

Pečman, Rudolf

## Čechy a Itálie

In: Pečman, Rudolf. *Hudební kontexty staré Itálie*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2006, pp. [9]-45

ISBN 8021041188

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123572>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

# ČECHY A ITÁLIE



ČECHY A ITÁLIE.  
POHLED MUZIKOLOGA

Dostal se mi do rukou pozoruhodný sborník *Baroko v Itálii – baroko v Čechách*. Na běžném knihkupeckém trhu je u nás nedostupný. Shrnuje příspěvky z italsko-českého sympozia *Barocco in Italia, Barocco in Boemia, uomini, idee, forme d'arte a confronto*, které se konalo v pražském Karolinu a vile Lanna ve dnech 19. – 21. dubna 1999. Pořadatelé sborníku Vilém Herold a Jaroslav Pánek neopominuli opatřit české knižní znění sborníkových textů vysvětlujícím podtitulem: *Setkávání osobností, idejí a uměleckých forem*. Tak to bylo uvedeno i v italsky formulovaném programu sympozia. Knihu vydala Filosofia, nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR (Praha 2003).

Je to snad poprvé, kdy v rozměrné publikaci (624 stran tisku) sledujeme u nás souborně problematiku baroka v Itálii a v českých zemích a provádíme v ní i konfrontační sondy. Spis není zaměřen jen na hudbu, což je přirozené. Osvětluje se v něm politický a kulturní kontext období baroka, stranou nezůstávají filozofické zdroje tohoto údobí. Dominující slovo mají historikové a literární vědci, kteří sledují kontexty české a italské (a vice versa také italské a české) kultury. Důležitou kapitolu tvoří oddíl o hudbě a divadle. O *Alcestě* Emanuela Tesaura hovoří Maria Luisa Doglio, Paolo Pinamonti se věnuje Michaelu Maierovi a jeho dílu *Atalanta fugiens*, Angela Romagnoli shrnuje problematiku italské chrámové hudby 17. a 18. století v českých archívních fondech. Slovo dostali i dva čeští hudební historikové: Tomáš Slavický, jenž se vydatně věnuje Janu Zachovi, sáhl tentokrát k Josefu Myslivečkovi a k jeho opeře *Bellerofonte*. Osvětluje osudy díla na neapolské a pražské scéně a všimá si i prosakování jeho částí na kůry českých kostelů. Tomislav Volek pak hodnotí globálně fenomén italské opery v kontextu českého baroka.

Všechny studie sborníku jsou přísně založeny na pramenném studiu. Odhalují tudíž skutečnosti, které nám dosud nebyly známy. To se týká nejen mimohudebních studií, nýbrž i oněch, které jsou zaměřeny k hudbě a divadlu.

Literát Tesaurο spatřil v zrcadle Eurípida, když koncipoval svou *Alkéstis*. *Atalanta fugiens* tvoří soubor 50 rytin. Vydal je Michael Maier, jenž byl (1608 až 1612) osobním lékařem Rudolfa II. Jde o dílo zcela ojedinělé, nad každým rytým obrazem nalezneme text ve formě motto, pak následuje epigram složený ze tří latinských dvojverší a předává štafetu tříhlasé hudební fuze i německému překladu veršů epigramu. Padesát emblémů s padesáti epigramy a komentářem je dílem slavného tiskaře Johanna Theodora de Bry. Vlastní fugy mají znít při rozjímání nad emblémy. Vnímatel (dnes bychom řekli konzument) se má ponořit i do četby epigramů a komentářů k nim. Prostě: ideálem je myslitelsky zaměřený intelektuál, který dovede přemýšlet o věcech života i smrti. Hudba je mu Utěšitelkou, povznáší jej. Je tudíž vidno, že se tu promítají zásady, které byly rozvíjeny například v accademiích. Roman Dykast, to podotýkáme a doplňujeme, vydal

v nakladatelství TOGGA (Praha 2005) rozměrnou a vynikající práci *Hudba věku melancholie*. I on se vydatně dotýká otázek florentského platonismu a novoplatonismu ve vztahu k hudbě, k teorii jejího vnímání (jak se vyvíjela v 16. a 17. století), a konfrontuje humanistické a posthumanistické filozofické názory ve vztahu k našemu umění. Vychází ze spisů Itala Marsilia Ficina, dotkne se teorie čísel a analyzuje i některé otázky afektové teorie. Hle, krásný pandán ke studii Paola Pinamontiho! Tento italský autor ovšem opět a opět potvrzuje, že umění v době rudolfínské bylo u nás i v Itálii jako jev komplexní. Žádné rozdrobování, žádná neuvážená specializace! A přece: Každé umění hovoří svou vlastní řečí. To dovozujeme, když si přehrajeme fugy z Maierova sborníku, jak to učinil Giacinto Scelsi roku 1987. Fuga vyjadřuje Moudrost, která se živí plody matky Země. (S láskou ji vnímáme, neboť její forma dokládá, že ji v raném baroku považovali za svrchovaně symbolickou, srov. s. 274.)

