. 19 sice správně uvádí, že Agostini byl zmocněn „zabrat pro svůj úkol hradní jízdárnu, kdyby nenalezl nic vhodnějšího“, avšak na s. 20 o tom už mluví jako o skutečnosti: „Kdo pak by chtěl vědět, jak jízdárenské divadlo [!] fungovalo, naleznе zprávy o něm v denníku Jana Josefa Khevenhüllera Metsche“, ten ovšem mluvil o míčovně.

⁵⁴ Např. *T. Volek*, *Italská opera*, s. 46: „Protože kotecké divadlo při svých skromných rozměrech (a navíc válečnými ději poškozené) nepřipadalo pro korunovační operu v úvahu, byl pro soubor vídeňského impresária Carla Selliera narychlo upraven rozsáhlý prostor hradní jízdárny.“ Také *J. Pömerl*, *Divadlo v Kotcích*, s. 289, se domnívá, že byla „pro divadelní potřeby dočasně upravena velká jízdárna Pražského hradu“. K tomu uvádí toto zdůvodnění: „A. Novotný upozorňuje na dokument z Archivu Pražského hradu, v němž se uvádí, že A. Agostini „dostal např. 3 trámy, celé ostění portálu, 34 sloupy pro galerii, k ní též lavice, schody apod.“ Z tohoto údaje vyplývá, že šlo skutečně o úpravu stávajícího objektu, tj. jízdárny, a ne o stavbu nového divadla, jak uvádí Port...“ *Tamtéž*, s. 436, pozn. 22.

⁵⁵ *F. Kašička - P. Zahradník*, *Pražský hrad. Stájový dvůr - čp. 49-50. Stavebně historický průzkum*, Praha 1992, nepublikováno (jeden exemplář je uložen v Archivu Pražského hradu, Sběrka pasportů inv. č. 108). Bohužel jejich práce uvádí všechny citace z pramenů výhradně v českojazyčných překladech, jež nejsou ve všech případech přesné.

⁵⁶ Archiv Pražského hradu (APH), HBA, kart. 22, inv. č. 398, fol. 24r.

⁵⁷ APH, Sběrka plánů, Královská zahrada 141/5 (z roku 1741, obr. 9), 141/1 (z roku 1723, obr. 10). Je zachován též Dinebierův schematický příčný průřez stavbou divadelní budovy (kolem roku 1723, in: APH, Sběrka plánů, Královská zahrada 136/3, viz obr. 11 v příloze této studie).

výška 25,5 loktů. Počítáme-li údaje podle českého, resp. pražského lokte, který měl 59,27 cm, vycházejí uvedené míry v přepočtu na metry takto: délka 30 m, šířka 13 m, výška 15 m (15,11 m).⁵⁸ Plán budov Stájového dvora v měřítku 1 : 200, vytvořený roku 1992 F. Kašičkou a N. Procházkovou⁵⁹, umožňuje další komparace a odhad, že hradní divadlo mělo délku 30,4 m a šířku 12,2 m.

Další otázkou je, jak vypadaly vnější a vnitřní úpravy budovy. Z dochovaných pramenů víme, že divadlo mělo šindelovou střechu, kterou teprve v květnu – tedy již v době pobytu Marie Terezie v Praze – tesaři opravili.⁶⁰ O uspořádání vnitřního prostoru divadla si dnes podle dochovaných pramenů nelze udělat přesnou představu. Dochovala se jenom těžkou řemeslnickou rukou a v takřka neuvěřitelné ortografii sepsaná kratičká „Exsplication vohn dennen Nothwendickiüten, von Holtz wergch, zur zu richtung des Königlicen Teatro, auff den Rattihn zu Pragch“ (obr. 12).⁶¹ Z údajů této „Exsplication“ mj. vyplývá, že v divadle byla kromě parteru ještě galerie. Je nutno počítat s tím, že značnou část parteru zabralo při korunovační opeře pódium pro panovnický pár, umístěné v popředí. Připomeňme v té souvislosti analogické řešení prostoru hlediště dvorním architektem Giuseppem Gallim Bibienou při korunovaci Karla VI. v roce 1723 v popředí s „Trono per gli Augustissimi Regnanti“. Lavice lze předpokládat až za křesly panovnické dvojice. Předpoklad dvou galerií je velice nepravděpodobný, a to ne pouze vzhledem k nedostatku času vinou opožděně zahájených příprav korunovace, ale též s ohledem na malou výšku budovy.⁶² Navíc opera provedená v rámci korunovace byla určena jen pro úzký výběr obecnstva z nejvyšších dvorních kruhů a zástupců zahraničních dvorů. Počet diváků pražské korunovační opery lze tudíž odhadovat pouze na 200 až 300 osob.

Nyní se pokusme rekonstruovat, které osoby se na provedení korunovační opery v Praze podíleli. Jak již bylo řečeno, stavbu jeviště i hlediště řídil malíř [!] Antonio Agostini.⁶³ Pokud jde o dekorace, není mi znám žádný pramen, který by dokládal,

⁵⁸ Otázkou rozměrů této budovy se obíral už *M. Niubò*, *Císařský dvůr v Praze a oratorium o sv. Václavovi*. Diplomová práce, Ústav hudební vědy FF UK, Praha 2000, s. 52. Necituje však původní údaje plánů v loktech, ale uvádí pouze své přepočty na dnešní míry s tímto výsledkem: délka 30 m, šířka 14 m a výška 17,5 m (10 m stěny). Dále vyvozuje tyto závěry: „V tom případě lze uvažovat o 18 m dlouhém hledišti a přibližně desetimetrovém jevišti se 2 m pro orchestřiště. Do takto načrtnutého prostoru [...] by bylo možné pohodlně umístit asi 360 diváků (počítáno parter s jednou galerií asi 268 m² již bez obvodové uličky apod.), při druhé galerii asi o 100 osob více, při hustším sezení [!] (0,6 m² na osobu) maximálně asi 550 diváků.“

⁵⁹ Viz pozn. 55.

⁶⁰ *F. Kašička – P. Zahradník*, *Pražský hrad*, s. 38; APH, HBA, kniha 242.

⁶¹ Uloženo v APH, HBA, inv. č. 529, kart. 42, nepaginováno. Viz též *F. Kašička – P. Zahradník*, *Pražský hrad*, s. 39, avšak jejich popis, čtení, překlad a interpretace tohoto pramene jsou na řadě míst problematické. V rámci této studie se ovšem nelze těmito omyly dále zabývat a korigovat je. Upozorňuji pouze, že některé rubriky jimi citovaného pramene zůstaly v originále dokumentu nevyplněny.

⁶² Viz *M. Niubò*, *Císařský dvůr*, s. 52.

⁶³ V roce 1748 se Agostini podílel rovněž na přípravě premiéry Gluckovy *Semiramide riconosciuta* ve Vídni. Viz *G. Zechmeister*, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*, Wien 1971, s. 201: „...der Theatralarchitekt Antonio Agostino wurde für seine Dekorationen mit 2302 Gulden 28 Kreuzer entlohnt.“ *J. Port*, *Divadelní výtvarníci*, s. 90, o Agostinim uvádí: „S tímto jménem scházíme se tři roky nato (1746) na zámku Krumlovském,

že je dodal slavný vídeňský dvorní scénograf Giuseppe Galli Bibiena, třebaže většina autorů se tak domnívá.⁶⁴ Operu provedl soubor sestavený vídeňským impresáři Josephem Selliersem. „Selliers hatte 1728 bis 1748 das Schauspielprivileg gemeinsam mit Franz Borosini im Theater am Kärntnertor inne. Ende der dreißiger Jahre übernahm Selliers auch noch das Opernprivileg, das Karl VI. einem Italiener, Ballarini, verliehen, aber immer unterdrückt hatte, um das Monopol der Hofoper zu sichern. Selliers gab Vorstellungen im Kärntnertortheater und kassierte zusätzlich auf Grund seines Totalprivilegs Abgaben von den Wanderkomödianten, die in Wien gastierten. Nach dem Tod Karls VI. machte Selliers der zukünftigen Königin Maria Theresia den Vorschlag, gegen die Verlängerung seines Wiener Totalprivilegs ‚aller Opern, Serenaden, Komödien, Oratorien und heiligen Gräbern‘ auch die höfischen Theaterveranstaltungen zu besorgen, die Hofopern mit seinen Künstlern zu inszenieren und dadurch dem Hof die Erhaltung eigener Virtuosen abzunehmen.“⁶⁵

Pokud jde o interprety pražské korunovační opery, nepřináší dosavadní literatura žádné informace. Můj výzkum ve vídeňských a pražských archivních fondech nedl k poznání, jaké bylo pěvecké obsazení rolí korunovační opery, ale podařilo se jmenovitě zjistit několik pěvců a instrumentalistů z řad členů vídeňské dvorní kapely, kteří do Prahy ke korunovačním slavnostem přijeli.⁶⁶ Hlavním pramenem k této

kde mu bylo zapláceno za namalování dekorací 69 zlatých 32 krejcarů.“ *J. Hilmera, Zámecké divadlo v Českém Krumlově. S úvodem o stavební historii krumlovského zámku*, in: *V. Pláčková (ed.), Barokní divadlo na zámku v Českém Krumlově, Praha – České Budějovice 1993*, s. 2, uvádí, že „dřevěné divadelní stavení za hradním příkopem bylo sice částečně opraveno roku 1744 pod vedením Antonia d’Augustiniho [...]“.

⁶⁴ Viz *J. Port, Divadelní výtvarníci*, s. 83: „[Giuseppe Galli Bibiena] vypravil patrně v Praze operu ‚Semiramide‘, sehranou při této korunovaci [1743].“ *P. Kneidl, Libreta italské opery*, s. 119: „Stavitelem byl Josef Galli Bibiena, vídeňský dvorský divadelní architekt, který také patrně vypravil operu Semiramide, tehdy v divadle na Hradě provedenou.“ Dále *J. Pömerl, Divadlo v Kotcích*, s. 290: „Dekorace pro představení dodala dílna vídeňského dvorního scénografa Guiseppe [!] Galli Bibieny.“ O Gallim Bibienovi mj. viz *M. Boetzkes, Galli-Bibiena*, in: *OP-GROVE II. Ed. S. Sadie, London – New York 1992*, s. 330–334 (Giuseppe Galli-Bibiena viz s. 332).

⁶⁵ *O. Teuber – A. Weilen, Das k. k. Hofburgtheater seit seiner Begründung, Wien 1896–1906 (Die Theater Wiens 1–3)*, citováno podle *E. Grossegger, Theater, Feste und Feiern*, s. 4–5, pozn. 5.

⁶⁶ Výzkum byl proveden v následujících pražských fondech: Dvorní stavební úřad Pražského hradu (HBA) inv. č. 1110, 1111, 1112, 2003–2009, 2040, 740. Berichte 1741–1747. APK CXCII/6, CXCII/11. Za zpřístupnění archiválií a ochotnou vstřícnost děkuji dr. Věře Vávrové a Mgr. Suchému. SÚA, SM, sign. 1580 K 1/45, 1580 K 1/84, 1580 K 1/85, 1580 K 1/86, 1580 K 1/87, 1580 K 1/88, 1580 K 1/89; Staré české místodržitelství (SČM): 1743/VIII/d/3; 1743/III/dk/122; Česká dvorská kancelář (ČDK) sign. I A 2, karton 11. Tyto uvedené fondy jsou jediné, které obsahují prameny k pražské korunovaci v roce 1743. – Pokud jde o vídeňské archivní fondy, je nutno především s politováním konstatovat, že se nedochovaly účty k pražské korunovaci 1743, na něž se odkazuje v Kameralzahlamtsbuch v Hofkammerarchivu (HKA). Mezi relevantní vídeňské fondy patří: Haus-, Hof- und Staatsarchiv (=HHStA): Ältere Zeremonialakten (Ält. ZA), Kart. 42 (1743 II-IV), Kart. 43 (1743/1744); Zeremonialprotokoll (ZA Prot.) AB XII/5–2. Neue Zeremonialakten, Kart. 12^{ab} (Böhmische Krönungen); Hofzeremonielldepartement, Sonderreihe (ZA SR), Bd. 3, 44, 45; Hausarchiv – Familienkorrespondenz A (Maria Theresia) – X/2/1, Schachtel 34–37; Hof-Protocoll in Ambst. und Parthen-Sarken de Anno (O Me A Prot. 17, 19). HKA: Kameralzahlamtsbuch, Bd. 30, 31; Hofstaabe 158, 159, 160; Böheimische Expedition de Anno 1741–1744 (Gedankbücher), Nr. 381; Hofzahlamtsbücher 157; Geheime Zahlungs Rechnung über Ihro Majest. der Verwitweten Kaiserin Elisabethae Christinae 294; Bancalitaets Cameral=Zahl=amt-Rechnung Anno 1743.

problematicke se stal seznam účastníků doprovodu Marie Terezie. Je součástí složky nadepsané „Akten, die Reise der K[öni]gin Maria Theresia zur Krönung nach Prag betreffend“.⁶⁷ V jeho oddíle „Music=Lista“ jsou jmenováni čtyři pěvci, a to sopránista-kastrát „Domenico Genuese“⁶⁸, kontraaltista-kastrát „Pierini Cessati“⁶⁹, tenorista „Cajetano Porghi“⁷⁰ a basista „Braun“.⁷¹ Dále jsou uvedeni hudebníci: houslista „Timer“⁷² a „Piani“⁷³, violoncellista „Rettig“⁷⁴, „Violonist“ (=kontrabasista) „Franz Schnautz“⁷⁵, fagotista „Fridrich Franz Phillier“⁷⁶, varhaník „Pirek“⁷⁷, „Concert=Dispensator“ (osoba zajišťující transport nástrojů a notového materiálu)⁷⁸, „Instrument-Diener“, „Orglmacher-Diener“ a „Geiger-Macher“ (= houslař).⁷⁹ Obdobný, ale poněkud stručnější soupis účastníků doprovodu Marie Terezie je dochován také v Praze, kde je přiložen k reskriptu ze 7. února 1743.⁸⁰ V tzv. „Music=Lista“ jsou zde – s náznakem rubrik, z nichž některé zřejmě počítaly s větším počtem pěvců – mj. uvedeni čtyři pěvci: „Sopranist Dominico“, „Contralti Pierini“, „Tenori Porghi“, „Bassi

Na tomto místě bych ještě jednou ráda poděkovala za konzultace o fondech ve vídeňském Haus-, Hof- und Staatsarchivu a Hofkammerarchivu Dr. Andree Sommer-Mathis. Za zpřístupnění materiálů v HHStA děkuji prof. Dr. Leopoldovi Auerovi i referentům tohoto archivu, jakož i referentům Hofkammerarchivu.

⁶⁷ Haus-, Hof- und Staatsarchiv ve Vídni, Ält. ZA 41 (1742–1743 II).

⁶⁸ Köchel uvádí pěvce „Domen. Genuesio“ jako člena dvorní kapely v letech 1741–1752 (*L. Ritter von Köchel, Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543–1867, Hildesheim – New York 1976*, repr., pův. Wien 1869, s. 82). Domenica Genovesio („Sopránkastrát“) uvádí *A. Sommer-Mathis, Tu felix Austria nube. Hochzeitsfeste der Habsburger im 18. Jahrhundert*, Wien 1994, s. 34, 59. *C. Sartori, I libretti italiani, ani OP-GROVE* pěvce neuvádí.

⁶⁹ *L. Ritter von Köchel, Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle*, zmiňuje „Pietra Cassattio“ v době od roku 1741 do 1. srpna 1749, kdy byl penzionován; zemřel 2. srpna 1759 ve věku 76 let (s. 82). Pietro di Novara Casati (Cassati, Casato), in: *C. Sartori, I libretti italiani. Vol. Indici II–Cantanti*, s. 156–157. Poslední jeho role jsou uvedeny k roku 1737 ve Vídni. *G. Zechmeister, Die Wiener Theater*, s. 188 („Pietro Cassati“). *A. Sommer-Mathis, Tu felix Austria*, s. 34, 59, 73 („Pietro Cessati“, Altkastrat). *OP-GROVE* pěvce neuvádí.

⁷⁰ *L. Ritter von Köchel, Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle*, zmiňuje „Gaet. Borghio“ jako člena dvorní kapely v letech 1741–1777; 18. ledna 1777 zemřel ve věku 91 let (s. 82). *G. Borghi di Bologna*, in: *C. Sartori, I libretti italiani. Vol. Indici II–Cantanti*, s. 107–108. Poslední jeho role jsou uvedeny k roku 1737 ve Vídni. *G. Zechmeister, Die Wiener Theater*, s. 188 („Cajetan Borghi“). *OP-GROVE* pěvce neuvádí.

⁷¹ *L. Ritter von Köchel, Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle*, uvádí „Christiana Prauna“ jako člena dvorní kapely v letech 1741–1764; v roce 1764 byl penzionován, zemřel 28. února 1772 (s. 82). *G. Zechmeister, Die Wiener Theater*, s. 188 („Christoph Praunn“, „Praun“). *OP-GROVE* (I, s. 587) uvádí pěvce „Monsieur Braun“, který však zemřel 1735. Podobně *C. Sartori, I libretti italiani. Vol. Indici II–Cantanti*, s. 117, uvádí pěvce „signor Braun“.

⁷² *L. Ritter von Köchel, Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle*, toto jméno mezi členy dvorní kapely nemá.

⁷³ Houslisty dvorní kapely byli v té době „Jos. Ant. Piani“ a „Tomaso Piani“, viz tamtéž, s. 83.

⁷⁴ Tamtéž, s. 83: člen dvorní kapely „Christian Röttig“.

⁷⁵ Tamtéž, s. 83: člen dvorní kapely „Franz Pet. Schnautze“.

⁷⁶ Tamtéž, s. 84: fagotista „Franz Phil. Friederich“.

⁷⁷ Tamtéž, s. 82: „Wenzel Pürkh“.

⁷⁸ Za objasnění této funkce děkuji znalkyni vídeňské dvorní opery Dr. Andree Sommer-Mathis.

⁷⁹ U funkce „Orgelmacher“ a „Instrumentendiener“ neuvádí *L. Ritter von Köchel, Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle*, v té době žádné jméno. Funkci „Geigenmacher“ neuvádí vůbec.

⁸⁰ SÚA, ČDK, sign. I A 2, karton 11. Viz též *J. Prokeš, Marie Terezie*, s. 344.

Braun“. Dále jsou v seznamu – v tomto případě bez osobních jmen – zapsáni hudebníci jako ve vídeňském dokumentu, není zde uveden pouze fagotista.

Provedení korunovační opery se ovšem museli zúčastnit ještě další pěvci a hudebníci. V soupisu „Music=Lista“ uvedení pěvci představují pouze vokální kvartet. Vzhledem k tomu, že v korunovační opeře je předepsáno šest rolí, z nichž možná žádná nebyla svěřena basistovi, je zřejmé, že uvedená „Music=Lista“ neobsahuje úplný soubor hudebníků, kteří se na pražské korunovační opeře podíleli.