Filozofa a znalce tajemných věd vystřídá nyní Angela Romagnoli, aby konstatovala „sprízněnost volbou“, jak se projevovala například u Johanna Huberta von Hartig, jenž podnítil vznik nejstarší koncertní instituce v Praze; byla založena roku 1714 v domě *Zur eisernen Thüre*. Hartig si tu vzal vzor z proslulých italských *accademie*. Vše ho přitahovalo k Itálii, sám byl vynikající cembalista a stýkal se prakticky se všemi, kdož v jeho době projížděli Prahou. Poznatek o vlivu italských *accademie* na vznik obdobné instituce v Praze je ovšem pro nás nový. Paní Romagnoli však nesetrvává jen na tomto konstatování, nýbrž jde hlouběji, neboť jejím cílem je prezentovat velkolepou italskou hudbu v Praze baroka. Osecký inventář hovoří o stycích Prahy s Antoniem Bertalim, Marc’Antoniem Cestim, Carlo Cappellinim, s impresáriem Draghim i s Giovannim Felice Sancesem. Hudební Praha uvítala díla vídeňsky orientovaných italských autorů. Dochovaly se tisky děl skladatele jménem Pirro Albergati conte Capacelli, ale i Giovanniho Battisty Bassaniho je nutno si povšimnout (připomínáme, že brněnská sbírka augustiniánů má také jeho tituly, které zpracoval Helfertův žák Bohumír Štědroň). Oblíben v Praze je Giovanni Bononcini, Maurizio Cazzati, Giovanni Paolo Colonna, Francesco Foggia a mnoho dalších. Křížovníci zasloužili se značně o styk s hudební Itálií, neboť například v jejich archívu najdeme mj. skladby Bassaniho. Ale i osecký klášter sehrál v rozvoji vzájemných styků kladnou roli. V přímém styku s Prahou byl Vincenzo Albricci, jehož tvorbu zaznamenávají některé inventáře. Zejména onen z kláštera v Oseku je důležitý pro Albricciho. Nastojte: osecký inventář z roku 1706 prezentuje i ženu skladatelku, jistou „jeptišku z Pavie“, která vytvářela koncertantní skladby. I Isabella Leonarda – rovněž jeptiška – má v Oseku zastoupení. Z velkých italských autorů nacházíme mnoho pramenů k Alessandru Scarlattimu, ale také k Fagovi, Mancinimu, Sarrovi, Leovi, Porporovi a Vincimu. Zastoupení jsou i skladatelé římské školy. U Křížovníků měl otevřeny dveře Niccolò Ceccherini, patrně stálý loutnista řádové kapely. A opět Francesco Mancini, jemuž i v naší knize věnujeme pozornost v souvislosti se zhudebněním Zenova libreta o Václavu II. A. Romagnoli soudí, že právě Mancini „je jedním z dobových skladatelů, kteří se v českých fondech objevují nejčastěji“ (s. 290). Obliba Manciniho je zřejmě dána tím, že se tak vehementně postavil za Rakušany, kteří v červenci 1707 vítězně vtáhli

*Regina Celi à 8 di fra Boemo di Praga Organi 1712*

*Regina Celi à 8, di fra Boemo di Praga. Organo.*  
*Alligro ma non presto*

*allegro*

*Sodisfatto e tutto il presente giorno* — 2 0 2 — 0 0  
*di fra Gio: Maria: M<sup>o</sup> Maria: Sabina:*

*del. Epia: perop il v. g. di Praga il P<sup>o</sup> Bacc:*  
*no Boemo da Praga proprio ista iudi venti*  
*nista* — 1 e 20. 50. 10. 10. di ista ista, e m. 10.

*Se (tutto) Sodisfatto e tutto il presente giorno*  
*12 parti,* — 2 2 0 — 5 0  
*Sta est. Fra Bohuslas Cernohorsky: Boemo Org.*

(2) Bohuslav Matěj Černohorský, Regina Coeli à 8. Stránka autografu.

nejprve do Caserty a pak do Neapole (i my se zmiňujeme o Manciniho prorakouské orientaci v kapitole o libretu k opeře *Il Venceslao*).