S pomocí Köchelova soupisu členů dvorní kapely lze – hypoteticky! – sestavit soubor zpěváků, kteří mohli obsadit šest rolí korunovační opery *Semiramide riconosciuta* (Semiramide, Scitalce, Ircano, Tamiri, Mirteo, Sibari). Mohlo se jednat o tyto interprety: Theresu Reutter⁸¹ a Annu Perroni⁸², v té době jediné dvě zpěvačky v dvorní kapele, sopranisty-kastráty Domenica Genuessiho, Angela Mariu Monticelliho (mj. interpret postavy Scitalce v Gluckově premiéře *Semiramide riconosciuta* ve Vídni 1748)⁸³ nebo Giuseppa Monserisa⁸⁴, o již zmíněného altistu Pietra Cassattiho a kontraaltistu Agostina Antonelliho.⁸⁵ Vzhledem k tomu, že hudební podoba pražské *Semiramidy* z roku 1743 je při dnešním stavu našich vědomostí nerekonstruovatelná, nelze se pokoušet o přiřazení jednotlivých postav opery k uvedeným pěveckým osobnostem.

Nejobtížnějším problémem ovšem nadále zůstává zodpovězení otázky, kdo byl skladatelem opery, která měla být oslavou nově korunované české královny. Jak již bylo řečeno, ve Vídni tištěné libreto jméno skladatele neuvádí. Protože jde o korunovační operu, je odůvodněné hledat jejího skladatele nejdříve v řadách dvorních skladatelů. Věc se však okamžitě komplikuje skutečností, že k roku 1743 není – pokud jde o funkci vídeňského dvorního skladatele – výpověď pramenů a dosavadní litera-

⁸¹ C. Sartori, I libretti italiani. Vol. Indici II–Cantanti, s. 552, uvádí pěvkyni „Teresa Reutterin“ a pouze k roku 1737 tři její role, které vytvořila ve Vídni. G. Zechmeister, Die Wiener Theater, s. 188, „Theresia Reitterin. L. Ritter von Köchel, Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle, uvádí „Theresu v. Reutter (Holzhauser)“ jako dvorní pěvkyni v době od 1. července 1728 do 1781.

⁸² Anna Bindi Peroni (Perroni), in: C. Sartori, I libretti italiani. Vol. Indici II–Cantanti, s. 95. Kromě role Rosy v opeře *I Scherzi d'Amore e di Fortuna* (Messina, bez datace) jsou její role uvedeny až od roku 1769. OP-GROVE pěvkyni neuvádí. G. Zechmeister, Die Wiener Theater, s. 188, „Anna Beronin“, „Beroni“. L. Ritter von Köchel, Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle, uvádí „Annu Perroni (Ambreville)“ jako dvorní pěvkyni v době od 1. března 1721 do 1760.

⁸³ D. E. Monson, Angelo Maria Monticelli, in: OP-GROVE III, s. 455. C. Sartori, I libretti italiani. Vol. Indici II–Cantanti, s. 446–447, uvádí u Angela Maria Monticelliho di Milano k roku 1743 tři jeho role, které vytvořil v Londýně – roli Enrica v Galuppiho opeře *Enrico* (chybně uveden v roce 1743, podle titulního listu libreta byla opera provedena 1742), Alessandra v opeře *Rossana* a Sirbace v Galuppiho opeře *Sirbace*. Viz G. Zechmeister, Die Wiener Theater, s. 201. L. Ritter von Köchel, Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle, Monticelliho uvádí jako dvorního pěvce v době od 1. ledna 1733 do 1760.

⁸⁴ L. Ritter von Köchel, Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle, uvádí od 1. října 1716 do 1740 jako dvorního pěvce „Gius. Monseriso“, od roku 1741 do 1. dubna 1749, kdy byl penzionován, „Gius. Monseriso“ a v letech 1756–1769 „Gius. Monseriso“. Viz též A. Sommer-Mathis, Tu felix Austria, s. 59, 73. C. Sartori, I libretti italiani, ani OP-GROVE pěvce neuvádějí.

⁸⁵ Agostino Antonelli, in: C. Sartori, I libretti italiani. Vol. Indici II – Cantanti, s. 25. Poslední jeho role jsou uvedeny k roku 1737 ve Vídni. G. Zechmeister, Die Wiener Theater, uvádí kontraaltistu jménem „Philipp Antonelli“ (s. 188). L. Ritter von Köchel, Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle, uvádí pěvce „Agost. Antonelli“ od 1741 do 1743 (?). OP-GROVE pěvce neuvádí.

tury jednoznačná. K tomu roku jsou totiž uváděna dokonce čtyři jména, a to Giuseppe Porsile (1680–1750), Georg Reutter (1708–1772), Giuseppe Bonno (1711–1788) a Georg Christoph Wagenseil (1715–1777).⁸⁶ Podle údajů dosavadní literatury byl však Porsile po smrti Karla VI. penzionován a poslední operu zkomponoval v roce 1737. Wagenseil naproti tomu napsal svou první operu až v roce 1745. Reutter, který byl dvorním skladatelem od roku 1731, byl autorem řady oper a v roce 1741 zkomponoval „dialogo“ *L'amor prigioniero*, ale další operu složil až v roce 1755 (*La gara*). Giuseppe Bonno, dvorní skladatel od roku 1739, komponoval opery od roku 1736 a 13. března 1743 bylo ve Vídni provedeno jeho „componimento drammatico“ na libreto Pietra Metastasia *Il vero omaggio*. Pokud by však s některým z nich byla na kompozici korunovační opery uzavřena smlouva, jistě by jeho jméno bylo v libretu a v dalších pramenech uvedeno, protože by šlo o vysoce prestižní záležitost. Není-li tomu tak, je to svědectvím něčeho zcela neobvyklého, tj. zřejmé neúčasti kteréhokoli z dvorních skladatelů na přípravě korunovační opery. Skladatele nemůžeme hledat ani mezi vídeňskými dvorními kapelníky, a to z prostého důvodu, že tam nebyl v letech 1741–1746 žádný do této funkce oficiálně jmenován.⁸⁷

Byly už zmíněny úvahy, že skladatelem opery mohl být Johann Adolf Hasse, jehož *Semiramide riconosciuta* byla provedena v Teatro S. Carlo v Neapoli 1744 a v nové verzi v Drážďanech 1747 a ve Varšavě 1760. Avšak z komparace libreta korunovační opery s Hasseho *Semiramidou* z roku 1747⁸⁸ vyplývá: oproti 18 áriím pražské korunovační opery měla Hasseho stejnojmenná opera z roku 1747 árií 25, z nichž pouze dvě árie Scitalceho („Se intende si poco“ a „Voi, che le mie vicende“) a árie Mirtea („Rondinella, a cui rapita“) jsou obsaženy v obou libretech. Mimoto Hasse byl na jaře 1743 zaneprázdněn jinými uměleckými úkoly: komponoval operu *Endimione* pro Neapol (premiéra asi v červenci 1743) a v říjnu 1743 uváděl další dvě své opery v Hurbertusburgu (*L'asilio d'amore* a *Antigono*). Pokud by Hasse komponoval svou operu *Semiramide riconosciuta* už k pražské korunovaci, jeho jméno by bylo nepochybně na libretu uvedeno a provedení korunovační opery by byl jistě přítomen. Nemluvě o tom, že pražská návštěva slavného saského dvorního skladatele by nezůstala bez dobového komentáře!

Nepřichází-li tudíž jako autor pražské *Semiramidy* v úvahu Hasse, nenabízí se náhradou bohužel ani jiné velké dobové skladatelské jméno. Aby hledání autora korunovační opery neskončilo tímto zjištěním, zvolila jsem jako další postup srovnávání libret dobových zhudebnění námětu *Semiramide riconosciuta*. Takto postupoval už Gerhard Croll, když konfrontoval libreto pražské korunovační opery s Metastasiovým

⁸⁶ Jména jsou uvedena podle Köchelova soupisu členů císařské dvorní kapely ve Vídni (*L. Ritter von Köchel, Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle*, s. 81).

⁸⁷ Po Fuxově smrti v roce 1741 byl sice řízením dvorní kapely pověřen Luca Antonio Predieri, ale titul mu byl udělen až v roce 1746.

⁸⁸ Viz Répertoire International des Sources Musicales (RISM) A/II: 270.000.703 (D DI Mus. 2477-F-45), in: *O. Landmann (ed.), Katalog der Dresdener Hasse – Musikhandschriften CD-ROM – Ausgabe mit Begleitband. Die handschriftlich überlieferten Kompositionen von Johann Adolf Hasse (1699–1783) in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, München 1999*. Bohužel libreto z premiéry opery v roce 1744 jsem zatím neměla k dispozici.

libretem Gluckovy *Semiramide riconosciuta* a dospěl k závěru: „Diese für unseren Zusammenhang höchst bedeutungsvolle Prager *Semiramide riconosciuta* des Jahres 1743 wird weder in Metastasio/Opere (I, S. 1412)⁸⁹, noch – soweit ich sehe – im Metastasio- und Gluckschrifttum erwähnt.“⁹⁰ A dále: „Im Vergleich mit dem 1748 in Wien in derselben Offizin erschienenen Textbuch zeigt das Prager Libretto viele und erhebliche Abweichungen.“⁹¹ Toto Crollovo zjištění však platí pouze o áriích, neboť recitativy odpovídají – jen s jistými odlišnostmi – původnímu Metastasiovu textu. Ke komparaci bylo vybráno 11 různých zhudebnění, resp. provedení, v časovém rozpětí let 1725–1760.⁹² Jako libreto byl námět *Semiramide* úspěšně zpracován především třemi libretisty: Apostolem Zenem jako *Semiramide in Ascalona* v roce 1725, Francescem Silvanim jako *Semiramide* v roce 1713 a Pietrem Metastasiem jako *Semiramide riconosciuta* v roce 1729. Komparací korunovačního libreta se Zenovým libretem, zhudebněným poprvé Antoniem Caldarou v roce 1725⁹³, a se Silvanioho libretem, zhudebněným poprvé Niccolò Jommellim v roce 1742⁹⁴, se podařilo vyloučit, že by pro korunovační operu v Praze bylo použito některé z těchto libret.

Metastasioův text byl poprvé zhudebněn v roce 1729, a to hned dvěma skladateli – Leonardem Vincim⁹⁵ a Nicolou Porporou.⁹⁶ Z dalších zhudebnění byla pro komparace vybrána opera Franceska Araji z roku 1731⁹⁷, opera Giovanniho Battisty Lampug-

⁸⁹ Zkráceně citovaná kritická edice Metastasioových libret a spisů: B. Brunelli (ed.), *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. Vol. 1–5, Milano a Verona 1953–1954.

⁹⁰ G. Croll, *Sämtliche Werke*, s. VII, pozn. 7.

⁹¹ Tamtéž, s. VII, pozn. 7.

⁹² Caldara 1725, Jommelli 1742, Vinci 1729, Porpora 1729, Araja 1731, Lampugnani 1741, Hasse 1746 (Praha), 1747 (Drážďany), 1760 (Praha), 1760 (Varšava), Gluck (1748).

⁹³ Libreto: Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung (A Wn) 444.456-A (TB), partitura: tamtéž (A Wn Mus.) 18226.

⁹⁴ N. Jommelli zhudebnil též Metastasiovo libreto *Semiramide riconosciuta*, jejíž první verze měla premiéru v Turíně v roce 1742, druhá verze v Piacenze v roce 1753 a třetí verze ve Stuttgartu v roce 1762. Srovnání korunovačního libreta s analýzou Jommelliho opery v monografii H. Aberta, *Niccolo Jommelli als Opernkomponist*, Halle 1908, rovněž potvrdilo závěr, že během pražské korunovace 1743 nebyla provedena Jommelliho *Semiramide* na Silvanioho libreto.

⁹⁵ Titulní list: „SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA. Drama per Musica DI PIETRO METASTASIO Frà gli Arcadi Artino Corasio. DA RAPPRESENTARSI Nel Carnevale dell'anno 1729. Nel Teatro detto DELLE DAME. DEDICATO ALLE MEDESIME. Si vendono nella Libreria di Pietro Leone a Pasquino alla Insegna di S. Gio: di Dio. IN ROMA, Per il Zempel, e il Mey vicino a Monte Giordano. Con licenza de'Sup.“ Viz C. Sartori, *I libretti italiani*, 21534, též NK, sign. 9L 1764.

⁹⁶ Titulní list: „SEMIRAMIDE | RICONOSCIVTA Dramma per Musica di Artino Corasio Pastore Arcade da rappresentarsi nel Famosissimo Teatro GRIMANI di S: Gio: Grisostomo nel Carneuale del 1729.“ In: *Italian Opera Librettos: 1640–1770. Series One, Vol. VIII/E, N.º 58*, New York – London 1977–84. Viz C. Sartori, *I libretti italiani*, 21536; T. Wiel, *I Teatri Musicali Veneziani del Settecento*, Venezia 1897, reprint Leipzig 1979, s. 94–95, N.º 288.

⁹⁷ Titulní list: „SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA. Dramma per musica di Pietro Metastasio. Frà gli Arcadi Artino Corasio. Da rappresentarsi Nel Teatro di S. Bartolomeo per festeggiare il Conpleannos dell'Augustiss. Imperadore Regnante il di 1. d'Otobre del 1731. Dedicato All'Eccellentissimo Signore D. Luigi Tommaso, Raimondo Conte di Haarrach, Cavallarizzo Maggiore ereditario del Paese dell'Aristria Superiore, & Inferiore, Cavaliere del Tofon d'Oro, Consigliero intimo attuale di Stato di SC. M. C., e C. Marescial del Paese dell'Austria inferiore Vicerè, Luogotenente, e Capitano Generale del Regno di Napoli. Napoli 1731.“ Viz C. Sartori, *I libretti italiani*, 21538, též NK, sign. 9 K 200.

naniho z roku 1741⁹⁸, různé verze, resp. provedení Hasseho *Semiramidy*, provedené v Praze v roce 1746⁹⁹, v Drážďanech 1747¹⁰⁰, ve Varšavě¹⁰¹ a v Praze¹⁰² v roce 1760, a dále opera Christoha Willibalda Glucka, provedená ve Vídni v roce 1748.¹⁰³ Jako další srovnávací materiál posloužila kritická edice Metastasioových textů, obsahující celkem 37 árií.¹⁰⁴ Výsledkem komparací je zjištění, že ve Vinciho zhudebnění bylo použito 30 árií, v Porporově 26 a všechna další prováděná zhudebnění měla v průměru 24 árií. Pouze pražská korunovační opera a Hasseho *Semiramide riconosciuta*, provedená v roce 1746 v Praze, měly menší počet árií, a to 18.¹⁰⁵

O počtu árií v různých nastudováních spolurozhodovaly také kvality pěvců obsazených do jednotlivých rolí. Při nedostatku dobrých pěvců byl obvykle snižován počet árií vedlejších rolí. V případě pražské korunovační opery se jednalo především o role Ircana a Mirtea. Zatímco ve Vinciho opeře měly obě uvedené postavy po šesti áriích, v korunovační opeře měl Ircano pouze tři a Mirteo dvě árie.

Tabulka 1: Celkový počet árií a počty árií jednotlivých postav (Semiramide, Scitalce, Tamiri, Ircano, Mirteo, Sibari)

	Počet árií	SEM	SCI	TAM	IRC	MIR	SIB
Metastasio (edice)	37	6	5	6	7	8	5
Vinci 1729	30	5	5	5	6	6	3
Porpora 1729	26	5	5	5	1	6	4
Araja 1731	28	5	5	5	5	5	3
Lampugnani 1741	20 ¹⁰⁶	5	4	?	?	?	?
Hasse 1746 (Praha)	18	4	4	2	2	4	2
Hasse 1747 (Drážďany)	24	5	5	4	4	4	2
Gluck 1748	24	5	5	4	3	4	2
Hasse 1760 (Praha)	20	5	5	3	3	3	1
Hasse 1760 (Varšava)	25	5	5	4	4	4	3
Korunovace 1743	18	4	4	4	3	2	1

⁹⁸ Podle RISM A/II: 850.008.660 (I Nc-Rari 28.4.2-4).

⁹⁹ Titulní list: „LA SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA, DRAMA PER MUSICA. DA REPPRESENTARSI NEL NUOVO TEATRO DI PRAGA. NELL'ESTATE DELL'ANNO M.DCC.XLVI. DEDICATO AGL'ILLUSTRISSIMI SIGNORI, SIGNORI FRANCESCO GIOSEPPE (!) CONTE PACHTA, BARONE DE REYHOFEN, Signor delle Signoriè Bezno, Horka, Wegetin, ed Hostina, della Sacra Imperial, e Real Maestà d'Ungeria, e Boemia Consigliere, & Assessore del Supremo Giudicio Provinciale Maggiore del Regno di Boemia. E CARLO FELICE CONTE WERSCHOWETZ, Sekerka, e Sedchitz, Della Sacra Maestà Consigliere delle Reggie Appellationi su'l Castello di Praga.“ Viz C. Sartori, I libretti italiani, 21557, též Národní muzeum, sign. 57 C 21.

¹⁰⁰ Viz pozn. 88.

¹⁰¹ Titulní list: „LA SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA, DRAMMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI NEL REGIO TEATRO DI VARSAVIA PER IL GLORIOSISSIMO GIORNO NATALIZIO DI SUA MAESTÀ AUGUSTO III. RE DI POLONIA ELETTORE DI SASSONIA &c. &c. &c. VARSAVIA VII. OTTOBRE. MDCCLX. Viz C. Sartori, I libretti italiani, 21578, též NK, sign. 9 D 2906.

Tabulka 2: Počet árií a scén v jednotlivých aktech komparovaných oper

	1. akt árií	2. akt árií	3. akt árií	1. akt scén	2. akt scén	3. akt scén
Metastasio (edice)	12	14	11	14	10	10
Vinci 1729	11	11	8	15	13	14
Porpora 1729	9	11	6	15	13	14
Araja 1731	10	11	7	15	13	12
Lampugnani 1741	?	?	?	15	13	13
Hasse 1746 (Praha)	6	6	6	14	12	14
Hasse 1747 (Drážďany)	9	9	6	15	13	14
Gluck 1748	9	9	6	14	13	14
Hasse 1760 (Praha)	7	8	5	14	12	13
Hasse 1760 (Varšava)	9	10	6	15	13	14
Korunovace 1743	7	6	5	14	9	13

Z uvedených komparací vyplývá překvapivé zjištění: z osmnácti árií libreta korunovační opery jich dvanáct (!) není obsaženo v žádném dalším komparovaném zhudebnění *Semiramidy*. Pro pražskou korunovační operu bylo tedy použito pouhé torzo Metastasiova libreta!

Zastavme se nyní u oněch šesti autentických textů Metastasiových árií. Především překvapí zjištění, že jedna z nich nepochází z Metastasiovy *Semiramidy*, ale z jeho libreta k opeře *Artaserse*. Jde o árii Mandane „Va tra le selve ircane“ (*Artaserse* II, 12), kterou v pražské opeře zpívala Semiramis. (Pozoruhodné je, že text této árie se objevuje i v libretu pražského provedení Hasseho *Semiramidy* v roce 1760.¹⁰⁷)

Pouhých pět árií z Metastasiova libreta *Semiramide riconosciuta* se stalo součástí libreta stejnojmenné pražské korunovační opery! Všech pět se nachází ve Vinciho opeře z roku 1729, pouze čtyři byly součástí také Porporovy opery. *Semiramidy* Araji, Lampugnaniho a všech komparovaných verzí, resp. provedení Hasseho měly

¹⁰² Titulní list: „SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA DRAMMA PER MUSICA Del Sig. Abbate Pietro Metastasio Da RECITARSI NEL NUOVO TEATRO DI PRAGA: DEDICATO ALL'ILLUSTRISSIMO, ED ECCELLENTISSIMO SIGNORE FRANCESCO GIUSEPPE CONTE PACHTA [...]. NELLA STAMPERIA DI IGNATI PRUSCHA, 1760“ (Impresario: Angelo Mingotti). Viz *C. Sartori*, I libretti italiani, 21577, též NK, sign. 65 E 4608.

¹⁰³ *Ch. W. Gluck*, La Semiramide riconosciuta (partitura), viz Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung (A Wn Mus. Hs.) 17793 (3 Bde). Též kritická edice opery, viz pozn. 36.

¹⁰⁴ Do tohoto počtu je zahrnuto vedle 22 árií (nepočítána árie z licence) v edici libreta ještě 15 textů árií v dodatcích. Viz *B. Brunelli (ed.)*, Tutte le opere di Pietro Metastasio. Vol. 1, Milano a Verona 1953.

¹⁰⁵ Do celkového počtu árií není u žádných z komparovaných oper zahrnuta árie z licence.

¹⁰⁶ U dvou árií není uvedeno, které roli patří.

¹⁰⁷ Tato árie je mj. obsažena v opeře *Artaserse* C. H. Grauna, J. A. Hasseho, B. Galuppiho, N. Jommelliho, N. Piccinniho, P. Scalabrinioho.

dokonce jen tři árie společné s pražskou pojednávanou operou. Zmíněnou pěťici představují dvě árie Scitalceho – „Se intende si poco“ (I, 10; Metastasio I, 11) a „Voi, che le mie vicende“ (II, 3), dvě árie Mirtea – „Rondinella, a cui rapita“ (I, 14; Metastasio I, 15) a „Fiumicel, che s'ode appena“ (II, 6; Metastasio II, 9)¹⁰⁸ a jedna árie Ircana – „Maggior follia non v'è“ (I, 6).

Pro snazší přehled uvedme všem komparovaným *Semiramidám* společné textové incipity árií také v tabulce, a to s příslušnými zkratkami:

M	<i>Maggior follia non v'è</i>
S	<i>Se intende si poco</i>
R	<i>Rondinella, a cui rapita</i>
Vo	<i>Voi, che le mie vicende</i>
F	<i>Fiumicel, che s'ode appena</i>
Va	<i>Va tra le selve ircane</i>

Tabulka 3: Přehled v Praze užitých Metastasiových árií společných komparovaným operám

	Počty Metastasiových árií shodných s librettem 1743	Árie
Metastasio (edice libret)	6	M, S, R, Vo, F, Va
Metastasio (edice <i>Semiramide</i>)	5	M, S, R, Vo, F
Vinci 1729	5	M, S, R, Vo, F
Porpora 1729	4	S, F, R, Vo
Araja 1731	3	S, Vo, F
Lampugnani 1741	3	M, S, Vo
Hasse 1746 (Praha)	2	R, Vo
Hasse 1747 (Drážďany)	3	S, R, Vo
Gluck 1748	4	M, S, Vo, F
Hasse 1760 (Praha)	3	S, Vo, Va
Hasse 1760 (Varšava)	3	S, R, Vo

Jestliže zatím nevíme, kdo je autorem textů dvanácti árií pražské *Semiramidy*, v případě dvou z nich nelze vyloučit, že se jedná o árie z Vivaldiho oper *Feraspe* a *L'incoronazione di Dario*.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Árie „Fiumicel, che s'ode appena“ je též zařazena do *Catone in Utica* J. C. Bacha. Viz E. Weimer, „Opera Seria“ and the Evolution of Classical Style 1755–1772, *Studies in Musicology* 78, Ann Arbor Michigan 1984, s. 180.

¹⁰⁹ Árie „Fra mille pensieri“ odpovídá textovému incipitu árie z Vivaldiho opery *Feraspe* (II,5), která měla premiéru v Benátkách v Teatro S. Angelo v roce 1739. Autorem libreta s původním názvem *L'innocenza giustificata* byl Francesco Silvani. Podobně árie „Fermo è lo scoglio in mare“ mohla být obdobou árie „Fermo scoglio in mezzo al mare“ z Vivaldiho *L'Incoronazione di Dario* (II, 3). Opera, komponovaná na libreto A. Morselliho, měla premiéru v Benátkách v Teatro S Angelo v roce 1717. Viz A. L. Bellina – B. Brizi – M. G. Pensa, *I libretti vivaldiani: recensione e collazione dei testimoni a stampa*, Firenze 1982. Objasnění uvedené souvislosti si vyžádá další výzkum.

Shrneme-li dosavadní poznatky, vyplývající ze zkoumání tištěného libreta pražské korunovační opery z roku 1743, docházíme k těmto závěrům:

a) z 18 árií opery pochází pouze pět z Metastasiova libreta *Semiramide riconosciuta* a jedna další z jeho libreta *Artaserse*;

b) u dalších 12 árií se zatím nepodařilo zjistit žádnou textovou předlohu, tím méně jejich autora, přičemž v případě dvou z těchto árií je možné, že se jedná o texty árií z dvou Vivaldiho oper.

Pokud jde o recitativy, můžeme konstatovat, že v pražské korunovační opeře byly ve velkém rozsahu použity recitativy z Metastasiovy *Semiramide riconosciuta*. Text však byl znatelně krácen: z prvního jednání byla vypuštěna jedna scéna (I, 8) a z druhého jednání tři po sobě jdoucí scény (II, 4; II, 5; II, 6).

Další závažící skutečností je, že na závěr této pražské korunovační opery nezazněla tzv. licence, tedy tradiční závěrečná oslava panovníka, jemuž byla opera věnována a který v ní byl obvykle ztotožněn s hlavní postavou děje. Podle synopsí baletů, obsažených v tištěném libretu korunovační opery, jež byly dávány mezi jednotlivými akty, se pouze třetí tematicky váže ke korunovační oslavě (viz obr. 13). Scénu tu představoval chrám slávy, na balustrádě byly umístěny sochy reprezentující jednotlivé země habsburské monarchie. Postava Zbožnosti, která představovala Čechy, v průběhu výstupu poklekla a předala korunu Českého království nové královně. Tento balet, zařazený na závěr opery, měl patrně nahradit obvyklou licenci korunovační opery.

O provedení korunovační opery se nedochovaly žádné informace.¹¹⁰ Z deníku Johanna Josefa Khevenhüllera-Metsche se dozvídáme pouze časový údaj, tj. že kolem 6. hodiny večerní byly dávány „wochentlich theils Operas, theils Comoedien“ a jedna „ganz neu gefertigte Opera und Jedermann [ward] auf des Hoffs Unkosten gratis eingelassen“.¹¹¹ Khevenhüllerova charakteristika korunovační opery jako „ganz neu gefertigte Opera“¹¹² není pro zkoumané téma směrodatná a jako svědectví postrádá jakoukoli kompetenci. Dvořan Khevenhüller, který detailně popisoval především společenské a úřední záležitosti, neměl o kulturní události dvora hlubší zájem. Stejně tak jeho výrok „Jedermann auf des Hoffs Unkosten gratis eingelassen“ je nedůvěryhodnou frází dvořana. Další informace o provedení se dozvídáme z již

¹¹⁰ V roce 1743 vycházely noviny Prager Post Zeitung, z nichž se však dochovalo pouze číslo z 30. dubna a 14. září. Viz *M. Laiske, Časopisectví v Čechách 1650–1847*, Praha 1959.

¹¹¹ *R. Graaf Khevenhüller-Metsch – Hanns Schlitter (edd.)*, Johann Josef Khevenhüller-Metsch, Aus der Zeit Maria Theresias, s. 146. Večerní program císařovny v den korunovace popisuje takto: „Nach der Taffl verfügte I. M. sich in voriger Ordnung und die Cron auf den Hautb zuruck [!] nach dero Wohnzimmer und des Abends gegen 6 Uhr ward auf den in königlichen Balhaus nächst dem Schloßgarten von dem Wienerischen Impressario Selliers errichteten Theatro, allwo seine unterhabende Troupe wochentlich theils Operas, theils Comoedien produciret, eine ganz neu gefertigte Opera aufgeführt und Jedermann auf des Hoffs Unkosten gratis eingelassen.“

¹¹² *R. Graaf Khevenhüller-Metsch – Hanns Schlitter (edd.)*, Johann Josef Khevenhüller-Metsch, Aus der Zeit Maria Theresias, s. 146.

zmíněného „Königl. Hof-Protocoll de anno 1743“.¹¹³ Je v něm uvedeno: „...eine wälsche Opera [wurde] gespiellet, wobey sich Ihre Königl: May: einfanden, und jedermann frey eingelassen wurde, bey Ende derselben aber da Ihre May: von dannen weggegangen seynd allerhöchst dieselben mit allgemeinen öftters wiederhohltten Vivat zuruff begleitet worden.“

Zkoumání problematiky pražské korunovační opery roku 1743 doplníme ještě informacemi o dalších divadelních představeních spojených s pobytem dvora v Praze. Lze doložit, že v průběhu korunovačních slavností zazněly ještě dvě další opery a jedna školská hra. Dne 25. května 1743 navštívila císařovna zatím blíže neurčenou operu. Z Khevenhüllerova záznamu k tomuto datu vyplývá: „Abends giengen sie [die Königin] in die Opera, nach welcher sie bei dem Mondschein noch auf einer Wurst um die Statt herum spatziren fuhren.“¹¹⁴ Další operní představení za účasti císařovny se uskutečnilo 5. června 1743. Jednalo se o operu, která je v pramenech označena různými názvy: *Barsene*, *Barsona* apod.¹¹⁵ Podle Khevenhüllera: „Den 5. kamme die Königin all'incognito in das Opera Hauß, um der ersten Representation der neuen Oper, Barsene genant, bei zu wohnen.“¹¹⁶ Elisabeth Grossegger se domnívá, že se mohlo jednat o operu *Barsina* G. A. Paganelliho na libreto F. Silvaniho, provedenou v Teatro S. Cassiano v Benátkách na podzim roku 1742.¹¹⁷ V Metastasiově libretu *Demetrio* vystupuje také postava Barsene, ale jen jako vedlejší postava, a je proto nepravděpodobné, že by byla opera uvedena pod tímto jménem.

Odpoledne 3. června 1743 navštívila Marie Terezie jezuitskou kolej v pražském Klementinu, kde se zúčastnila provedení školské hry *Judith* (obr. 14).¹¹⁸ Hudbu k této hře zkomponoval pražský skladatel, regenschori několika pražských kůrů a druhý

¹¹³ Haus-, Hof- und Staatsarchiv ve Vídni, 12 Zerem. Prot. Konz. 1743.

¹¹⁴ R. Graaf Khevenhüller-Metsch – Hanns Schlitter (edd.), Johann Josef Khevenhüller-Metsch, Aus der Zeit Maria Theresias I, s. 154.

¹¹⁵ C. Böhm, Theatralia, v pozn. 4 (s. 488–489) uvádí, že podle Zeremonialprotokole (Bd 19, f. 105v) navštívila Marie Terezie premiéru opery „Barsona“ dne 5. června 1743, avšak podle Wiener Diarium (1743, Nr. 48) dne 15. června.

¹¹⁶ R. Graaf Khevenhüller-Metsch – Hanns Schlitter (edd.), Johann Josef Khevenhüller-Metsch, Aus der Zeit Maria Theresias I, s. 156; E. Grossegger, Theater, Feste und Feiern, s. 14.

¹¹⁷ Soudí tak podle údaje Sonnecka: Library of Congress. Catalog of opera librettos printed before 1800, Washington 1914. Viz též M. Talbot, Giuseppe Antonio Paganelli, in: S. Sadie – J. Tyrrell (edd.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, edvol. 18, London 2001, s. 885–886.

¹¹⁸ Hudba se nedochovala. Titulní list tisku synopse v latinském jazyce zní: „FIRMA IN DEUM FIDUCIA MAXIMA REGNORUM TUTELA IN JUDITH ISRAELIS AMAZONE, BETHULIÆ VINDICE, HOLOFERNIS VICTRICE MUNDO EXHIBITA; SERENISSIMÆ, ac POTENTISSIMÆ DOMINÆ DOMINÆ MARIÆ THERESIÆ HUNGARIÆ, & BOHEMIÆ REGI, ARCHI-DUCI AUSTRIÆ & c. & c. DOMINÆ NOSTRÆ CLEMENTISSIMÆ, SUB EJUSDEM REGIÆ CORONATIONIS SOLEMNIA, Nec non SERENISSIMO EJUSDEM CONSORTI, & CONREGENTI FRANCISCO STEPHANO DUCI LOTHARINGIÆ, & BARRI, MAGNO HETRURIÆ DUCI & c. & c. HUMILLIMA VENERATIONE DRAMATICE REPRESENTATA A Cæsareo, Regio, & Academico Collegio Societatis JESU Pragæ ad S. Clementem Anno M.DCC.XLIII“ (synopse uložena v NK, sign. 52 A 39, č. 110). Titulní list tisku synopse v německém jazyce zní „Festes Vertrauen auf Gott, ?.../? in JUDITH, ?.../? vorgestellt ?.../?“ (viz NK, sign. 52 A 19, č. 114).

houslista metropolitního kostela sv. Víta v Praze Josef Antonín Sehling.¹¹⁹ Císařovna jej – dle dobového svědectví – odměnila za kompozici pochvalou a obdarovala zlatou medailí.¹²⁰ Autorem literární předlohy byl rektor jezuitské koleje P. Ferdinand Silbermann.¹²¹ Khevenhüller o tomto představení poznamenal: „Nachmittag aber wohnten dieselbe der Studenten-Comoedi, Judith genannt, bei denen Jesuitem [!] in der Altstadt bei und besahen zugleich ebenfahls sothanes prächtiges Collegium, in specie das Musaeum mathematicum und die Bibliothec.“¹²² Na provedení školské hry se podílelo celkem 154 osob! Jednalo se o tři velké soubory, v synopsi označené jako „personæ geniales“, „personæ ex partibus bethuliensium“ a „personæ ex partibus assyriorum“. Hlavní postavu starozákonní Judity zpíval „Josephus Presl, Bohem. Pragensis“.¹²³ Dlabáč uvádí, že titulní roli Judity zpíval tak znamenitě, že „ihn die Monarchin reichlich beschenkte, und ihm die freye Wahl gab, sich noch eine Gnade auszubitten“.¹²⁴ Sehlingem zhudebněné drama bylo svým námětem velice vhodné pro korunovační slavnosti, což bylo vysloveno v epilogu, v němž byla zbožná, věrná a moudrá Judita ztotožněna s císařovnou: „Victrici Judithæ applaudit Pietatis, & Fiduciae Divinæ Genius; unaque Regiæ Majestati Suæ, Serenissimæ, ac Potentissimæ Dominæ, Dominæ Nostræ, in Judith representatæ, spem suam omnem in Deo collocanti, triumphatrici gloriosissimæ, ejusdemq[ue]; serenissimo consorti, & conregenti, de obtentis hucusque [!] Coronis, & Laureis gratulatur, utque Iisdem Regnorum, ac Victoariarum Dominus gloria plenas adoreas, ac perennes Triumphos semper impertiat, ardentissime precatur.“ Jednalo se tedy o námět podobný námětu pražské korunovační opery.

V závěru shrňme podstatné poznatky k pražské korunovační opeře z roku 1743. Korunovační opera se jmenovala *Semiramide riconosciuta* a byla provedena v den korunovace 12. května 1743. Na základě dosud známých pramenů se nepodařilo zjistit,

¹¹⁹ V synopsi je Sehling označen takto: „*Musicam composuit* Josephus Sehling, Boh. Teisingensis, in Metropolitana Ecclesia Musicus.“ Johann Gottfried Dlabáč v hesle Joseph Anton Sehling (in: Allgemeines historisches Künstler=Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien III, Prag 1815, sl. 107) uvádí: „Eine Oper, welche nach der Krönung Ihro k. k. Majest. Marien Theresiens zu Prag, in dem Klementinischen Jesuiten=Kollegium aufgeführt worden, hat er in Musik gesetzt.“ O skladateli viz např. *M. Poštolka*, Josef Antonín Sehling, in: *S. Sadie – J. Tyrrell (edd.)*, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, vol. 23, London 2001, s. 44.

¹²⁰ „Die erhabene Monarchinn schenkte ihm ihren Beifall, und lohnte seine Arbeit mit einer goldenen Medaille“, in: Joseph Anton Sehling, in: J. G. Dlabáč, Joseph Anton Sehling, III, sl. 107.

¹²¹ *E. Grossegger*, Theater, Feste und Feiern, s. 14.

¹²² *R. Graaf Khevenhüller-Metsch – Hanns Schlitter (edd.)*, Johann Josef Khevenhüller-Metsch, Aus der Zeit Maria Theresias, s. 155; *E. Grossegger*, Theater, Feste und Feiern, s. 14.

¹²³ *J. G. Dlabáč*, Joseph Anton Sehling, uvádí Johanna Preisslera (Bd. II, sl. 507–508), který byl též dobrým „Flüglis“ [cembalista] a navíc byl žákem Josefa Antonína Sehlinga. K provedení *Judithy* poznamenává: „Als die Oper, nach der Krönung k. k. Maj. Marien Theresiens zu Prag in dem Klementinischen Jesuiten Kollegium 1743 aufgeführt worden, sang er in der Rolle der Alttestamentischen Judith...“ Diskantistu Preisslera (Preise) uvádí též *O. Teuber*, Geschichte des Prager Theaters, s. 371.

¹²⁴ Johann Preissler, in: *J. G. Dlabáč*, Joseph Anton Sehling, II, sl. 507.

kdo byl jejím skladatelem. Partitura opery se nedochovala. Pokud jde o její libreto, prokázala jsem, že z 18 árií této opery pochází pouze pět árií z Metastasiovy *Semiramidy* a jedna z Metastasiova *Artaserse*. U téměř dvou třetin árií neznáme autora jejich textu! Pouze u recitativů je jisté, že pocházejí z Metastasiova libreta *Semiramide riconosciuta*.