Vůbec se české prameny stávají pokladnicí, která shromažďuje dokumenty k dějinám italské hudby. Tak zejména Křižovníci měli styk s Francescem Antoniem Urio, o němž jsem se před lety (*Georg Friedrich Händel*, Editio Supraphon, Praha 1985) zmínil i v souvislosti s velkým hallským rodákem. Mnozí z italských kněží jsou zastoupeni v rozmanitých hudebních inventářích. Objeví se i Giuseppe Vignati. Křižovníci zaznamenávají dvacítku jeho skladeb. Vignati – tak jako například Urio aj. – našel cestu do Prahy z rakouské Lombardie. Praha se vůbec jeví jako spojnice mezi Benátkami a Drážďanami. Neboť vedle autorů z Neapole nacházíme v archívech doklady o tom, že například Benátská republika měla hojné styky právě s drážďanskou kapelou a dvorem: cesta vždy vedla přes Prahu. Odtud si vysvětlujeme, že mnoho „drážďanských“ autorů z Itálie je zastoupeno i v pražských fondech: Giovanni Alberto Ristori byl ve své době proslulým operním skladatelem, spolupracoval s hereckou společností svého otce, která navštívila Prahu roku 1723, v roku korunovace Karla VI. za krále českého. Praha hbitě vyměňovala hudební rukopisy s Drážďanami. V tom ohledu byl velmi aktivní Jan Dismas Zelenka, jemuž věnujeme pozornost i v naší knize. Zelenka zprostředkoval Johannu Sebastianu Bachovi dodání jedné Lottiho mše. Přispěl i k rozšíření vivaldiovského kultu. Vivaldi se hojně vyskytuje v našich archívech. – V Praze je mnoho rukopisů oněch italských autorů, kteří působili ve Vídni. Nejčastěji se vyskytuje Antonio Caldara, který si Prahu také oblíbil a věnoval se i tematicce z českých dějin v některých svých dílech, například oratorních, jak se o tom také zmiňujeme ve své studii určené pro sborník z kongresu Svět barokního divadla (Nadace barokního divadla jej vydá v Českém Krumlově: bude obsahovat přednášky ze Světa barokního divadla 2005). Vedle Caldary je zastoupen i Conti (otec Francesco a syn Ignazio), znovu a znovu Porsile a Marc'Antonio Ziani. Paní A. Romagnoli si všímá památného „korunovačního“ roku 1723 a upozorňuje, že vše shrnula ve stati *Tra gli Asburgo e Hanswurst* (vyjde ve sborníku z kongresu v Oxfordu 1999, který je v tisku). V té souvislosti se zmiňuje o caldarovských rukopisech z Křižovnického kláštera. Chrámová hudba Antonia Caldary, také u nás hojně zastoupená, čeká dosud na globální zpracování. Ostatně také souhrnný tematický katalog děl Antonia Caldary, který zpracovává Brian Pritchard, dosud není dokončen. Duchovní díla, například *Missa* a *duo chori* v tónině C dur od Francesca Manciniho, objevíme i v inventáři oseekého kláštera z roku 1753. Znovu podotýkáme, že Mancini byl u nás v Praze, ale i mimo ni, značně oblíben. Díla však byla upravována pro běžný hudební provoz – bylo to zcela běžné v té době, která dosud nepocítovala rozvoj vnitřního vědomí o historických vztazích a kontextech, ale neuznávala nikterak ani „nedotknutelnost“ autorského hudebního díla. Do Prahy proudily také myšlenky a umělecké postoje neapolské školy. Dělo se tak většinou prostřednictvím Vídně. Italští autoři jsou hojně zastoupeni v inventářích, z nichž vyplývá, že jejich kompozice byly provozovány „s velkou okázalostí a slávou“ (s. 299) u příležitosti církevních svátků, zvláště během velkých mariánských slavností. Šlo většinou o díla velkého obsazení. Dominovali Caldara, Mancini, Vignati. Církevní slavnosti organizoval Johann Hubert von Hartig.

Pramenně neobyčejně zajímavý článek Angely Romagnoli nyní vystřídá Tomáš Slavický. Zabývá se Myslivečkovou operou *Il Bellerofonte* na neapolské a pražské divadelní scéně a všímá si, kterák jsou árie a úseky z tohoto díla zastoupeny na kůrech českých kostelů. Dotkne se zajímavého a dosud ne zcela probádaného úkazu, že světská, zejména operní, tvorba se u nás – tak jako také i jinde – dostává se na kůr a je tu ovšem provozována často i s jiným, duchovně zaměřeným, textem. Bellerofonte je v chrámových sbírkách hojně zastoupen. Stojí tu předem ovšem otázka, zda „chrámově“ byl Mysliveček z hudebního hlediska provozován s úpravami, které se dotýkaly hlavně obtížné koloratury. Slavický objevuje, že upravovány jsou u nás jen party hudebních nástrojů, zatímco pěvecké hlasy zůstávají tak, jak je Mysliveček napsal pro pronikavé pěvecké virtuózy například v Neapoli. V pěveckých partech jsou často (jinou písarskou rukou) vypracovány kadence, vypsána je i ornamentika. Nové prameny svědčí o vysoké interpretační úrovni našich kůrových pěvců-solistů. Tomáš Slavický dále objevil, že Mysliveček citoval v *Bellerofontovi* lidovou píseň „Kde se pivo vaří, tam se dobře daří“. Tento objev z kůrových materiálů souzní s míněním komentáře k nahrávce *Bellerofonta* (Supraphon, Praha 1993).

Hudební historik Tomislav Volek je ve sborníku zastoupen jako poslední autor, který se věnuje hudební tematice. Položil si ve své studii otázku postavení italské opery v kontextu českého baroka. Nejprve rozebírá situaci po neblahé bitvě na Bílé hoře. Praha byla degradována na pouhé provinční město. Dokladem „provinčnosti“ je i skutečnost, že v průběhu 17. století se v Praze uskutečnily pouze 4 operní inscenace. V sousedním Polsku se dařilo opeře daleko lépe, neboť od roku 1633 žila italská opera na varšavském dvoře a její činnost dokonce podněcovala i vznik domácí původní produkce (s. 315). V 18. věku hledala operní Praha svou vlastní cestu. Chvilí „osvícení“ zažila roku 1723, kdy byl korunován Karel VI. (viz i texty v naší knize). V té souvislosti se T. Volek staví kriticky například k hraběti Šporkovi v tom smyslu, že prý jej sice opera nezajímala, vše činil jen pro svou osobní slávu, ale přesto založil v provinční Praze veřejně přístupné operní divadlo, jež tu působilo v podstatě nepřetržitě od roku 1724 do roku 1807. Náš muzikolog nyní charakterizuje typ pražské operní scény, o které je řeč. Zatímco všude jinde v rakouském státě vyvíjely činnost dvorní opery, tedy soukromá divadla pro vladaře, byla operní Praha organizována podle typu italské „l'opera impressionale“. V Praze šlo o veřejné publikum, nikoliv o oslavu dvora nebo panovnické dynastie. Pražská scéna stala se vyhledávaným místem pro italské interprety, mj. pro italské primadonny a prim'uomini. Antonio Denzio například v Praze vypravil 6 oper Antonia Vivaldiho: roku 1726 to byla *La tirannia castigata*, 1730 *Farnace e Agrippa*, 1731 *Alvilda*, 1732 *Doriclea* a *Dorilla in Tempe* (tři z titulů měly v Praze světovou preméru). Italská opera žila za baroka také v Brně a na moravských zámcích (Míčova opera *O původu Jaroměřic na Moravě*, 1730, byla dokonce provedena i v české verzi). Operní ruch byl posilován také tím, že mnozí šlechtici z českých zemí byli angažováni v Itálii, kde leckdy zastávali vysoké úřednické funkce. Kardinál Wolfgang Hannibal Schrattenbach po návratu z Itálie zřídil operní divadla v Kroměříži a ve Vyškově. Hrabě Johann Wenzel Gallas si z Itálie přivezl – jsa od