Na základě těchto zjištění lze dedukovat, že opera, která byla provedena při pražské korunovaci Marie Terezie českou královnou, byla pouhým pasticciem, tzn. jednalo se o operu sestavenou z árií jiných úspěšných oper! V případě korunovační opery je takový postup naprosto ojedinělý. Praxe pasticcií byla sice v operním provozu 18. století běžná, ale vždy jen jako doplněk standardního autorského repertoáru. Operní kompozice k tak slavnostní události, jako je korunovace panovníka, byly vždy zadávány předním skladatelům, kteří se také o takovou objednávku vždy živě ucházeli.

Navíc se z hlediska reprezentace zemí Koruny české jeví jako naprosto problematické umístění korunovační opery do malé ad hoc upravené starší divadelní prostory, za jejíž stavební úpravu pro účely korunovace bylo vydáno pouhých 162 zlatých 36 krejcarů (viz obr. 15).¹²⁵ Tato nicotná částka je výmluvným svědectvím o rozsahu dvorem povolené investice do budovy, v níž měla být korunovační opera provedena a u níž se ještě po příjezdu Marie Terezie opravovala šindelová střecha. Prostor hlediště pro 200 až 300 osob zřejmě předem vylučoval reprezentativní divadelní oslavu korunovačního aktu. To mj. znamenalo, že se jí mohlo zúčastnit jen velmi málo zástupců pražské šlechty. Tím spíše, že představení nemělo asi žádnou reprízu, a tudíž zůstalo nutně i u pražských hudebníků bez jakékoli odezvy. Jak nápadný rozdíl od prezentace pražských korunovačních oper v letech 1723 a 1791! Souhrn všech získaných poznatků dokládá, že pražská korunovační opera roku 1743 byla císařovnou chápána jen jako ryze formální součást nezbytné společenské oslavy korunovačního aktu, konaného s cílem rychle obnovit prestiž panovnického postavení habsburské dynastie v zemi. Korunovační operou bylo v tomto případě pasticcio, u něhož nebyl uváděn ani skladatel ani libretista. Jednalo se o záležitost nejen skromnou, ale doslova odbytou a v historii korunovačních oper v tomto ohledu ojedinělou.

¹²⁵ APH, HBA, kniha 242, nepaginováno. Viz též F. Kašička – P. Zahradník, *Pražský hrad*, s. 39.

PŘÍLOHA 1:

Vyjádření nejvyššího českého kancléře hr. Philippa Kinského ve věci provádění oper při pražské korunovaci Marie Terezie

Allergnädigste Frau etc.

Bey Euer Königl: May: hat Joseph Seliers Entreprenneur der Königlichen Hof-Operen allerunterthänigst vor= und angebracht, widaß Er sich bies anhero schuldigst dahin beeyfert habe, sowohl Euer Königl: May: als auch gesambte Herrschafften durch die unter seiner direction repräsentirende Operen allerunterthänigst gehorsambst zu bedienen.

Da nun aber die Zeit herannahe, daß Euer Königl: May: sich nach dero Königreich Böhemb, und alldasigen Haupt=Stadt Prag zu Vollziehung dero Königlichen Crönung erheben werden, und Er auch alda seine wenigste Dienste continuiren zu können wünschete.

Alß hat derselbe allerunterthänigst gebetten, Euer Königl: May: geruheten ihme die allergnädigste Erlaubnuß dahin zu ertheilen, womit wehrender Euer Königlichen Mayestät allerhöchsten Subsistenz zu Prag ihme allein, und keinem andern die repräsentirung deren Operen daselbst gestattet werden möchte.

Votum:

Euer May: Treuehorsambste Cantzley findet bey diesem allerunterthänigsten Gesuch umb so weniger ein Bedenken, als dermahlen zu Prag keine Operisten befindlich, denen dorthigen Comoedien auch dardurch ein nicht allzugrosser Eintrag geschehen wird, ausser deme aber die Repräsentirung der Operen wehrender Euer Königlichen May: Allerhöchsten Subsistenz nicht allein für dero Hof-Laager, sondern auch für die in grosser Anzahl allda vermuthende frembde ans denen Sächsisch-Brandenburgisch- und übrigen Reichs Landen zu einer besonderen Unterhaltung seyn wird.

Solchemnach wäre man des allerunterthänigsten darfürhaltens, daß Euer Königl: May: ihme allerdemüthigsten Supplicanten in Ansehung obiger Beweg Ursachen, und der von ihme durch seine Unternehmungen in Wienn sich gegebenen besonderen Bemühungen die allerhöchste Gnad erweisen, und ihme die Repräsentirung der Operen in Prag, so lang Euer May: sich alldorthen befinden, privative allemildest gestatten könnten.

Jedoch etc. [těmito slovy písemnost končí]

Po straně je připsáno: „Placet Maria Theresia mp.“

Na rubu spisu se pod regist podepsal hr. Philipp Kinský a korunovační referent, dvorní rada Kannegiesser.

PŘÍLOHA 2:

Královský reskript Marie Terezie ze 17. února 1743

Maria Theresia von Gottes Gnaden zu Hungarn und Böheimb Königin.

Hoch und Wohlgebohrner Lieber Getreüer; Unß hat der Joseph Seliers Director deren Königlichen Hof-Operen in Unserer Stadt Wienn in unterthänigkeit gebetten, Wir geruheten demselben die allerhöchste Gnad zu thuen, womit währender Unserer in diesem Fruh-Jahr bevorstehenden Subsistenz in unserer Königlichen Haupt- und Residenz-Stadt Prag die Operen privative repräsentiren lassen dörrfen;

Wann Wir nun gnädigst betrachtet, daß in gedachter Unserer Königlichen Stadt ohne deme keine Operisten vorhanden seyen, sothane Operen aber Unserer in Begleithung kommenden Hof=Stadt und denen sich einfindenden frembden Cavalier und anderen Persohnen zum einiger Unterhaltung dienen werden.

Als haben Wir in sein diesfälliges allerunterthänigstes Gesuch dergestalten gnädigst gewilliget, daß derselbe in gedachter Stadt Prag, so lang Wir Unß alldorten befinden, sothane Operen gantz allein halten möge.

Es wird dir also solches zu deiner nachrichtlichen Wissenschaftt und dem Ende hie mit intimiret, damit dem Impetranten zu Ausführung dieses intendirenden Wercks daselbst nichts in Weeg geleet, sondern vielmehr aller guter Willen bezeiget werden möge.

Hieran Beschicht Unser allergnädigster Willen und Meynung.

Und Wir verbleiben dir mit Königlichen Gnaden wohlgewogen.

Geben in Unserer Stadt Wien den Siebenzehenden Monaths-Tag Februarii im Siebenzehenhundert drey und Vierzigsten, Unserer Reiche, des Hungarisch- und Böheimbischen im dritten Jahre.

Maria Theresia

Philippus Comes Kinsky

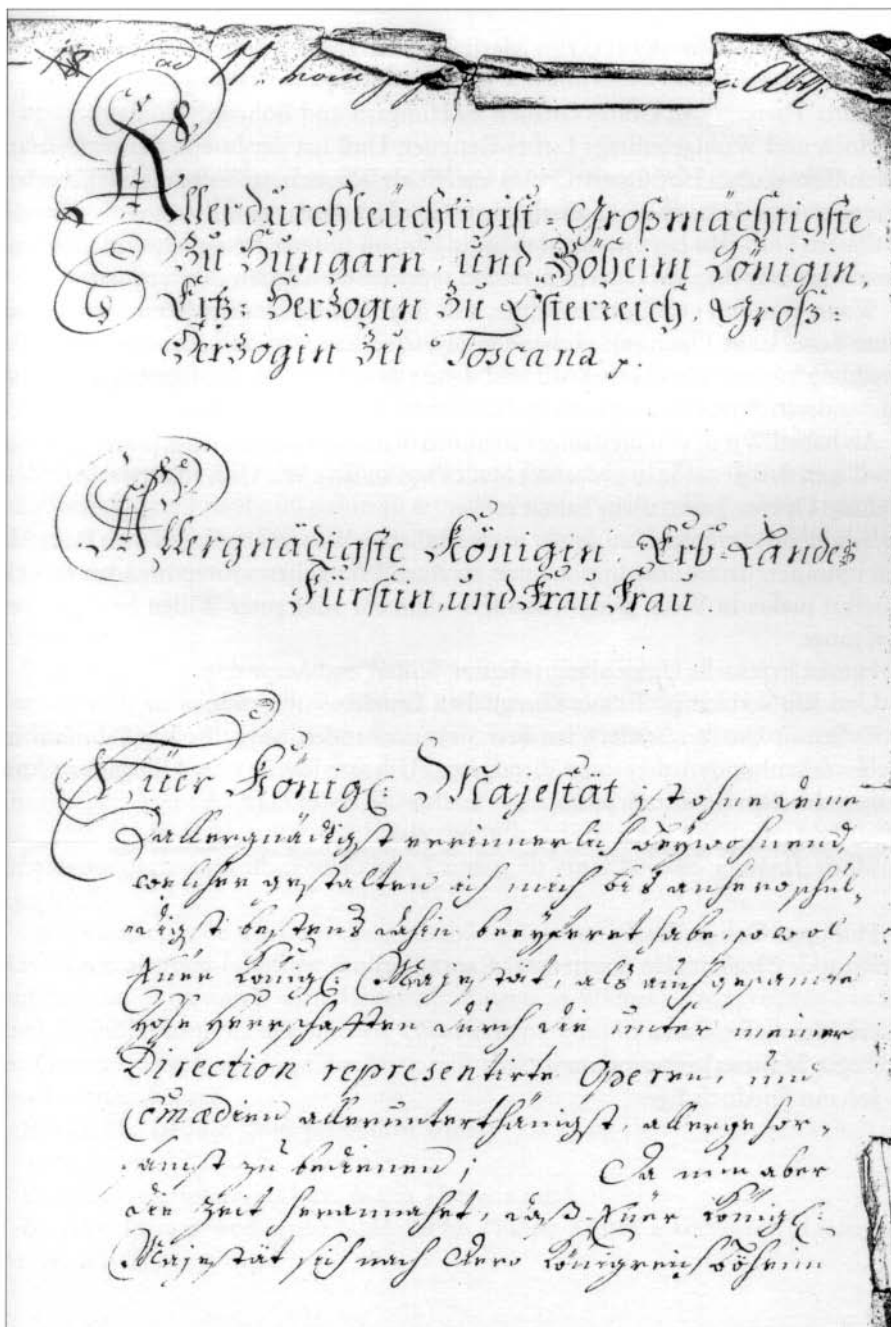
R[egi]ae B[ohemic]ae Sup[remus] Cancell[ari]us

Ad Mandatum Sacrae

Regiae Ma[iestatis] proprium

Johann Friedrich Eger

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA:

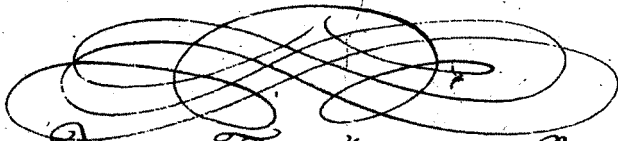


1. Žádost vídeňského operního impresária Josepha Sellierse o povolení provádět opery během pražské korunovace Marie Terezie ze 3. ledna 1743. Státní ústřední archiv, Praha.

Das 11. vom Joseph 1743. Kaiser. Allf.
 Allergnädigste Frauz
 Lonij Kun Königl. Mayl.
 zu Joseph Feliers Entre-
 preneur der Königl.
 hofl. Opern allmählich
 Hingigt kon = mit ungen.
 bruch, widerß zu sich
 hindern unzulässig ist.
 für ungenant sein, obwohl
 Kun Königl. Mayl. als
 ein gesambt Konn.
 gesambt ungenant in ungen
 sinne direction repre-
 sentant Opern allmählich
 ungenant gesambt
 zu brüchen.
 Die nun aben den Zeit
 zusammen, daß Kun
 Königl. Mayl., sich mit
 dem Könignis vöfentlich

I. A. 2. Königin
 Maria Theresia.

2. Vyjádření nejvyššího českého kancléře hr. Philippa Kinského ve věci provádění oper při pražské korunovaci Marie Terezie, datované 16. únorem 1743. Státní ústřední archiv, Praha.



gefangen Monatstag Februarii im Vestungsfan
Gundant Czay und Winzigstan, Kurfursten abri-
ya, und Zinguniff. und Hofmeisterfan im Zeit-
tan Zupfan.

Maria Theresia

Philipp von Anhalt
Zu der Zeit

Ad Mandatum Sacrae
Regiae Majestatis proprium

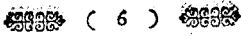
Archiv
ministerstva vnitra
v Praze

Johann Friedrich von Zedlitz

LA
SEMIRAMIDE
RICONOSCIUTA.
DRAMMA PER MUSICA
DA RAPPRESENTARSI
NELLA MAESTOSA
CORONAZIONE
A
PRAGA
DI
MARIA
TERESA
REGINA
D'UNGHERIA, E DI
BOEMIA &c. &c.
Nell' Anno MDCCXLIII.

VIENNA d' AUSTRIA,
Appresso Gio. Pietro v. Ghelen, Stam-
patore di Corte di Sua Maestà Regia.

4. Titulní list libreta a seznam postav pražské korunovační opery *Semiramide riconosciuta* v roce 1743. Národní knihovna ČR, Praha.



ATTORI.

SEMIRAMIDE, in abito virile, sotto il nome di Nino, Re degli Assiri, amante di Scitalce, conosciuto, ed amato da lei antecedemente nella Corte di Egitto, come Idreno.

SCITALCE, Principe Reale d'una parte dell' Indie, creduto Idreno da Semiramide, pretensore di Tamiri, ed amante di Semiramide.

IRCANO, Principe Scita, amante di Tamiri.

TAMIRI, Principessa Reale de' Battriani, amante di Scitalce.

MIRTEO, Principe Reale d' Egitto, Fratello di Semiramide da lui non conosciuta, ed amante di Tamiri.

SIBARI, confidente, ed amante occulto di Semiramide.

MU.



**MUTAZIONI
DI
SCENE.**

NELL' ATTO PRIMO.

Gran portico del Palazzo Reale corrispondente alle sponde dell' Eufrate. Trono da un lato, alla sinistra del quale un sedile più basso per Tamiri. In faccia al suddetto Trono tre altri sedili. Ara nel mezzo col simulacro di Belo Deità de' Caldei. Gran Ponte praticabile con statue, navi sul fiume, vista di tende, e soldati su l'altra sponda.

Orti pensili.

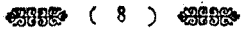
NELL' ATTO SECONDO.

Sala regia illuminata in tempo di notte. Varie credenze intorno con vasi trasparenti. Gran mensa imbandita nel mezzo con quattro sedili intorno, ed una sedia in faccia.

Appartamenti terreni.

A 4

NELL'



NELL' ATTO TERZO.

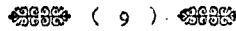
Campagna su le rive dell' Eufrate, con navi, che sono incendiate. Mura de' giardini Reali da un lato con cancelli aperti.

Gabinetti Reali.

Anfiteatro con Cancelli chiusi dai lati, e Trono da una parte.



AT.



**ATTO PRIMO.
SCENA PRIMA.**

Gran Portico del Palazzo Reale corrispondente alle sponde dell' Eufrate. Trono da un lato, alla sinistra del quale un sedile più basso per Tamiri. In faccia al suddetto Trono tre altri sedili. Ara nel mezzo col simulacro di Belo Deità de' Caldei; gran ponte praticabile con statue; navi sul fiume, vista di tende, e soldati su l'altra sponda.

Semiramide creduta Nino, con Guardie, e poi Sibari.

Sem, **O**Là! Sapia Tamiri,

Che i Principi son pronti,
Che fuman l' are, che al solenne rito
Di già l' ora s' appressa,
Che il Re l' attende.

(Ricevuto l' ordine, parte una guardia, e mentre che parla Semiramide, esce Sibari, guardandola con meraviglia.)

Sib. (Io non m'inganno, è dessa.)

Lascia, che a' piedi tuoi *(S'inginocchiata.)*
Sem.

Monsieur

Ich besiehe Ihnen auf befehl Ihres Excellenzgraff
 Josheillon kaiserl. Königl. Music Director das
 Ihre Königl. Majest. in ver allergnädigst sein
 danck: selbiger Entschonung von Königl. Operen so:
 laubet ein Oeff in der Biere ein Theater zu
 machen: ferner wannff. selbiger einen Meßer
 wolffes einem beiffen von mir in nahemff. des
 Excellenzgraff Josheff, stichtan wird solle/ff. des
 Königl. st. Hoff Bauffmeister beliebten Capten
 das Oeff so ihm a propos/ff. innot zu zeigen
 wolffes so solbten inquiriren wird: über
 ganz damit in allem Ihre Königl. Majest. B:
 dienst werde so beliebt ihm das Hoffwändig
 beifolgt daszu zu geben auf Anandrostung
 Ihre Obmanntan Excellenz: aber inoff nicht
 so Will beifandem sein/althes so beliebt sie
 nit/ff. innot zu Capten nit ein billigen
 M: Director Königl. Hoff Bauffmeister
 zu Prag

5. Dopis vídeňského divadelního inspektora Fabia Ziliho stavebnímu písaři Pražského hradu Johannu Heinrichu Dinebierovi ze 6. dubna 1743. Archiv Pražského hradu.