1714 vyslancem v Římě – vzácné operní partitury Alessandra Scarlattiho. Hrabě Václav Morzin měl kontakty s Vivaldim. Ve srovnání s Paříží byla italská opera přijata v českých zemích velmi pozitivně. Neznali jsme „národnostně motivovaný odpor proti cizojazyčnému umění“, ač nám byl vlastní tzv. zemský patriotismus (s. 321). Neuvědoměle jsme se stavěli za umělecký kosmopolitismus, který se u nás plně osvědčil. Vztah k italské opere ochladl až na začátku 19. století, kdy začala narůstat jazyková a národnostní bariéra.

Naše příspěvky ze sborníku italsko-českého a česko-italského jsou výsledkem soustavného muzikologického bádání a přinášejí mnoho nových materiálů. Všimneme-li si nyní znovu vztahu „Čechy – Itálie“ (zamysleli jsme se nad ním již roku 1970 na mezinárodním kolokviu pod titulem *Musica bohemica et europaea*, editor Rudolf Pečman, Brno 1972, s. 289–297), pak nám půjde především o umělecké a slohové problémy vzájemného ovlivňování, a nikoliv pouze o aspekty hudebněhistorické.

Otázky stylového vztahu barokní, předklasické a klasické hudby českých zemí a Itálie nebyly dosud soustavně v popředí našeho muzikologického zájmu. Vladimír Helfert sledoval tuto otázku hlavně ve vztahu ke svým výzkumům hudby na zámku v Jaroměřicích nad Rokytou, ale nezanedbal uvedenou tematiku ani ve svých pracích o Jiřím Antonínu Bendovi, jehož monografii žel nedokončil, protože nit života mu přervala smrt. Měl hluboký zájem o Itálii, nově nahlížel na problémy v nejstarším údobí italské opery, neboť si všímal estetiky prvních oper. Svě žáky Jana Racka, Bohumíra Štědroň a Karla Vetterla animoval pro Itálii. Racek tu studoval problémy doprovázené italské monodie, navštívil i Vatikánský archiv; Bohumír Štědroň se zaměřil k výzkumu G. B. Bassaniho a společenských otázek italské hudby. Sám Helfert, v době svého aktivního děkanského působení na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity, se vypravil s manželkou Blaženou do Itálie roku 1935 a přivezl na mikrofilmech význačná torza Myslivečkových oper a některých oratorií (recitativy fotograficky nezachytil), která pak věnoval Hudebnímu archívu Zemského moravského muzea v Brně, kde byl také vedoucím. Myslivečkovské výzkumy spojoval například s bádáním o Václavu Pichlovi. Vidíme tedy, že Helferta zajímala hlavně otázka tzv. české hudební emigrace směrem do Itálie. Po návratu zainteresoval Jana Racka a Karla Vetterla mj. k Myslivečkovi. Uložením „myslivečkovských“ mikrofilmů stal se z Hudebního archívu brněnského ústav, v němž bylo zastoupeno nejvíce pramenů vztahujících se k Josefu Myslivečkovi. Předčili jsme v četnosti těchto pramenů dokonce i Prahu. Když jsem se roku 1973 vypravil na studijní cestu do Itálie, navázal jsem na tradici, kterou tu založil Vladimír Helfert a kterou tu rozvíjeli zejména Jan Racek (Mysliveček – Mozart) a Bohumír Štědroň, jenž obecněji sledoval zejména sociální otázky hudebníků 18. století. Ale mohl jsem se opřít i o některé pražské autority. Otakar Kamper (*Hudební Praha v XVIII. věku*, Praha 1936) sledoval intenzivně, kterak naše hlavní město přijímalo v „osvíceném“ věku italskou operu a oratorium. Sondu do myslivečkovského bádání zapustil i Jaroslav Čeleda, ač některé jeho konkluze v jeho spisech a studiích dlužno dnes podrobit kritice. Pravoslav Kneidl zkoumal otázky libretistiky starých italských oper, které byly uváděny v Praze, a které jsou také

uloženy, tedy respektive jejichž libreta jsou uložena, v našich pražských archívech. K mému rozhodnutí věnovat se Myslivečkovi, jeho operní a oratorní tvorbě a potažmo zevrubně i otázkám italské hudby, opery, oratoria a vůbec též italské libretistiky, přispěla skutečnost, že jsem se dostal (1961) do polemického vztahu s Mariettou Šagiňanovou, autorkou prózy o Myslivečkovi a objevitelkou jeho opery *Medonte* (1958). Napsal a obhájil jsem spis k získání titulu „kandidát věd o umění“ (CSc.), jež jsem věnoval Myslivečkovi, neapolské škole a dílu ze závěru skladatelova života, totiž opeře *Il Medonte, re di Epiro* (1780). Kandidátský diplom mi byl předán roku 1968, svou myslivečkovskou práci jsem psal bez jakéhokoliv styku s italskými archívy a knihovnami. Jen do Vídně jsem se tehdy dostal, abych tu studoval autografy Myslivečkových oper uložené v hudebním oddělení knihovny Österreichische Nationalbibliothek ve Vídni. Štěstí se na mne usmálo, neboť 1973/74 jsem získal stipendium Ministerstva školství tehdejší České socialistické republiky a stipendium Italské republiky. Tak jsem se dostal hlavně do Říma, kde jsem podnikal bádání zejména v Knihovně svaté Cecílie (Biblioteca del Conservatorio di S. Cecilia), ale měl jsem možnost navštívit také Padovu, Benátky, Milán, Neapol, Bolognu aj. místa. Archívy se mi otevřely, i když času na zevrubné studium bylo stále málo. Jak jsem se již zmínil výše, byl mým hlavním úkolem výzkum hudebních bohemik 18. století, zastoupených v italských archívech a knihovnách. Věnoval jsem však hodně úsilí zejména problematice myslivečkovské a otázkám libretistiky. Tak jsem hlouběji vnikl do struktury a do praktik staré italské opery. Výsledky své práce jsem pak po návratu do vlasti vtělil do spisu *Josef Mysliveček*, který vyšel roku 1981 v Editio Supraphon v Praze. Psal jsem i jinak o Myslivečkovi, o hudební Itálii. Zajímaly mě vždy otázky struktury uměleckého hudebního díla, nikoliv skutečnosti ryze archívní povahy, které by dokumentovaly dosud neznámé nebo neobjasněné údaje biografické orientace. Šlo mi též o to, abych v koncertním a operním provozu uplatňoval živá hudební díla, tedy především skladby Josefa Myslivečka. Tematika se mi rozšířila o otázky vlivu italských hudebních autorů na evropskou hudbu, jmenovitě na J. S. Bacha, G. F. Händela, G. Ph. Telemanna a představitele mannheimské školy, ale i Jiřího Antonína Bendu. Zájem jsem rozšířil na oblast teatrologie, estetiky, literární vědy – a tak jsem se dostal i k frekvenci italských operních námětů například v (plánované) tvorbě Ludwiga van Beethovena. Sledoval jsem s nevšedním zájmem, kterak se problematice italské opery věnují mimobrněší kolegové, například Tomislav Volek, zesnulá Zdeňka Pilková a další. Itálie mi prostě hudebně, ale i celkově, učarovala...

Ale zpět k našemu úkolu sledovat otázky vztahu českých zemí k Itálii. Nejen mně se zdá, že italská tvorba měla na naše země velký vliv. „Italianizace“ zanechala svou stopu ve výtvarných uměních a v architektuře. Ideje osvícenství a racionalismu pronikaly u nás pomaleji než například ve Francii nebo jinde v Evropě. Po Bílé hoře bylo mnohé zpretrháno, ač nesoudím se Zdeňkem Nejedlým, že jsme žili u nás jen v době temna. Vyvíjela se plodně naše literatura, naše básnictví bylo pozoruhodné, měli jsme zjevy jako Adam Michna z Otradovic, které byly vynikajícími básníky i hudebníky. Naše barokní kultura byla dlouho podceňována. Až hudební historik Emilián Trola nebo znalec dějin umění Antonín Matějček,

**ORLANDO**  
**FURIOSO**  
**DRAMA PER MUSICA**  
Darappresentarsi nel rimodernato Theatro  
**S P O R K.**  
*L'autunno Del' Anno 1724.*  
Consecrato  
Alle Dame e Gavaglieri della  
Reggia Citta di Praga.

-----  
Der Raasende

**ORLAND**  
In einem Musicalischen  
**Schau = Spiehl**  
Vorzustellen in dem auff jetzt florierende Weis  
engerichten Theatro  
**Von Sporck.**  
In dem Herbst des lauffenden Jahrs 1724.  
Gewidmet  
Deneu Hoch = Adelichen Stammen und Gavallieren der Ko-  
niglichen Stadt Prag.  
Mit Erlaubnuß Hoher Obrigkeit.

(3) Libreta k dílům Antonia Vivaldiho pro Sporckovo divadlo (z let 1724–1732).

LA  
**TIRANNIA**  
**GASTIGATA.**  
**DRAMA PER MUSICA.**  
 DA RAPPRESENTARSI  
 NEL TEATRO  
 DI SUA ECCELLENZA  
 IL SIGNOR  
**FRANCESCO ANTONIO**  
 CONTE DI SPORCK.  
 E DEDICATO  
 ALL'ILLUSTRISSIMA SIGNORA,  
 LA SIGNORA  
**FILIPPINA,**  
 VEDOUA CONTESSA  
 DI THUN,  
 NATA CONTESSA  
 DI HARRACH  
 NELL' CARNOVALE DELL' ANNO 1726.  
 CON LICENZA DEI SUPERIORI.

Stampato in Praga, da Wolfgang Welsch, Stampatore dell' Arcivescovo, e della  
 Sig. Cont. del Regno di Polonia.

Die  
**Bestraffte Tyranny.**  
**Musicalisches Schauspiel/**  
 Auf  
 Seiner EXCELLENZ Herrn/  
**F R A N Z**  
**Erantz Antoni Grafens von Sporck/**  
 Theatro vorgefihlet:  
 Das  
 Der Hoch und Wohlgebohrnen Frauen/  
**F R A N Z I S C A**  
**PHILIPPINA,**  
**Verwittibten Gräffin**  
 von Thunn/  
**Gebohrnen Gräffin von Harrach/**  
 Vorheraus dedickt und aufgesetzt  
 In dem Faszing des 1726. Jahres.  
 Mit Erlaubnus Hoher Obrigkeit.