Prop. für die Fabrik in unserm Pilsener Oberricht,
und Moravia

Monsieur

Wien den 6 April 1743: —

Kaiserlicher
Faber & Co. Dringl:
Theatral Inspector

Monsieur

Es ist gantzwichig den Herr: Selliers Entreeprocurer
 von Königl. Operen geschickter Meister St. Antonii Stroz-
 zini, wofon ich Ihn mit Befehl Ihre Excell: Graff
 Coschellon Cosimshal Königl. Music Director, in dem
 Subdato 6: April abgeschickten Briefe notificiert, daß
 dan vordieser ich absonst der Herr Graf Graff Excell:
 gegebenem Befehl, wannlicham in solichem demselben
 in der Königl. Biischhoff von das Theatrum nungelichtiges
 Orth anzusetzen zu lassen: so fern aber, sich dinstlich
 kein Platz finden solte, dan man ihn in der
 bedachtten Stadtjiler anweisen: und alle notff:
 wändige Veranstellungen machen zu können,
 damit Ihre Königl. Majest: inder allergnädigsteforn
 auf alle möglichst weis bedienst wordte; wir nicht
 minderes wordan, in der das Notwendige beifällig
 auf Veranbrochtung Ihre Excell: Graff Coschell, wir
 Ihn beifolghende in nicht abgelesener Form:
 den allern möglichsten Sorg tragen, und insfast
 nungelichtig abzugeben und billigen zuzuzulassen

M: Director Königl. Hofftheatris
 zu Prag

6. Dopis vídeňského divadelního inspektora Fabia Ziliho stavebnímu písaři Pražského hradu Johannu Heinrichu Dinebierovi z 10. dubna 1743. Archiv Pražského hradu.

zu' Capron. Finant fangstte mich inbedaffantes wrijs
und polle pief die gelygheit raigunn zu' dero
Draht brunnig theatralis

Monsieur

Wien am 10. April 1743. —

Herrn Frilliger
Fabio Jilij Königl.
Theatral Inspector

99 Mit einem von dem ^{Handen} ~~Handen~~ ^{(ab)handelt}
~~Handen~~
 Schaffter

Monsieur
 Joseph Fabiu de Louv.
 In Folge Briefe, daß ich bey Ihnen
 bey dem ^{dem} Kaiserlichen Ordinarj
 Hof, dem Herrn von u. 6^{ten} Dreyen
 Monaths Gehalt, und Lir-
 ony² erhalten habe, daß auch
 bey dem Hofe ^{der Hofe} (Excell. H^o Herr
 Loche von Loffenb. Ihre
 Königl. Majest. bey aller
 Güte, Ihnen Reichthal
 Directorj, dem H^o Selliers
 Entragener von dem Königl.
 operen erlaubt worden, ^{für} ein
 ort in der obigen ^{Stück}
 d. Hof Brief ^{aus dem Hofe}, mit dem
 dem Herrn H^o Selliers, ein
 Kupfer: ~~aus dem Hofe~~ mit einem
 Brief an mich ^{aus dem Hofe} an den
 Herrn ^{aus dem Hofe}, daß selbigen
 daß orth so bey Ihnen ^{aus dem Hofe}
 geiffen ^{aus dem Hofe} sein wird, für allem, ^{aus dem Hofe} bey
 geiffen auf selbigen daß
 Hoffwärtiger ^{aus dem Hofe} bracht,
 und da bey die ^{aus dem Hofe} nicht
 vorhanden, den abgem.

4 3¹ ein von dem Theater

7. Konzept dopisu Johanna Heinricha Dinebiera Fabiu Ziliimu z 11. dubna 1743. Archiv Pražského hradu.

...schonen, und auch sein bester
Freund langsthaten sollte.

Erwähnt man nicht verhalten,
dass die freudigsten mein sein soll
den besten, ^{schon} aber verhalten, den
besten zu haben aber wenig zu thun
überig schlagfertig, dass folgende aber
den besten auf überig schlagfertig,
schicklich, die den besten ^{und} zu
schicklich nicht mein zu tun,
jedem Erwähnt Acto zu tun
besten und anderen Schicklich zu
besten ^{und} Schicklich verhalten, und ist als
auf gegen es sehr verhalten ist
besten besten Schicklich zu tun,
den als genug aber auch sein
Lindenst. Freund langsthaten,
schicklich sein Freund zu tun, die
besten mein besten am besten
nicht verhalten, und Schicklich
ist auf es wenige verhalten auf
Lindenst. besten Schicklich der besten
Lindenst. ^{und} Schicklich auf tun,
folgen tun, den; alle
besten sein sehr aber sein Schicklich
Lindenst. Schicklich in Wien

F
Schicklich

Wald verhalten sein

↳ W. Schicklich

byť za královnu, semit kral
vlasten aťž se kralovna an se
alpinisticki: ^ubyť kral. byť
Covisipion byťž, aťž kral
alpinisticki ^{byťž} byťž an se
allen Verwandtschaften byťžž F
wunder nicht.

F und mit der Befundung }
Mitteln Zeit Ansehen an }

Imbry mit furchter und
Ansehen

Monsieur

Imperiallignat.

Joury du 11. April. 1743

A Monsieur

Monsieur Fabis Jily
Theatral Inspecteur de
S. M. Le Royne de Hongry
et de Bohème.

L'officio. à Vienne

In Einem Saal. *Balkenstuhlwohnung*
unter Ende.
T. Keller

Im Saal
Kammer, Küche, Kuchentisch, Kuchenschrank,
Küchen der Frau in Aufgessen

1744
Neben in dem Saal
ist noch ein großer Saal
mit 10 Stühlen für
sonstige Dinge
1744 ist die
Küche

Luftgärtchen's Wohnung
unter Ende
T. Keller

Im Saal
Kammer, Küche, Kuchentisch,
Küchen der T. Kammer,
Küche
1. Küche

Im Saal
Kammer, Küche, Kuchentisch,
Küchen der T. Kammer,
Küche

Im Saal
Kammer, Küche, Kuchentisch,
Küchen der T. Kammer,
Küche

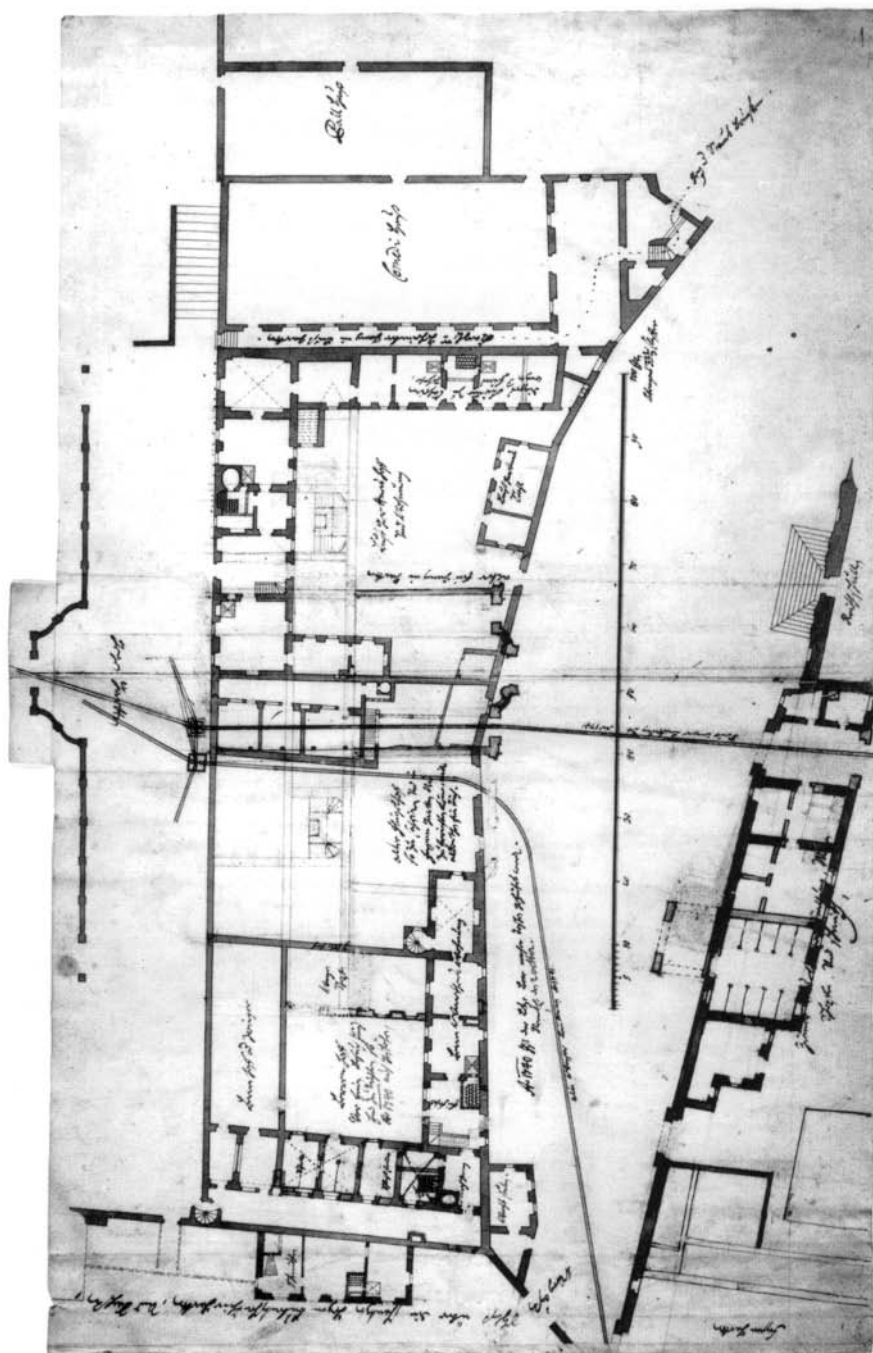
Loirewarters Wohnung
unter Ende
T. Keller

1744 sind die
Küche noch stark
von Arbeitern

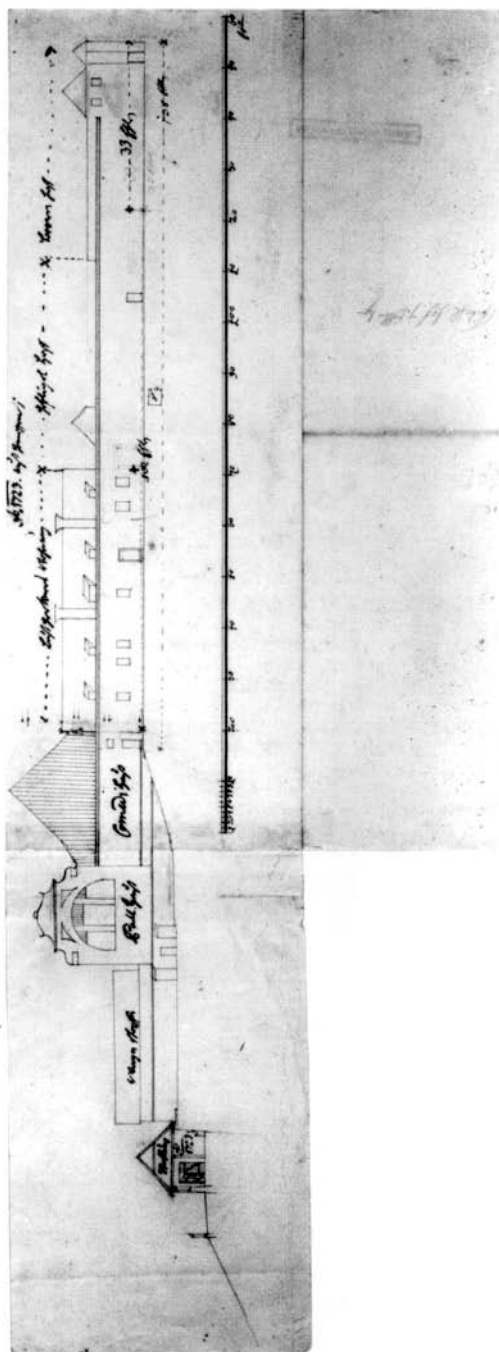
1744 sind die
Küche noch stark
von Arbeitern

Im Saal
Kammer, Küche, Kuchentisch,
Küchen der T. Kammer,
Küche
1. Küche

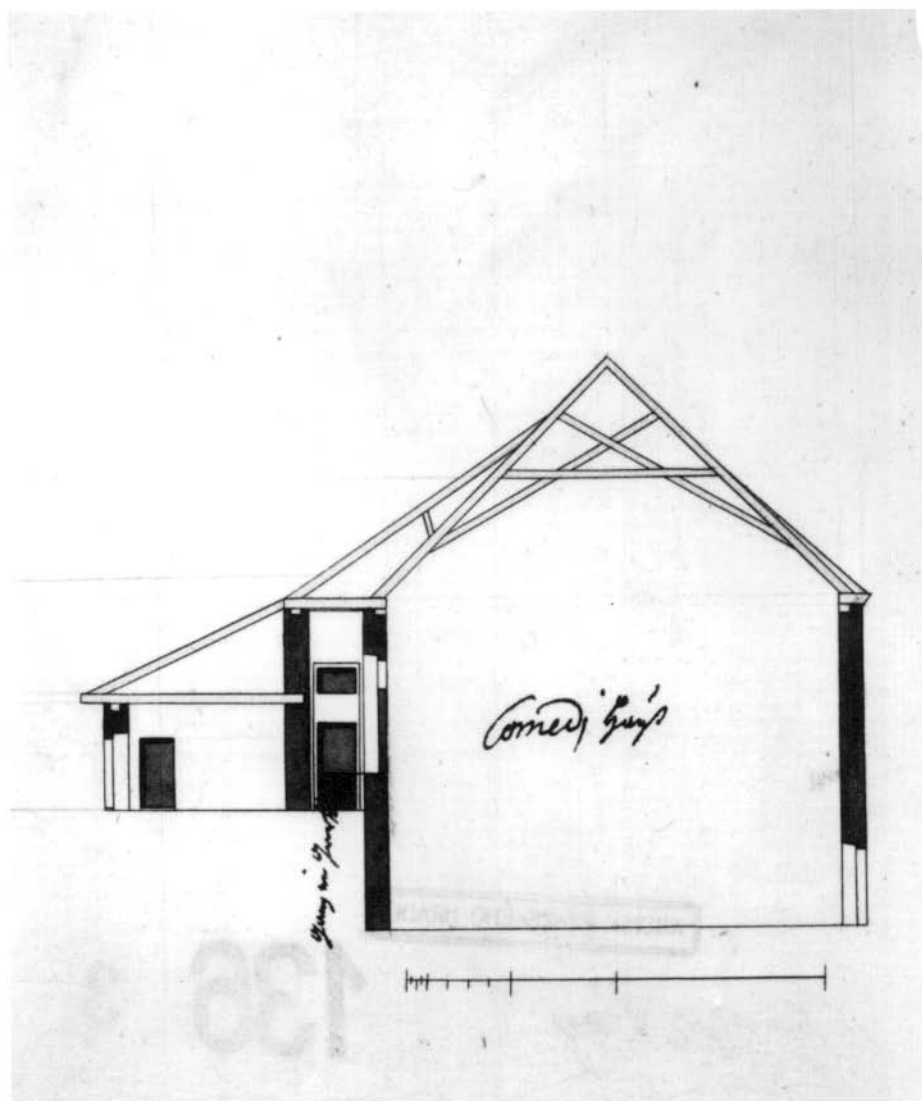
8. Dinebierovy poznámky k popisu hradních budov v rukopise „Beschreibung aller Heusser und Zimmer im Königlich Prager Schloß“. Archiv Pražského hradu.



9. Půdorys zástavby při dnešní ulici U Prašného mostu se zahradníkovým domem, divadlem a Malou míčovnou, Dinebierův plán z roku 1741. Archiv Pražského hradu.



10. Pohled na zadní průčelí Lviho a Drubežního dvora, zahradnickova domu, divadla, Malé míčovny, vozové kůlny a stáje s poznámkami J. H. Dinebiera z roku 1723. Archiv Pražského hradu.



11. Příčný řez divadlem, chodbou k zahradě a dvorním křídlem zahradníkovu domu (pohled od západu), Dinebierův plán z roku 1723. Archiv Pražského hradu.

Explication des Drame de Semiramide, par J. J. Rousseau, qui
se voit dans le Royall. de France, au Palais National, par
le sieur de la Harpe, au Palais National, par le sieur de
la Harpe, au Palais National, par le sieur de la Harpe.
Theatral. Maestros ~.

Explicat. C. Cantinens.

1. ... 3. Feste.
2. ... Die stellige aufstellung ist in den Feste
3. ... 3t. stellen zu Feste
4. ... zu Feste nach dem 1. Regeln.
5. ... für die Feste ist die Feste.
6. ... nach dem zu Feste ist die Feste, und die Feste
mit Feste. nach dem 1. Regeln.
7. ... 200. Feste.

Nach dem Feste nach dem 1. Regeln.

Zu Feste mit dem 1. Regeln zu Feste zu Feste. Feste
zu Feste. Die Feste.

Zu Feste mit dem 1. Regeln zu Feste zu Feste. Feste
zu Feste. Die Feste.

12. Předběžný odhad materiálu, potřebného k úpravě budovy divadla, pořízený neznámým řemeslníkem. Archiv Pražského hradu.

72

A T T O T E R Z O .

Sem. D'ogni efempio maggiori, (*Ad Ircano.*)
 Principe, i casi miei vedi che fono,
 Sia maggior d'ogni efempio anche il perdono.

C O R O .

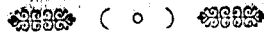
Donna illustre, il Ciel destina
 A te Regni, Imperi a te.
 Viva lieta, e fia Regina
 Chi fin'or fu nostro Re.

Fine del Drama.



13. Synopse baletů v libreту
 pražské korunovační opery
Semiramide riconosciuta.
 Národní knihovna ČR, Praha.

64



B A L L I .

Il primo : di Giardinieri, e Giardinie-
 re, che si rallegrano nel loro lavoro.

Il fecondo : di diverfa gente, che spa-
 feggiando, ed incontrandofi alle spiagge
 del mare hanno i loro divertimenti con
 varj ftromenti Afatici.

Nel terzo : fi vede il Tempio della Glo-
 ria, con archi, e colonne di diaffro, del-
 le quali i capitelli fon dorati. Al di fo-
 pra v'è una balaufrata con diverfe ftatue
 Eroiche, rappresentanti ne' loro fcudi
 le Provincie, e Regni Ereditarij Auftriaci,
 cioè : 1. L'Ungheria. 2. La Boemia.
 3. L'Auftria, la Stiria, la Carintia, la
 Carhiolia, ed il Tirolo. 4. Il Ducato di
 Svevia, e le armi vecchie della Casa d'As-
 burga. 5. La Lorena. 6. La Toscana.
 7. La Brabantia, ed i Paesi Bassi. 8. La
 Lombardia, Milano, Mantova, e Par-
 ma. Ne' piedeftalli delle colonne fono
 dipinte diverfe battaglie accadute ne' paesi
 delle armi fuddette. L'Ingreffo del Tem-
 pio forma un arco di trionfo foftegno-
 to da 8. colonne, e da 2. ftatue rapprefen-
 tanti



tanti l'una la *Giuffizia*, l'altra la *Clemenza*.
 Sulla cornice fi vedono la Vittoria, e la
 Fama, che tengono un grande fcudo
 colla cifra del Real Nome efpreffo per la
 lettera T. L'interiore del Tempio è di
 varie colonne, ftatue, e figure, di mar-
 mo verde, tramezzate, ed ornate di mol-
 ti trofei, e feftoni di fiori dipinti al vivo.