Druck gedruckt bey Welschen, Welfert, Erp, Welschiden und Buchhändl.  
 Buchdruckern im Altstädter Dvrtze. 1726.

**ALVILDA**  
**REGINA DE GOTI**  
**DRAMA PER MUSICA**  
 Da rappresentarsi nel Teatro  
 DI SUA ECCELLENZA  
 IL SIGNOR  
**FRANCESCO**  
**ANTONIO**  
 DEL S. R. I.  
**CONTE DI SPORCK**  
 La Primavera dell Anno 1731.

Scampato in Praga, per Adalberto Guglielmo Welschly Factor.

**ALVILDA**  
 Königin in Gothland/  
**Musicalisches Schau-Spiel**  
 Welches  
 Auf dem Thro Hoch-Gräffl. Excellenz  
**Herrn Herrn**  
**Erantz Antoni**  
 Des Heil. Röm. Reichs  
**Grafen von Sporck.**  
 (plend. Titulo)  
 Zugehörigen Theatro im Jahr 1731. zur  
 Frühlings-Zeit wird vorgefihlet werden.  
 Mit Bewilligung der Obrigkeit.

Druck Gedruckt in Carolin bey denen Tobamischen Erben, durch  
 Buchh. Welschly Factor.

**DORICLEA**  
**DRAMA**  
**PER MUSICA**  
 DA RAPPRESENTARSI  
 NEL TEATRO  
 DI  
 SUA ECCELLENZA  
 IL SIGNOR  
**FRANCESCO**  
**ANTONIO**  
 DEL S. R. I.  
**CONTE DI SPORCK**  
 Il Carnovale  
 Dell' Anno 1732.

Scampato in Praga per Adalberto Guglielmo Welschly Factor.

**DORICLEA**  
**Musicalisches Schau-Spiel**  
 Welches  
 In Prag auf dem Thro Hochgräfflichen  
 Excellenz (tit. pl.)  
**Herrn Herrn**  
**Erantz Antoni**  
 Des Heil. Röm. Reichs  
**Grafen von Sporck.**  
 Zugehörigen Theatro/ in dem Faszing  
 des 1732. Jahres soll representire  
 werden.

Druck Gedruckt in Carolin bey denen Tobamischen Erben, durch  
 Buchh. Welschly Factor.

historik Zdeněk Kalista nebo literární historik Josef Vašica pronikavě poukazovali na jedinečnost naší barokní kultury a našeho barokního umění. Za totality jsme se nemohli plně věnovat barokní problematice, neboť stále byla podceňována; živěna byl myšlenka o „temném“ údobí baroka, které u nás žilo násilnou rekatolizací a vyznačovalo se protireformačními tendencemi. Poukázal-li Vladimír Helfert již za první republiky na světodějný význam tzv. české hudební emigrace, jejíž členové leckdy pronikavě ovlivnili vývoj hudby v Evropě, stavěl se vlastně proti názorům svého švagra Zdeňka Nejedlého, který akcentoval a vývojově absolutizoval dobu husitství a českého národního obrození.

V tomto světě pochyb a nenávisti vůči baroku bylo velmi těžké věnovat se například problematice hudební Itálie 17. nebo 18. věku.

Věděli jsme o plodných vztazích naší a italské hudební kultury, o působení italských operní stagion v Praze i mimo ni. Bylo nám známo, že italská autoři byli uváděni na kůrech našich chrámů, že jejich díla, i operní, zaznívala na českých a moravských zámcích. V třicátých letech 20. století jsme obrátili zrak k Josefu Myslivečkovi a začali jsme poznenáhlu veřejně provozovat i jeho opery (jako byla opera *Motezuma* nebo *Ezio*). Ale k rozvoji zájmu o hudební Itálii dochází až po druhé světové válce, intenzivněji až v šedesátých letech minulého věku.

Intenzivní vliv Itálie lze pozorovat již u našich hudebních skladatelů z doby raného baroka. Ve sborníku Francesca Godefrieda Troila z Lessothu (1612) nalézáme zachycena díla italských mistrů, což mj. svědčí o znalosti italské pozdně renesanční a raně barokní tvorby na našem území. Po upozornění Augusta Wilhelma Ambrose (*Geschichte der Musik*, Lipsko 1878) se sice v naší hudební vědě rozprostřelo ticho, ale po letech to byl Jan Racek, který Troilově sborníku věnoval pozornost (*Italská monodie z doby raného baroku v Čechách*, Olomouc 1945). Provedl stylovou analýzu sborníku. Obsahuje opisy významných severoitalských a středoitalských autorů, například Fornaciho, Dognazziho, Bernardiho aj.