Vengono a quefto Tempio 6. Eroi, ed
 Amazoni, per deporre all'ara, ch'è in
 mezzo di elfo ornata delle armi della Cit-
 tà di Praga, i loro voti. S'apre, e fi
 tramuta poi il Tempio, in nubi traspas-
 renti, che formano un Cielo aperto, nel
 di cui mezzo fi vede il Ritratto della Regi-
 na attorniato d'ulive, e palme, e tenuta
 dalla Gloria, che nel medemo tempo
 d'una mano la corona con una ghirlanda
 di ftelle. La Pietà rappresentata fotto la
 figura della Boemia con le armi del Regno
 ftà inginocchiata fuffl' invidia precipitata a
 terra, e presenta la Corona alla Regina.
 Gli Eroi dimoftrano il loro rifpetto avan-
 ti a quefta imagine, e finifcono con
 trombe, e timpani il

Ballo.

FIRMA IN DEUM FIDUCIA
MAXIMA REGNORUM TUTELA

I N

J U D I T H

ISRAELIS AMAZONE, BETHULLÆ VINDICE,
HOLOFERNIS VICTRICE
MUNDO EXHIBITA;

SERENISSIMÆ, ac POTENTISSIMÆ

DOMINÆ DOMINÆ

M A R I Æ

T H E R E S I Æ

HUNGARIÆ, & BOHEMIÆ

R E G I,

ARCHI-DUCI AUSTRIÆ &c. &c.

DOMINÆ NOSTRÆ CLEMENTISSIMÆ,

SUB

EJUSDEM REGIÆ CORONATIONIS SOLEMNIA,

Nec non

SERENISSIMO EJUSDEM CONSORTI, & CONREGENTI

F R A N C I S C O

S T E P H A N O

DUCE LOTHARINGIÆ, & BARRI,

MAGNO HETRURIÆ DUCI &c. &c.

HUMILLIMA VENERATIONE

DRAMATICE REPRÆSENTATA

A

Cæsareo, Regio, & Academico Collegio Societatis JESU
Pragæ ad S. Clementem Annô M. DCC. XLIII.

D. Döfner
 Dem Kaiserlichen Goldschmidt
 Johann August Döfner des
 Kais. Königl. Bauamts
 Hofplumbers geschicklich: und
 geliebtesten Dieners Gehalt
 bey dem Kaiserlichen
 Subst. zahlte - - - - - 20,-

D. Schmidt
 Dem Carolinischen Gmünd
 wegen der reparierung des
 Kaiserlichen Hoftheaters auf dem
 Kaiserl. Hofplatz bey dem
 geschicklichen und geliebtesten
 Gmünd: Johann August Döfner
 dem Kaiserlichen Subst.
 nach abzug 17 R. zahlte - - - 4³⁰,-
 Comadi Haus ¹⁷⁹¹ Inkosten
 Einrichtung

15. Závěrečné vyúčtování výdajů na stavební úpravy divadelní prostory. Archiv Pražského hradu.

Haimöy finis Joseph. König
 Joseph Commissions Verordnung
 De dato dy 30 April. Jo F 43
 Erwelen altes die zu fin
 aüßung der altesy König
 Joseph Comedi Jan. Für die
 König: Joseph Comedi Anton
 Erwunden Kuboyen zu
 Jalt der altes Sub H:
 mit dem andern Besorg
 nung und Beylieg mehr
 dergleichen d. y. probation
 in fünf Summa in Aug.
 gab gebraucht mit - - - - - 10236

Herrn Käuff zur
 Erörnung
 des König: Stadt Käuff
 magist. Primatoti f. son

MILADA JONÁŠOVÁ

Semiramide riconosciuta – opera on the Prague coronation of Maria Theresa in 1743

The coronation opera *Semiramide riconosciuta* was performed on the coronation day on 12 May 1743. Its composer could not be identified from the so far known sources and its score has not been preserved. As concerns its libretto, we have proved that of 18 arias of this opera only five come from the Metastasius' *Semiramis* and one from Metastasius' *Artaserse*. The author of the text is unknown in almost two thirds of arias! Only in the recitatives it is certain that they come from the Metastasius' libretto of *Semiramide riconosciuta*.

Based on these findings it may be deduced that the opera that was performed on the occasion of the Prague coronation of Maria Theresa as Queen of Bohemia was a mere pasticcio [!], i.e. a compilation of arias from other successful operas. In case of coronation operas such a procedure is quite unique. Although pasticcio was a common practice in the opera performances of 18th century, it was always only a complement to the standard author repertory. Opera compositions on such festive events as coronation of a ruler were always commissioned to renowned composers who were very interested in such orders.

In addition, from the viewpoint of the representation of the Bohemian Crown Lands it seems highly problematic that the coronation opera was staged in a small ad hoc adjusted older theatre the refurbishment of which for the purpose of coronation cost only 162 florins and 36 kreutzers. Such a trivial sum is an eloquent evidence of the amount permitted by the Court to be invested in the building where the opera was supposed to be performed similarly as the fact that the shingle roof was under repair still after the arrival of Marie Theresa. The auditorium with 200 to 300 places certainly could not provide a space for a representative theatrical celebration of the coronation act. This meant among other things that it could be attended only by a very small number of the representatives of the Prague nobility. Moreover, the performance was probably not repeated and as a result met with no response from the Prague musicians, either. What a striking difference from the presentation of the Prague coronation operas in 1723 and 1791! The sum of all acquired evidence documents that the Prague coronation opera of 1743 was perceived by the Empress as a purely formal part of the necessary celebration of the coronation act organized with the aim to restore quickly the prestige of the sovereign position of the Hapsburg dynasty in the country. In this case the coronation opera was a pasticcio without the names of the composer or librettist presented. It was not only a very modest but literally a shoddy event, unique in this respect in the history of coronation operas.

Author's summary

„ECHO“

VÍCESBOROVÉ KOMPOZICE V HUDEBNÍM ŽIVOTĚ ČECH DRUHÉ POLOVINY 18. STOLETÍ

V tomto krátkém příspěvku chci prostřednictvím jednoho dílčího příkladu podpořit myšlenku Jiřího Kroupy o kontinuálním přechodu mezi barokem a novou dobou a ještě více nahlotat Haubeltovu představu o diskontinuitě barokní a osvícenské epochy.¹ V centru mého zájmu budou vícesborové instrumentální kompozice významného českého hudebního skladatele, působícího v Praze na přelomu 18. a 19. století, Vinzenze Maschka (1755–1831)², především však jeho [„Echo“] Koncert Es-dur pro dvojsborovou dechovou harmonii s koncertantním klavírem a smyčcový orchestr.³

Kořeny, z nichž vzešlo neobvyklé řešení tohoto Maschkova koncertu, můžeme hledat na poli chrámové hudby, konkrétně v barokních vícesborových (dvojsborových) chrámových skladbách tzv. benátské a neapolské školy první poloviny 18. století. Bezprostřední podnět pro vznik námi sledovaného [„Echo“] Koncertu Es-dur dalo Stabat Mater od v Praze působícího Itala Antonia Ferradiniho.⁴ Tato vokálně instrumentální skladba o dvou částech, komponovaná v oratorním slohu s převahou dvojsborových čísel a zakončená velkou dvojfugou na slovo Amen, byla provedena s mimořádným úspěchem v kostele sv. Františka Serafinského u křížovníků v letech 1780–1781. Svědčí o tom slova uznání od neznámého autora krátké zprávy v 31. čísle K. k. Prager Oberpostamtszeitung ze 17. dubna 1781.⁵

Vinzenz Maschek nebyl tehdy jediným komponistou, v jehož tvorbě můžeme vliv Ferradiniho Stabat Mater najít. Roku 1781 zkomponoval Wenzel Praupner dvojsborové osmihlasé Credo solenne se smyčci a varhanami.⁶ K vyslovení hypotézy, že

¹ J. Kroupa, Alchymie štěstí. Pozdní osvícenství a moravská společnost 1770–1810, Kroměříž – Brno 1987, „v netradičně pojaté syntéze zmapoval moravské osvícenství. Co je ale nejdůležitější, důsledně vyšel z kontinuálního chápání přechodu mezi barokem (ancien régime) a novou dobou. Nepřímou tak polemizoval se svého času oficiální a Josefem Haubeltem v nejostřejší podobě formulovanou představou o diskontinuitě barokní a osvícenské epochy.“ Srov. J. Rak – V. Vlnas, Druhý život baroka, in: V. Vlnas (ed.), Sláva barokní Čechie. Stati o umění, kultuře a společnosti 17. a 18. století, Praha 2001, s. 54.

² Nejnovější poznatky o životě a díle V. Maschka viz J. Mikuláš, Vinzenz Maschek (1755–1831), Praha 1995. Jméno tohoto skladatele uvádím důsledně v podobě užívané jím samotným.

³ Toto dílo je dnes známo prostřednictvím jediného dobového opisu dochovaného ve Státním okresním archivu Třebíč (fond Sádek).

⁴ Toto dílo vysoce hodnotí O. Kamper, Hudební Praha v XVIII věku, Praha 1936.

⁵ Na tuto novinovou zprávu upozorňuje již O. Kamper, Hudební Praha, s. 173, kde však uvádí chybně číslo 23 místo 31 (č. 23 vyšlo v úterý 20. března).

⁶ O. Kamper, Hudební Praha, s. 39

Ferradiniho Stabat Mater dalo bezprostřední podnět ke zkomponování [„Echo“] Koncertu Es-dur, mě přivedla existence mnoha paralel mezi těmito díly v celkové výstavbě (koncert začíná instrumentálním *accompagnato* recitativem klavíru), ve dvojsborových úsecích, ve značném využití echo efektů, v instrumentaci a dokonce i v melodice. Pro obě kompozice je společný koncertantní princip. Sóla v těchto koncertantně pojatých kompozicích, zejména ve Ferradiniho Stabat Mater, kladou na sólisty značné nároky. V obou případech však nejde o povrchní bezúčelnou záležitost zaměřenou na efekt, ale o virtuozitu sloužící k podtržení závažného hudebního obsahu. Maschkův [„Echo“] Koncert Es-dur sklídl po svém vzniku patrně zasloužený úspěch. Pravděpodobně ještě v osmdesátých letech, nejspíše počátkem devadesátých let 18. století Maschek koncert upravil pro klavír sólo a tento klavírní výtah rozšiřoval pod označením Sonata in Dis.⁷

Velký úspěch Ferradiniho dvojsborového Stabat Mater nebyl náhodný. Jak doložím, vícesborové skladby byly i v osvícenecké Praze osmdesátých let 18. století stále velmi oblíbené. Dvojsborové kompozice byly tou dobou velmi oblíbené též v cisterciáckém klášteře Osek u Duchcova, který s Prahou udržoval hudební kontakty.⁸ Ještě v polovině osmdesátých let 18. století tamní ředitel kůru, vynikající varhaník a skladatel P. Jakob Trautzel upravoval jednosborové mše (Vaňhal a Zimmerman) na mše dvojsborové. Domnívám se, že tuto oblibu vícesborových skladeb udržoval v Praze (a popř. i v Oseku) až do konce 18. století především typický barokní produkt – velmi oblíbené a hojně sledované svatojánské lodní hudby na Vltavě.⁹ Přestože až na několik výjimek se hudba k lodním hudbám nedochovala, můžeme předpokládat, že řada těchto skladeb mohla být vícesborová. Rozmístění velkého počtu zpěváků a hudebníků na několika lodích k vícesborovosti a echo efektům přímo vybízí. Že k vícesborovosti a echo efektům na Vltavě při lodních hudbách skutečně docházelo, dokládá zpráva z roku 1765, podle níž byly tehdy hrány dvojsborově intrády. Trubačům a tympánistům hrajícím na lodích odpovídali dva trubači, jakýsi Winter a Rössler, z oken nějakého domu na vltavském břehu poblíž mostu.¹⁰

Čirkevní lodní hudby na Vltavě se v osmdesátých letech 18. století plynule proměňují ve světskou zábavu či ve významné oficiální slavnostní záležitosti. Např. v roce

⁷ Tuto sonátu si nechal opsat a zařadil do své sbírky hudebnin lounský měšťan Debef „Ex | Rebus | Josephi Debefve“. Národní Muzeum – České muzeum hudby (dále CZ Pnm), sine sign. (fond Kozly u Bíliny). Mírně upravenou první větu tohoto koncertu nabízel prostřednictvím anonce otiskéno v roce 1794 v 6. a 18. čísle Wiener Zeitung vídeňský obchodník s hudebninami a hudební vydavatel Johan Traeg. („1 Concertino per il Clav. 2 Viol., 2 Viole, 2 Clar. 2 Oboe, 4 Corni, Fag. e Basso (mit Echo) von Maschek 9 fl.“ Dobový opis tohoto concertina dochován v hudební sbírce Österreichische Nationalbibliothek Wien, sign. MUS HS 11073.)

⁸ O hudebním životě v oseckém klášteře viz J. Mikuláš – M. Záchková, *Hudba v klášteře* (Musik im Kloster), in: N. Krutský (ed.), *800 let kláštera Osek. Jubilejní sborník*, Osek 1996, s. 246–247; J. Mikuláš – M. Rossi-Záchková, *Hudební život v cisterciáckém klášteře Osek u Duchcova v 18. a první polovině 19. století*, in: *900 let cisterciáckého řádu. Sborník z konference konané 28. – 29. 9. 1998 v Břevnovském klášteře v Praze*, Praha 2000, s. 297–308.

⁹ V. Novák – L. Mašlanová, *Musicae Navales Pragenses, Pražské lodní hudby 18. století. Studie – texty – analýzy*, *Varia musica* 4, Praha 1989.

¹⁰ V. Novák – L. Mašlanová, *Musicae Navales Pragenses*, s. 83.

1787 sloužila loďná hudba k zábavě Pražanů.¹¹ V polovině devadesátých let 18. století se v Praze uskutečnily dvě slavnosti s loďnou hudbou k uctění arcivévodkyně Marie Anny. V obou případech máme potvrzenou účast více sborů hudebníků. 12. června 1794 poblíž Střeleckého ostrova účinkovaly dva sbory hudebníků¹², 26. července téhož roku při oslavě jmenin arcivévodkyně dokonce čtyři sbory dechových nástrojů umístěné na slavnostně ozdobených lodích.¹³ O autorech a dílech, jež při těchto příležitostech zazněla, nemáme žádné zprávy. Není však vyloučeno, že tyto sbory mohly například zahrát dvojsborovou Serenádu in Dis Vinzenze Maschka.¹⁴

Také na „souši“ se v Praze rozšiřovala vícesborovost a echo efekty z chrámu Páně do divadla či šlechtického paláce. Echo efekty byly k slyšení v Nosticově divadle 21. 3. 1791 na akademii manželů Maschkových, kdy zazněla skladba pro skleněnou harmoniku s echem dechových nástrojů, jak se dovídáme z divadelní cedule. („Ein Adagio Sonate auf der Harmonika nebst ein Allegro mit Abwechslung eines Echo mit blasenden instrumenten.“)¹⁵ V neděli 29. března 1789 zazněla na „muzikální akademii“ Václava Petříčka jeho nová vojenská symfonie. V části popisující „Vítězoslavné Vybojování Turecké Pevnosti Očakova“ hrají dva sbory hudebníků představující dvě armády. Anonymní autor pozvánky na tuto akademii v Schönfeldských c.k. pražských novinách z 28. 3. 1789 očekával skvostné a nákladné představení, „poněvadž se na dvou kůřích od 78 výborných muzikantů muzyka povede“.¹⁶

Vícesborovost a echo efekty pronikají též na bály pražské šlechty, což dokládá další vícesborová skladba Vinzenze Maschka Salti Tedeschi zkomponovaná někdy kolem roku 1792 pravděpodobně přímo pro hraběte Clam-Gallase.¹⁷ Tento Maschkův počin nebyl asi nijak mimořádný. Na svatební slavnosti v rodině hraběte Canala z roku 1786 účinkovalo pět různých hudebních sborů. „Fünf verschiedene musikalische Chöre wechselten zur immerwährenden Aufmunterung ab und spielten theils im Garten, theils in den Tanzsälen.“¹⁸

Dle Z. Pilkové se mohla tato pražská událost stát podnětem k specifickému hudebně dramatickému řešení v prvním finále Mozartovy opery Don Giovanni (ony tři orchestry na scéně).¹⁹ Z předešlého výkladu je zřejmé, že vícesborový [Echo] Koncert

¹¹ Tamtéž, s. 91.

¹² Tamtéž, s. 92.

¹³ Tamtéž, s. 92.

¹⁴ Národní muzeum, Praha, sign. XXII D 251. CD Collegium musicum Pragense, SUPRAPHON 11 0097-2031.

¹⁵ Plakát, Klášter Strahov sign. TP 690.

¹⁶ J. Berkovec, *Musicalia v pražském periodickém tisku 18. století. Výběr aktuálních zpráv o hudbě*, Praha 1989, č. 67, s. 70.

¹⁷ Národní muzeum, Praha, sign. XLII E 213 (Clam Gallas). Jde o opis, který nechal pořídit skladatel. V. Maschek napsal titulní list, zbylou část opsál anonymní kopista. Písmo na titulním listě je téměř shodné s jediným dosud známým dopisem V. Maschka z roku 1792. Domnívám se tedy, že V. Maschek tyto tance zkomponoval kolem roku 1792.

¹⁸ Nutno podotknout, že není jasné, zda tyto orchestry hrály současně a došlo na echo efekty. Nelze to však ani zcela vyloučit.

¹⁹ Z. Pilková, *Hudební Praha roku 1787 očima (tehdejšího) cizince. Referát na konferenci Mozart a jeho doba 1987*, 9 s., strojopis. CZ Pnm, fond Zdeňka Pilkové.

Es-dur není nějakým experimentem, příležitostnou hříčkou či vrtochem V. Maschka, nýbrž dílem vzniklým na základě dobové oblíbenosti vícesborových skladeb u pražských posluchačů konce 18. století. Skladatel zde pracoval s typickými barokními prvky – echem a vícesborovostí, které přetavil do „řeči“ hudebního klasicismu. Jde patrně o pokus přenést oblíbenou vícesborovou barokní tradici z chrámu do osvícenského prostředí šlechtického paláce.

JIŘÍ MIKULÁŠ

“Echo”. Multichoral compositions in the musical life of Bohemia of 2nd half of 18 century

The contribution deals with the multichoral instrumental composition “Echo”, of the concert Es major by a Czech composer Vinzenz Maschek who lived and worked in Prague at the turn of 19th century. The composition is presented as a document of the continual transition between the Baroque and the new era.

The composition has its roots in the Baroque multichoral church compositions of the so called Venetian and Neapolitan schools. Multichoral compositions were popular also in Prague in the period of Enlightenment, in the eighties of 18th century. The author associates their long-lasting popularity with the typically Baroque product – St. John’s boat music on the Vltava river. These music performances organized by church gradually transformed into secular entertainment, similarly as the Baroque multichoral presentation and the echo effects spread from the church environment to theatres and palaces of the nobility.

In this contemporary context, the Maschek’s “Echo” represents a composition that translated the typically Baroque elements into the “language” of musical classicism and in the author’s view it was an attempt to transfer the popular multichoral Baroque tradition from churches to the cultivated setting of noble palaces.