Byla to italská, benátsky orientovaná produkce, která ovlivnila vývoj naší hudby v 17. století. Jmenujme ukázkově například Michnu působícího v Jindřichově Hradci, abychom tu zástupně uvedli alespoň tohoto našeho významného skladatele a básníka barokní doby, jenž se vyvíjel v souladu s praktikami benátské školy. Následující 18. století vyznačovalo se pronikavějším vlivem Itálie na naše domácí hudební komponisty, kteří mnohdy usilovali o napodobení svých italských vzorů. Chyběly nám silné osobnosti, které by sice vstřebaly italský vliv, ale přitom jej transformovaly ke svému vlastnímu obrazu. Venkovský hudební provoz byl na bedrech kantorů, kteří namnoze čerpali z domácích zdrojů a splyvali mnohdy s lidovými tendencemi. I František Xaver Brixí nalezl v lidových podnětech pramen vody živé. Rozšiřujícím se vlivu italské hudby, o níž jsme se již zmiňovali výše při svých poznámkách ke sborníku *Baroko v Itálii – baroko v Čechách*, podlehl domácí autoři, kteří italské skladby a jejich tvůrce také napodobovali. Koncem 17. a v počátcích 18. věku měla například Praha intenzivní styky s italskou hudbou. Poznávala ji také, a leckdy velmi pronikavě, prostřednictvím Vídně. Jan Adam Hrabě z Questenberku rozvinul v Jaroměřicích nad Rokytnou kult italské opery a oratoria, měl pronikavý zájem například o italské autory, jejichž hudebnědramatickou

tvorbu hojně prováděl ve svém zámeckém divadle (znovu jsem jeho aktivity shrnul v knize *Vladimír Helfert*, Brno 2003). Na pražských kůrech zaznívala chrámová díla benátsko-neapolské orientace, ale pronikala sem i operní italská produkce, neboť například árie z oper byly podkládány latinskými posvátnými texty. Operní italská hudba se linula z kůrů, široká veřejnost ji poznávala, neboť kostel a kůr tehdy účinně zastupovaly produkci na zámcích, k nimž široká veřejnost neměla přístup. Měšťanské i lidové vrstvy poznávaly například polyfoniku benátské observance, všichni se obdivovali Marc'Antoniově Zianimu, jenž byl velmi oblíben. Ale také Contiho a Caldarova díla nalezla intenzivní ohlas. „Italianizující“ Johann Joseph Fux zapustil v Praze kořeny zejména po uvedení své festa teatrale s názvem *Costanza e fortezza* během korunovace Karla VI. roku 1723 (píšeme o tom v samostatné kapitole). V Praze se rozhořel zájem o operu. Hrabě František Antonín Špork (Sporck) zakládá v Praze a na zámku Kuks roku 1724 operní divadlo, italská společnost Antonia Denzia oživila u nás vynikající italskou produkci reprezentovanou jmény Vivaldiho, Lottiho, Gaspariniho, Albinoniho, Galuppiho, Vinciho, Jommelliho, Lampugnaniho, Fischiettiho, Pescettiho, Piccinniho, Cimarosy a jiných. To vše je dostatečně známo. I Hasse a Gluck – mimočeští obdivovatelé italské hudby a opery – se uplatnili. Gassmann a jiní postupně projevují obdivný vztah k hudební Itálii. Italští komponisté ovládli operní, světově orientovanou pražskou scénu Šporkova divadla. „Pražští“ operní kapelníci Fischietti a Feradini psali i vynikající chrámové kompozice a vyzářovali tak vně divadla a operního provozu. Feradini dokonce odklonil se od tendencí směřujících k předklasickému a klasickému vyjádření a sáhnou po polyfonii. Návrat ke kontrapunktu inovoval jeho skladatelskou produkci. Lombardský styl a jeho rytmická ojedinečnost zaujaly domácího vnímatele. Skladatel Antonín Reichenauer objeví v sobě sílu k tomu, aby následoval novou orientaci „pražských“ Italů. Vždyť tolik miloval typicky italský deklamační patos a bohatství modulací, které zaslechl v provozovaných italských skladbách! Jan Lohelius Oehlschlägel naváže na neapolský styl obzvláště ve svých ariózních větách protkaných koloraturami. František Habermann a Josef Seger stanou se protagonisty pražské hudební scény. I oni obdivují hudební Itálii. Jsou učители Myslivečkovými. Habermann navštívil jako okouzlený poutník Itálii, stal se kapelníkem prince Louise H. Condé, Seger byl žákem Černohorského. Bádání Kateřiny Šulcové a Stanislava Bohadla odhalilo ne jeden fakt o životě a díle Bohuslava Matěje Černohorského a jeho učitele Bernarda Artophaea. Černohorský byl zprostředkovatelem italského chrámového a varhanního slohu v Čechách. Čtyři léta (1710–1715) prožil v Assisi, kde působil jako varhaník po Gabriele Tommasinim, a odebral se 15. března 1715 do Paduy, kde zastával funkci varhaníka v basilice Il Santo. Setkal se – zřejmě již v Assisi – s hvězdným houslistou a skladatelem Giuseppem Tartinim, ba dokonce mnozí míní, že Tartini byl jeho žákem. To však není jednoznačně doloženo. Oba se setkali poprvé v klášteře sv. Františka v Assisi, Černohorský měl pak Tartiniho vyučovat v Padově, ba dokonce i poté, co se tento český mistr vrátil do Prahy. Ale v letech 1723–1726, kdy Tartini navštívil Prahu, byl již zralým komponistou. Víme, že Tartiniho pozval do Prahy buď hrabě Kinský nebo Ferdinand Filip Lobkovic (Lobkowitz), když Tartini spoluúčinkoval při premiéře *Costanza e fortezza*. Hovořívá se

dokonce o tom, že Černohorský založil v Praze varhanní školu, ale vše kolem ní, i jména jeho žáků, je dosud zahaleno tajemstvím. Málo se dochovalo kompozic Bohuslava Matěje Černohorského, a ještě se přišlo na to (Jiří Sehnal aj.), že některá varhanní díla tohoto skladatele jsou mu přisuzována neprávem. Nicméně víme, že Černohorský představuje u nás typ italsky orientovaného polyfonika, jenž dokonce vykazoval i rysy shodné s Johannem Sebastianem Bachem, ale souhrnné hluboké studium jeho života a díla je dosud před námi.