VÁCLAV KAPSA

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

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

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

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

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

¹ O. Kamper, Hudební Praha v XVIII. věku, Praha 1936, především s. 179 n.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

pro klávesový nástroj Johann Sebastian Bach.⁶ Mladí šlechticové se s koncertantní hudbou setkávali také přímo v Itálii na svých kavalírských cestách: Byla to mnohdy silná setkání, jak dokládá například častěji citovaná zmínka o šokujícím zážitku z Vivaldiho virtuózní hry v deníku Johanna Friedricha von Uffenbach, který navštívil Benátky roku 1715.⁷ Konečně řada německých skladatelů v inkriminované době osobně navštívila Itálii a Benátky: s Antoniem Vivaldim a řadou dalších italských skladatelů se tak osobně seznámili Johann David Heinichen či Gottfried Heinrich Stölzel, Vivaldiho žáky se stali Johann Georg Pisendel a Daniel Gottlob Treu. Řada Italů, komponujících moderní koncertantní hudbu, zároveň působila na německých dvorech (například Giuseppe Torelli v Ansbachu či Evaristo Felice Dall'Abaco v Mnichově).

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

Ze srovnání se situací v německých zemích bychom mohli usuzovat, že přísun koncertantní hudby zejména benátské proveniencie do Čech byl v první třetině 18. století značný. Tento předpoklad však dosud nebyl domácími hudebními prameny potvrzen. Jediný pramen podobného druhu v Čechách představuje torzo několika amsterdamských tisků s italskou koncertantní hudbou, pocházející patrně ze zámecké sbírky hraběte Ignáce Sigmunda z Klenova v Nových Benátkách.⁹ Rovněž nepřímé doklady o koncertantních skladbách italských skladatelů nacházíme spíše ojediněle. Jedná se zejména o několik koncertů evidovaných v hudebním inventáři cisterciáckého kláštera v Oseku¹⁰, dále o instrumentální skladby zapsané v inventáři

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

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

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

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

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

piaristické koleje v Kosmonosích¹¹, další doklady podobného druhu pak zpravidla nespádají do sledovaného období prvních desetiletí 18. století.¹²

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹ T. Volek, České zámecké kapely, s. 407.

²⁰ Horae pomeridianae seu Concertus cammerales sex, op. 4, G. Labaun, Praha 1720.

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

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

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

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

V Drážďanech se dochovalo celkem dvanáct Reichenauerových instrumentálních kompozic (srov. tab. 1). Vyloučíme-li houslový koncert, který je zde sice evidován jako Reichenauerovo dílo, na základě stylové analýzy jím však s největší pravděpodobností není, nacházíme zde sedm sólových koncertů, dva koncerty pro dva sólové nástroje a orchestr, dvě ouverturové suity a jednu triovou sonátu. Některé skladby se dochovaly ve dvou exemplářích, zpravidla jako partitura a hlasy, ale též jako dvě partitury. Ojedinělý komplet pramenů tvoří pět skladatelových autografů. Je v nich možno rozlišit tři stadia vývoje Reichenauerova notopisu, což nás vede k názoru, že partitury nepocházejí ze stejné doby; v rozporu s tímto zjištěním je však fakt, že pro všech pět partitur byl použit obdobný druh papíru s vodoznakem znázorňujícím znak augsburského biskupství. Jedna varianta skladatelova rukopisu zcela odpovídá jednomu z pražských skladatelových autografů²⁴, jenž nese (nikoliv autografní) přípis 1723. / Chori Societatis Jesu Micro-Pragae ad S. Nicolaum – rok 1723 je tedy pro vznik tohoto pramene terminem ante quem a analogicky můžeme spatřovat dobu vzniku autografu drážďanského před rokem 1723 či kolem něho. Zbývající prameny tvoří opisy pořízené ve většině případů identifikovanými drážďanskými kopisty. Na základě vývoje jejich rukopisu je možno datovat vznik většiny opisů do dvacátých, případně počátku třicátých let 18. století. Drážďanský kopista pořídil rovněž opisy partitur dvou hobojevých koncertů skladatele Ch. Postela.

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

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

Ve Wiesentheidu se nachází sedm Reichenauerových skladeb: tři violoncellové koncerty, jeden koncert houslový, dále triová sonáta, sonáta a quattro²⁵ (obě s obligátním violoncellovým partem) a konečně třívětá orchestrální Sonata, vlastně sinfonie. Kromě druhého a třetího exempláře hlasů této sinfonie se ve všech případech jedná o opisy hlasů pořízené jedním neznámým opisovačem; katalogizátor sbírky Fritz Zobelay předpokládá vznik opisů kolem roku 1715.²⁶ V tomto souboru pramenů je nápadná převaha skladeb s obligátním violoncellovým partem. Důvod je zřejmý – majitel sbírky, hrabě Rudolf Franz Erwein von Schönborn, byl výborným violoncellistou, jenž prostřednictvím řady agentů vyhledával a sbíral dobově moderní instrumentální hudbu. Je tedy zřejmé, že Reichenauerovy skladby byly komponovány či opsány se zřetelem k zálibě jejich objednavatele. Shodou okolností máme zprávy ještě o dalších Reichenauerových skladbách s violoncellem, nabízených v Breitkopfově tištěném katalogu hudebnin z roku 1762; jedná se o šest triových sonát pro dvě violy da gamba, resp. violu da gamba, violoncello piccolo a continuo.²⁷ Vraťme se však k dochovaným skladbám a sólovým koncertům především.

Žádný ze zmíněných pramenů nemá přímou souvislost s Prahou. Je tedy vůbec možné vyvozovat z nich nějaké závěry o domácí instrumentální hudbě? Domnívám se, že ano. Reichenauer i Postel přinejmenším ve dvacátých letech v Praze působili a není známo nic o jejich případném zahraničním angažmá. Přibližně do stejné doby je možno umístit i vznik většiny dochovaných hudebních pramenů. Oba skladatelé byli zaměstnanci hraběte Václava Morzina (1674–1737) – již roku 1723 disponoval Morzin Reichenauerovými kompozicemi²⁸, v letech 1724–1729 pak byli jak Reichenauer, tak Postel pravidelně honorováni Morzinem za dodané skladby.²⁹ Jsou známé Morzinovy kontakty s Antoniem Vivaldim a Johannem Friedrichem Faschem, které dokládají, že hrabě byl zapáleným ctitelům moderní instrumentální hudby a sólového

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

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

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

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

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

koncertu především, který nejen neváhal vydat značné částky za skladby italských skladatelů, ale „vychoval“ si také skladatele koncertů mezi vlastními zaměstnanci. Oba pražští Morzinovi skladatelé zemřeli roku 1730, Postel v Praze³⁰ a Reichenauer v Jindřichově Hradci, nedlouho po nástupu na místo varhaníka v proboštském kostele P. Marie.³¹

Sólové koncerty obou skladatelů (srov. přehled koncertů, tab. 2) jsou zpravidla třívěté, s rychlými větami v ritornelové formě a pomalou větou určenou obvykle pouze sólovému nástroji a continuu, jedná se o zručně napsané skladby komponované po vzoru koncertů A. Vivaldiho. Sólovými nástroji je nejčastěji hoboj, fagot, dále violoncello a housle, dva koncerty pro dva sólové nástroje jsou v obou případech určeny pro hoboj s fagotem. Zdá se, že Reichenauerovy koncerty vykazují více melodické invence a pro koncert typické energičnosti témat než skladby Postelovy, pouhé dvě dosud známé skladby tohoto skladatele však nejsou dostatečně reprezentativním vzorkem pro konkrétnější závěry. Takřka bezpodmínečné převzetí vivaldiovského modelu se zdá být paralelou k raným koncertům některých německých skladatelů té doby³², v rychlých větách nenacházíme jiné formové koncepty než ritornelovou formu, smíšený – či německý – styl se pak projevuje například poněkud komplikovanějšími ritornely ve dvou Reichenauerových koncertech.

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

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

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

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

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

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

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

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

= partitura

x party

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

A (1) drážďanský kopista J. G. Grundig, označovaný také jako „Schreiber A“, nejstarší (1.) fáze vývoje jeho rukopisu, datovaná zpravidla kolem 1725–1733/34³⁴

³³ V. Helfert, Jiří Benda, s. 24.

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

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

R^{a-c} Reichenauerův autograf, jednotlivé varianty skladatelova písma, variantu R^a je možno datovat na základě analogie kolem roku 1723

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

Handschriften und zeitgenössischen Druckausgaben seiner Werke (Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens, Heft 4), Dresden 1983; *idž*, Katalog der Dresdener Hasse-Musikhandschriften. CD-ROM-Ausgabe mit Begleitband. Die Handschriftlich überlieferten Kompositionen von Johann Adolf Hasse (1699–1783) in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, München 1999.

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

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

Tabulka 2: Dosud známé koncerty J. A. Reichenauera a Ch. Postela³⁷

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

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

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

VÁCLAV KAPSA

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

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

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

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

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

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

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

MICHAELA FREEMANOVÁ

ITALSKÉ ORATORIUM V ČESKÝCH ZEMÍCH NA SKLONKU 17. A V 18. STOLETÍ

Provozování oratorií je ke konci 17. a v 18. století doloženo jak ve velkých centrech českých zemí (Praha, Vratislav, Olomouc, Brno), tak i v menších městech (Litomyšl, Kladsko) a na statcích šlechty (např. Rosovice na thunovském děčínském panství, Jaroměřice nad Rokytnou).

Pražským oratorním produkcím 17. století věnují badatelé pozornost především v souvislosti s pobytem císařského dvora na přelomu let 1680–1681. Prameny a literatura dokládají uvádění podobných děl i mimo tento okruh. Roku 1684 byl v Klementinu proveden *Jephte dux electus galaaditarum & Gloriosus victor Ammonitarum* regenschoriho augustiniánského kláštera Vincenza Albriciho, který působil v Drážďanech a Lipsku a v Praze žil od roku 1682 do své smrti v roce 1696.¹ Emanuel Alois Meliš v podčarové poznámce svého článku O pěstování oratorní hudby v Čechách v XVIII. století poznamenává: „Dlabač udává, že se již r. 1697 jedno hudební oratorium od hudebního sboru k slavnosti sv. Iva v chrámě Týnském s velkou pochvalou provozovalo; avšak dle názvu soudíce, máme za to, že to nebylo nic jiného, než latinské motetto, ježto takto znělo: Motettum pro festo divi Ivonis in aedibus divae V. Mariae in Teyn per processum juridicum, plena capella decantatum et inclytae facultati juridicae in celeberrimo Universitate Carolo-Ferdinandea Pragensi dedicatum 1697. In magno collegio Carolino, typis Georgii Labaun 1697.“²

V 18. století byla duchovní hudební dramata (oratorium, sepelcro, školská hra) v Praze provozována zejména v době postu a o Velikonocích. K výjimkám mohlo patřit roku 1729 uvedené anonymní oratorium *La sagra Giovaneide Nepomucena*, jehož text napsal u příležitosti kanonizace Jana Nepomuckého z Neapole pocházející básník Giovanni Felicella (datum provedení není v libretu uvedeno).³ V divadlech se představení tohoto druhu konala vzácně. O provádění oratorií pečovaly především církevní řády – zejména jezuité a křižovníci s červenou hvězdou; dále kapucíni, milosrdní bratři, maltézští rytíři, benediktini, premonstráti, theatini, augustiniáni, uršulinky, servité, barnabité, karmelitáni a dominikáni; uváděna byla především díla italských autorů. Vedle nich se objevovali skladatelé němečtí (Johann Michael Breunich, Johann Adolf Hasse, Johann Georg Lösel, Gottfried Heinrich Stölzel, Joseph

¹ Národní knihovna v Praze, sign. 52 C 20. K Vincenzu Albricimu viz G. Rose, Albrici [Alberici], Vincenzo, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London 1980, díl 1, s. 226–227.

² E. A. Meliš, O pěstování oratorní hudby v Čechách v XVIII. století, Dalibor 6, 1863, č. 1, s. 1.

³ Národní knihovna v Praze, sign. 52 A 6.

Umstatt) a rakouští (Ignaz Holzbauer, Carl Ditters von Dittersdorf, Joseph Franz Seuche), ale také domácí, někdy i evropsky významní autoři, činní nejen v Praze a českých zemích, ale i v cizině (František Xaver Brixl, Felix Benda, Antonín Bedřich Fibich, Ignác Fiebiger, Ignác Jan Hubatka, František Václav Habermann, Gunther Jakob, Jan Evangelista Antonín Koželuh, Josef Mysliveček, Jan Lohelius Oelschlägel, Josef Antonín Sehling, Josef Antonín Štěpán, Antonín Mořic Taubner, Jan Dismas Zelenka).⁴

Předpoklad některých badatelů, že operní (i oratorní) repertoár českých zemí v 18. století závisel na hudebním provozu Drážďan a Vídně, platí jen částečně. Z Drážďan (nebo i Vídně) se sem mohla dostat oratoria Johanna Adolfa Hasseho. Z Vídně byly pravděpodobně importovány skladby Antonia Caldary, Giuseppa Porcileho, Francesca Contiho a Nicolò Porpory; některé z nich byly provedeny ve Vídni a Praze v témž roce: Caldariův *Giuseppe* roku 1722, jeho *Il re del dolore* ve Vídni v roce 1722, v Praze 1722 nebo 1723.⁵ Zásadní podíl na rozkvětu hudebního života českých zemí však měly přímé styky s Itálií – prostřednictvím divadelních impresáriů, církevních řádů i soukromých osob.

Někteří z italských skladatelů, jejichž oratoria byla provedena v Praze (Baldassare Galuppi, Giuseppe Gazzaniga, Nicolo Jomelli), byli místnímu publiku známi ze své operní tvorby. Jiní zde po určitou dobu žili: Antonio Ferradini tu podle různých pramenů pobýval okolo třiceti let, až do své smrti v roce 1779; Francesco Zoppis zde působil v letech 1753–1757, Domenico Fischietti zhruba v letech 1762–1765.⁶ Divadelní impresářiové přivedli do Čech v průběhu 18. století řadu italských zpěváků,

⁴ K provozování oratorií v českých zemích v 17. a 18. století zvláště viz *B. J. Dlabacž*, Allgemeines historisches Kuenstler-Lexikon, Praha 1815–1818; *E. A. Meliš*, O pěstování oratorní hudby v Čechách v XVIII. století, Dalibor 6, 1863, č. 1, 1–2, č. 2, 9–10; *V. Helfert*, Hudební barok na českých zámcích, Praha 1916; *týž*, Hudba na jaroměřickém zámku, Praha 1924; *O. Kamper*, Hudební Praha v XVIII. věku, Praha 1935; *J. J. Lauschmann*, Pražské oratorium XVIII. století. Disertační práce, Praha 1938; *M. Poštolka*, Libreta strahovské hudební sbírky. Miscellanea musicologica 25–26, Praha 1975; *P. Kneidl*, Libreta italské opery v Praze v 18. století. Strahovská knihovna 1–4, 1966–1969; *J. Port*, Hudební divadlo řádových škol a náboženských bratrstev, in: *F. Černý (ed.)*, Dějiny českého divadla I, Praha 1968; *J. Bužga*, Einige Quellen zur Geschichte des Osteratorium in Prag und Brno, in: De musica disputationes Pragenses I, Praha 1972; *T. Straková*, Jaroměřice nad Rokytnou a jejich význam v hudebním vývoji Moravy, in: O životě a umění, Jaroměřice nad Rokytnou 1974; *V. Dokoupil – V. Telec*, Hudební staré tisky ve fondech Universitní knihovny v Brně, Brno 1975; *J. Berkovec*, Musicalia v pražském periodickém tisku 18. století, Prague 1986; *V. Novák*, Musicae navales Pragenses, Praha 1993; *M. Freemanová*, Zur Händel-Rezeption in den böhmischen Ländern in Vergangenheit und Gegenwart, in: Händel-Jahrbuch 1989, s. 119–133; *táž*, Pietro Metastasio's oratorio librettos in the Czech Lands – a document on the changes of taste in the 18th and early 19th centuries, in: Händel-Jahrbuch 1999, s. 270–275; *táž*, The librettos of the Italian oratorios performed in the Bohemian Lands in the 18th century, in: Händel-Jahrbuch 2000, s. 231–244; *táž*, Oratorios (and operas) by German composers in the 18th and 19th century Bohemian lands, in: Deutschsprachiges Theater in Prag, Prag 2001, s. 195–204.

⁵ *B. J. Dlabacž*, Allgemeines historisches Kuenstler-Lexikon, Praha 1815–1818, díl I, sl. 260.

⁶ K Antoniovu Ferradinimu viz *D. Libby – J. L. Jackman*, heslo „Ferradini [Feradini, Ferrandini], Antonio“, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London 1980, díl 6, s. 484–485; tamtéž, díl 6, s. 615–616; *D. Libby*, heslo „Fischietti [Fischetti], Domenico“, tamtéž, díl 20, s. 707–708; *G. Norris*, Zoppis, Francesco.

kteří vystupovali v operách i v oratoriích. Někteří z nich se významně zapsali do pražských divadelních dějin, někteří se objevili také na německých scénách; ne u všech jsou známá jejich další působiště. K roku 1749 jsou v pražských oratorních librettech zaznamenáni Settimino Canini, manželka pražského impresária Giovanniho Battisty Locatelliho Giovanna della Stella („Virtuosa di Camera di S. A. S. L'Elettor di Colonia &c“), Maria Masucci, Rosa Costa („Virtuosa di Camera di S. A. S. L'Elettor di Colonia &c“, pro Prahu angažovaná Locatellim), Angiola Romani, Santa Tasca, Antonio Francia detto il Perelino („Virtuoso di Camera di S.A.S. D'Assia d'Armostat Principe del Sac. Rom. Impero Vescovo d'Augusta“). V roce 1763 Teresa Colonna, Eleonora Scelin, Andrea Grassi („Virtuoso di camera di S.A.S. il Malgrave Regnante di Brandenburgo Colombac. Baraith“), Pasquale Bondini (později jako impresário činný v Praze, Drážďanech a Lipsku), Giuseppe Colonna, Nicola Bencini; v roce 1765 Benátčanka Antonia Maria Girelli Aquilar (Aguilar, Anguillar; kromě krátkého působení v Praze na počátku šedesátých let 18. století činná v Itálii), Signora Gammari, Pasquale Bondini, Domenico Guardasoni (který převzal pražskou operu po Bondinim a jako impresário působil i v Lipsku a Varšavě), Pietro Santi („Virtuoso di Camera di S.A.E. di Baviera“), Michele Patrassi; v letech 1767 a 1769 Emanuelle Cornacchini, Geltruda Cellini, Angiolo Callori a Giovanni Dalpini.

Zprostředkovatelskou roli soukromých osob lze v Praze dokumentovat zápisy *Diaria domestica* řádu křižovníků s červenou hvězdou. Roku 1736 tu bylo zaznamenáno provedení oratoria Antonia Caldary *S. Elena al Calvario*, „quod Excellens Comes a Questenberg nobis submisit“, k roku 1746 je doložena *Invicta constantia Christianorum invitatum Christum patientem per martyrium S. Mauritij* (Baldassare Galuppi?), kterou křižovníci získali z Itálie „per Illustris Dnus Bechinie de Kažan nepos ex filie pie defuncti Illmi Comiti de Hartig.“⁷ Na Moravě byla díky hudebním zájmům olomouckého biskupa Wolfganga Hannibala Schrattenbacha⁸ provedena nejen díla skladatelů místních (v Olomouci i v Brně se dávala italská oratoria olomouckého katedrálního kapelníka Václava Matyáše Gureckého – roku 1734 *S. Francesco di Paola*, na libreto A. Fontenelliho; *Gioas Re di Giuda*, na text Pietra Metastasia, v roce 1736). V Brně byla uvedena oratoria vídeňských autorů – vedle Johanna Josepha Fuxe to byli Antonio Caldara (*Il Ré del dolore*, 1725; *Morte e sepoltura di Cristo a La caduta di Gerico*, 1730; *La passione di Gesu Cristo*, 1731), Giuseppe Porsile (*Il sacrificio di Gefte*, 1725), Nicola Porpora (*Il Martirio di S. Giovanni Nepomuceno*, 1732; *La divina pieta trionfale nell' Imaculata concezione di Maria Vergine*, 1738), Francesco Conti (*Il martirio della madre de Macabei a S. Elena al Calvario*, 1736) a Giuseppe Bonno (*San Vincenzo*

⁷ Státní ústřední archiv Praha, archiv řádu křižovníků s červenou hvězdou, Diarium Domesticum 1736, 1746. Jan Adam Questenberg podporoval provádění oratorií v Brně a na svém statku v Jaroměřicích nad Rokytnou.

⁸ K hudebnímu životu olomoucké diecéze v 17. a 18. století viz zvl. *J. Sebnal*, Počátky opery na Moravě, in: *O divadle na Moravě*, Praha 1974, s. 55–77; *V. Dokoupil – V. Telec*, Hudební staré tisky ve fondech Universitní knihovny v Brně, Brno 1975; *J. Sebnal*, Biskupské hudební kapely v Kroměříži, in: *Morava v české hudbě*, Brno 1985, s. 21–25; *tyž*, Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století, Olomouc 1988; *J. Sebnal – J. Pešková*, Caroli de Liechtenstein-Castelcornio Episcopi Olomucensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata, Praha 1998.

Fererio, 1737). Objevili se tu i italsí autoři působící v Neapoli, Římě, Modeně a Bologni – Domenico Natale Sarro (*Santo Ermenegildo*, 1727), Giovanni Battista Costanzi (*Santa Cecilia*, 1730), Nicola Logroscino (*Il mondo trionfante nella concezione di Maria sempre Vergine*, 1730), Giacomo Cesare Predieri (*Il trionfo della croce*, 1731), Leonardo Leo (*Il trionfo della croce a Il Trionfo della Virtù in S. Nicolo di Bari*, 1732; *Santa Elena al Calvario*, 1733), Leonardo Vinci (*La santissima Annunciazione di Maria sempre Vergine*, 1732; *La donna forte*, 1737), Giuseppe Venturelli (*La passione di Gesu Christo*, 1737), Francesco Araja (*Daniello*, 1737) a Tommaso Redi (*La Conversione di S. Pellegrino Laziosi*, 1737). Uvedení *La Conversione di S. Pellegrino Laziosi* Tommasa Rediho v Brně roku 1737 má pozoruhodné pozadí: Wolfgang Hannibal Schrattenbach byl v letech 1714–1738 titulárním kardinálem římského kostela San Marcello al Corso, jehož hudební provoz financoval – jedna z kaplí tohoto kostela byla zasvěcena sv. Pellegrinovi.⁹

Přímé styky církevních řádů s Itálií lze sledovat zejména v případech jezuitů a křížovníků s červenou hvězdou. Pražští jezuité provedli v letech 1714 a 1715 oratoria Carla Francesca Cesariniho *Il figliuol prodigo* (Řím 1708) a *Il Tobia* (Řím 1714), získaná zřejmě přímo z Itálie: jejich libreta jsou v záhlaví opatřena poznámkou *Voriges Jahr in Rom Jetzt aber in der Kleinern Stadt Prag*.¹⁰ V roce 1717 uvedli anonymní oratorium *Amoris in judicio victoria, oder: die obsiegende Liebe*, s poznámkou, že dílo bylo předešlého roku uvedeno v Neapoli; zdá se, že šlo o *Il trionfo della divina giustizia nel tormenti di Gesu Cristo* Nicolò Porpory, který měl premiéru v Neapoli roku 1716.¹¹ Roku 1724 bylo jezuita provedeno oratorium *Jesus Christus In Cruce pro nobis mortuus* skladatele Antonia Lottiho, o kterém se předpokládá, že v letech 1718–1726 několikrát navštívil Prahu. Lotti psal kromě italských také latinská oratoria; jeho *Jesus Christus* mohl být napsán na pražskou objednávku (podobně jako roku 1712 vznikl jeho *Triumphus fidei* pro benátské Ospedale degli incurabili).¹² Pražští křížovníci mohli přímo z Itálie získat oratorium benátského benediktinského převora Diogenia Bigaglii *La passione d' Abele innocente*, provedené v Praze roku 1729 (vzhledem k nepřístupnosti libreta, uloženého v pražské křížovnické knihovně, nelze v současné době zjistit, zda jde o dílo totožné s Bigagliovým oratoriem uvedeným v roce 1742 v jezuitské koleji v Kladsku pod titulem *Unschuldiges Opfer deß am Creuz sterbenden Heylands fuer das Heyl deß menschlichen Beslechts*).¹³ Zdá se, že na objednávku křížovníků vzniklo oratorium

⁹ K osobnosti Wolfganga Hannibala Schrattenbacha viz *R. Zuber*, *Osudy moravské církve v 18. století*, Praha 1987, s. 105–129. K jeho hudebním aktivitám viz *J. Sehnal*, *Biskupské hudební kapely v Kroměříži*, in: *Morava v české hudbě*, Brno 1985, s. 21–25; *L. Gigli*, *San Marcello al Corso*, Roma 1996 (na tuto publikaci mne laskavě upozornila Magda Marx-Weber, Halle a. S.).

¹⁰ Národní knihovna v Praze, sign. 52 C 20

¹¹ Národní knihovna v Praze, sign. 52 C 20. K Nicolovi Porporovi viz *M. F. Robinson*, heslo „Porpora Nicola (Antonio)“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Díl 15, London 1980, s. 123–127.

¹² K Antonio Lottimu viz *S. Hansell*, heslo „Lotti, Antonio“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Díl 11, London 1980, s. 249–252. V současné době nelze v křížovnickém archivu zjistit, jakým způsobem se toto oratorium do Prahy dostalo.

¹³ České muzeum hudby, sign. B 5056. K Diogenio Bigagliovi viz *S. Hansell*, heslo „Bigaglia, Diogenio“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Díl 2, London 1980, s. 699–700.

Francesca Fea *La distruzione dell' esercito del cananei con la morte di Sisara*, které mělo premiéru v Praze roku 1739.¹⁴

Jak už bylo naznačeno výše, oratoria italských skladatelů byla v českých zemích prováděna v italštině (na italské texty vznikla i řada oratorií českých, německých i rakouských autorů), v latině a v němčině. V paralelních latinských a německých překladech se v Praze objevila díla Carla Francesca Cesariniho *Il figliuol prodigo* (*Poenitentia Filii Prodigii in Lucem posita – Der verlohrene Sohn*, v rýmovaných a volných verších, 1714) a *Il Tobia* (*Constantis Fiduciae Messis Uberior. Der [...] mit. [...] Trost-Ernde beglueckte Tobias*, 1715) a *Il trionfo della divina giustizia nel tormenti di Giesu Cristo* Nicolò Porpory (? – *Amoris in judicio victoria, oder: die obsiegende Liebe*, 1717); v latině díla Antonia Caldary *Cristo condannato* (*Christus condemnatus*, 1723), *Sacrificium Jephthe, figura cruenti sacrificii* Costantina Robertiho (1736), Giuseppe Porsileho *L' essaltazione de Salomone* (*Exaltatio Salomonis in Thronum regum depresso Adonia*, 1728), Leonarda Lea *Sant' Elena al Calvario* (*S. Helena in monte Calvario solicite crucem Christi quaerens*, 1734) a *Invicta constantia Christianorum invitatum Christum patientem per martyrium S. Mauritij*, snad od Baldassare Galuppiho (*San Maurizio e compagni martiri*, Bologna 1743, Praha 1746). Latinská verze Leovy *Sant' Elena al Calvario* je pozoruhodným příkladem dobového překladu textu jednoho z nejvýznamnějších barokních libretistů, Pietra Metastasia; zatímco Metastasio sám se vztahu člověka k Bohu většinou dotýká jen lehce, v latinském překladu je tento vztah v některých áriích podstatně zdůrazněn. Podobně tomu je i v případě překladů do němčiny – jako příklad lze uvést Metastasiovo oratorium *La morte d' Abel* s hudbou neznámého autora, uvedené roku 1771 pražskými augustiniány pod titulem *Kain der Bueder-Moerder Abels Ein geistliches Gedichte in einen Sing Spiele vorgestellt*.¹⁵ Jiný, až na drobné změny originálu věrný německý překlad téhož díla, *Der Tod Abels, ein geistlicher Singspiel*, pořídil roku 1763 Johann Joseph Eberle; věnoval ho významnému podporovateli pražského divadelního života Františkovi Josefu Pachtovi. Text dedikace naznačuje, že Eberleho k překladu přivedl zájem hraběte Pachtu o dílo napsané na Metastasiův text a provedené na místním jevišti. S největší pravděpodobností šlo o oratorium *La Morte d' Abel* Domenica Fischiettiho, uvedené v roce 1763 v divadle V kotcích.¹⁶

Také původní italské texty byly upravovány krácením nebo naopak přidáváním dalších čísel. Jako příklad lze opět uvést různé verze Metastasiových libret a textů jiného významného libretisty té doby Apostola Zena. K nejzajímavějším tu patří pražské verze Metastasiova oratoria *Isacco figura del Redentore*. V křižovnickém kostele roku 1768 provedený *Isacco* Ignaze Holzbauera zpracovává Metastasiův text beze změn; v Myslivečkově verzi, uvedené křižovníky roku 1778, je původní „Coro di Pastori“ v závěru prvního dílu zaměněno za terzetto Sáry, Abrama a Izáka „Lascia che un

¹⁴ Národní knihovna v Praze, sign. 34 C 319, dále *B. J. Dlabáč*, Allgemeines historisches Kuenstler-Lexikon, Praha 1815–1818, díl I, sl. 386. K F. Feovi viz *H.-B. Dietz*, heslo „Feo, Francesco“, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Díl 6, London 1980, s. 465–468.

¹⁵ Národní knihovna v Praze, sign. 65 D 1365

¹⁶ Národní knihovna v Praze, sign. 34 C 319 (Eberle); Knihovna Národního muzea, sign. St. t. 57 E 23 (Fischietti).

baccio imprimo“.¹⁷ Pro jevištní uvedení *Isacca* s hudbou neznámého autora v divadle V kotcích roku 1749 Metastasiův text podstatně upravil impresáριο Giovanni Battista Locatelli. První díl ke konci zkrátil a připojil árii Sáry „Signor se il figlio chiedi“. Většinu druhého dílu přenesl na cestu vedoucí k vrcholu Monte Moria, dějišti scény Abrahámovy oběti; zbytek textu zůstal nezměněn.¹⁸ Týž text využil Francesco Zoppis v *Il Sacrificio d' Abramo*, uvedeném v divadle V kotcích roku 1756.¹⁹ Bližší Metastasiovu originálu byl anonymní *Isacco* provedený v témž divadle v roce 1765; v částečně zkráceném textu, vydaném v Praze Carlem Josephem Jaurnichem, se navíc objevuje árie Sáry „Signor se il figlio chiedi“, z Locatelliho verze z roku 1749.²⁰

Uvádění italských oratorií patří k nejzajímavějším kapitolám hudební a divadelní historie českých zemí v 18. století; rozšíření dosavadní sumy znalostí k tomuto tématu bude cílem dalšího výzkumu.

¹⁷ Národní knihovna v Praze, sign. 52 B 45 (Holzbauer), 52 C 53 (Mysliveček). Texty byly porovnány s edicí *Opere di Pietro Metastasio*, Trieste 1857.

¹⁸ Knihovna Národního muzea, sign. St. t. 57 D 30.

¹⁹ Křimice 3133; České muzeum hudby, sign. B 4121.

²⁰ Národní knihovna v Praze, sign. 65 E 3170.

MICHAELA FREEMANOVÁ

The Italian oratorio in the Czech lands at the end of 17th and in 18th centuries

Performance of oratorios has been documented in the Czech lands at the turn of 18th century both in towns and on aristocratic estates. In 18th century the religious musical drama (oratorio, sepolcro, school play) was performed primarily during the Lent and Easter. The performance of oratorios was organized first of all by religious orders and presented were mainly the works by the Italian authors.

The assumption that the opera (as well as oratorio) repertory in the Czech lands in 18th century depended on the musical activities of Dresden and Vienna had in the author's view only a limited validity. By contrast, direct contacts with Italy conducted significantly to the flourishing of the musical life of the Czech lands in the Baroque period. The author documents these contacts on the mediating role of theatre impresarios, religious orders as well as private persons. Theatre impresarios brought to the Czech lands during 18th century a number of Italian opera singers who performed both operas and oratorios. Direct contacts of the religious orders with Italy may be observed mainly in case of the Jesuits and Knights of the Cross with a Red Star.

Oratorios of the Italian composers were performed in the Czech lands in Italian (the Italian texts were used also as a basis of a number of oratorios by the Czech, German and Austrian authors), in Latin and German. Original texts were in all mentioned language versions often adapted by elimination or addition of new pieces.

MARC NIUBÒ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1679

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

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

1680

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

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

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

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

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

[6. 3.–17. 4.]

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

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

Jephte (oratorio, ? – A. Draghi)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³¹ *Annus Augustus*, f. 2r.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁰ Viz níže.

⁴¹ T. Pešina, *Memorabilia*, s. 88.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁰ Viz přílohu.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁸ T. Pešina, *Memorabilia*, s. 88.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A2 [= společně]:

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

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

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

A 2:

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

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

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

¹⁰¹ *La Sacra Lancia*, f. C1r-v.

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

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

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

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

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

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

¹⁰³ *La Sacra Lancía*, f. C1v.

¹⁰⁴ T. Pešina, *Memorabilia*, s. 95.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SOUPIS CITOVANÝCH PRAMENŮ

Hudební prameny

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Inventář hudební sbírky dvorního archivu

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

Libreta

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ostatní rukopisné prameny

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

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

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

Státní ústřední archiv Praha, SM, S 21/10

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

PŘÍLOHA:

Text moteta Leopolda I. *Canzone Sancte Wenceslae*

Canzone Sancte Wenceslae

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

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

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

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

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

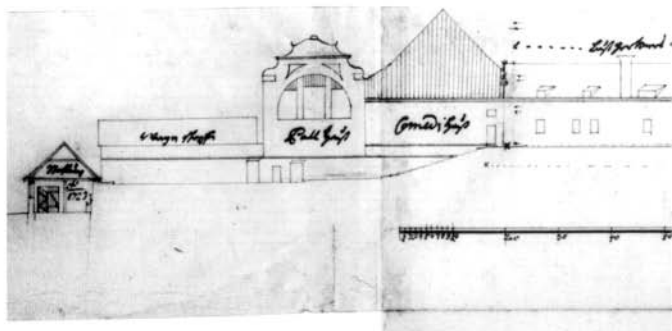
Omnes Sancti festinate
Summum Deum exortate
ut pestem tollat,
tamen adventat,
bellum divertat,
regium conservat
Kyrie eleison.

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

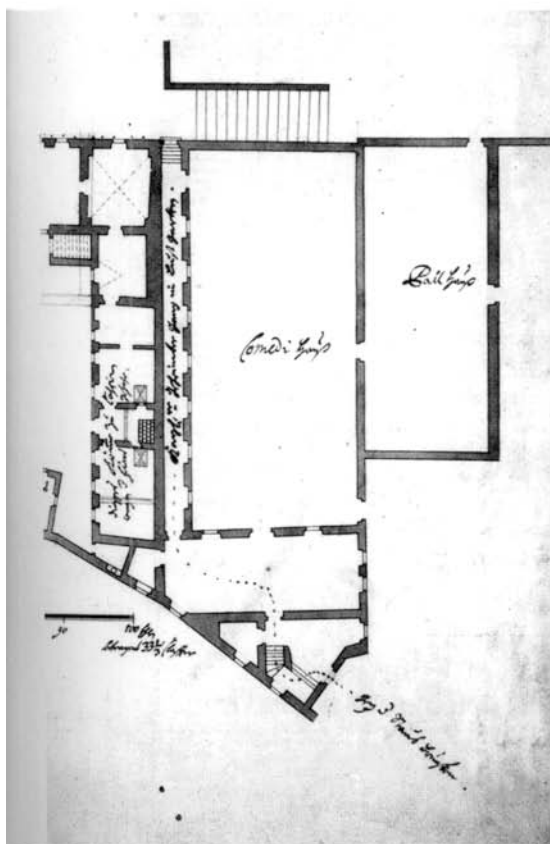
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA:

1. Plány divadla.

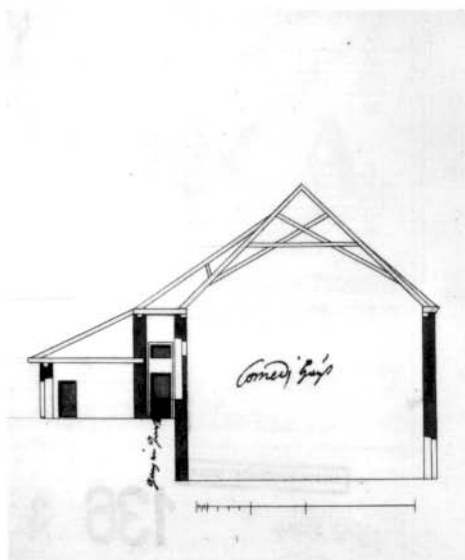
Hradní divadlo v Královské zahradě,
plány J. J. Dinebiera z let 1722–1743.
Archiv Pražského hradu.



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



a) půdorys Malé míčovny a divadla



c) řez divadlem

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

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

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

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

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

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

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

N. C.

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

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

MARC NIUBÒ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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