O Myslivečkovi, jenž snad nejpodstatněji zasáhl do rozvoje česko-italských hudebních styků, toho víme poměrně mnoho a zaměřujeme se k tomuto autorovi i na stranách našeho spisu. Dosud málo pozornosti jsme však vůbec věnovali oněm tzv. hudebním emigrantům, kteří z českých zemí směřovali na jih, tj. hlavně do Itálie. Kořeny sice zapustil Helfert, ale chybí nám dosud například zevrubná monografie o Václavu Pichlovi, jenž byl v čele milánského operního divadla La Scala. I jeho tvorba je vynikající. V Itálii působil na čas i Antonín Jelínek-Cervetti, ale nedosahoval úrovně Myslivečkovy nebo Pichlovy.

Poněkud stranou „oficiální“ muzikologické orientace zůstala Morava a její vztah k Itálii. Jak již řečeno v souvislosti s hrabětem Questenberkem, stala se ovšem důležitou zemí pro rozvoj italsko-českých hudebních styků. Věnuje se jim již mnoho let brněnský hudební historik, absolvent hudebněvědného studia na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, totiž Jiří Sehnal, který s úspěchem sleduje například i zastoupení italských autorů ve starém operním provozu na Moravě. Pro Moravu byl vždy důležitý její vztah k Vídni. Vídeň nám na Moravě zprostředkovala styk s italskou hudbou. Obdobně tomu bylo ovšem i v Praze a v Čechách, jak jsme se již zmiňovali. Na Moravě zakotvil Caldara s Contim, v Brně působil impresáριο Angelo Mingotti, jehož význam pro nás a pro Evropu není dosti doceněn. Poznal Lipsko, Štýrský Hradec (Graz), Hamburg, starý Prešpurk (Bratislavu), Prahu aj. kulturní a hudební centra Evropy, jeho osud jej zavál i do Kodaně (Kopenhagen). Byl totiž typ cestujícího impresária, který lákavě rozvinul i operní dění v Brně. Škoda, že po něm zbylo málo dokladů, takže máme stále málo pramenů o něm a o jeho činnosti. Eustachio Bambini byl během jeho působení v Brně prezentován svou operou *La pravità castigata* a populární Galuppi operou *Argenide*. Zatímco význam Bambiniho byl pomíjivý, představoval Galuppi vysoký průměr dobové italské operní produkce. Jak řečeno, chybějí nám podrobnější prameny k tomu, abychom mohli plně zhodnotit „moravskou“ problematiku týkající se našich a italských hudebních styků. Mnohé vysvitne intenzivněji, budeme-li studovat činnost zámeckých kapel na Moravě.

Musíme ještě mnoho vykonat. Stojíme stále ještě na počátku plodných výzkumů. Soudím, že ovšem bude nutno sledovat nejen styky a kontakty historického – a tedy faktografického – rázu. Stále intenzivněji budeme muset sledovat i otázky slohové, otázky umělecké, otázky tvůrčí. Budeme se muset oprostít od orientace, která zasáhla i naše bádání například o vztazích Ludwiga van Beethovena k českým zemím a ke Slovensku. Od faktografie k dílům, od archívních dokumentů k umění, tedy k artefaktům – to budiž naše budoucí cesta. V naší knize vykročíme jen nesměle, ale za námi snad budou následovat i jiní...

## OKOUZLENÝ POUTNÍK OBJEVUJE HUDEBNÍ BOHEMICA

Píši na konci knihy, kterak jsem se propálil k italské tematice. Hudební Itálie mě začala zajímat v době, kdy jsem byl vědeckým aspirantem pro obor „Dějiny hudby 18. století se zřetelem k české hudbě“. Do aspirantury jsem nastoupil roku 1959, tedy v době, kdy jsem byl asistentem hudebněvědného semináře Filozofické fakulty Masarykovy univerzity (byl součástí Katedry dějin umění, jejímž vedoucím byl univ. prof. PhDr. Jan Racek, DrSc.). Mým školitelem byl Jan Racek. Na konci aspirantského studia (byl jsem tehdy promováným historikem, doktoráty filozofie byly zrušeny a obnoveny až roku 1966) kynula hodnost „kandidáta věd o umění“ (CSc.). Do roku 1961 jsem složil předepsané aspirantské zkoušky a orientoval jsem se k Josefu Myslivečkovi, o němž jsem pak napsal kandidátskou práci (*Skladatel Josef Mysliveček a jeho jevištní epilog*, Brno 1967). Práci jsem s úspěchem obhájil, mezitím jsem se podrobil zkrácenému rigoróznímu řízení a obhájil jsem i titul „doktor filozofie“ (PhDr.). Kandidatura věd o umění mi byla předána slavnostně roku 1968.

Svou afinitu k Myslivečkovi jsem rozvíjel, aniž jsem měl možnost studovat prameny k jeho životu a dílu v italských archívech. Byly to svízelné doby. Byl jsem rád, že jsem se dostal alespoň do blízké Vídně, abych v Hudebním oddělení Rakouské národní knihovny (Österreichische Nationalbibliothek) mohl alespoň povrchně prolístovat autografy Myslivečkových oper. Jinak jsem byl závislý na českých archívech a knihovnách, ale měl jsem štěstí, že v Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea v Brně, Smetanova 14, jsem měl k dispozici vzácné mikrofilmy, které roku 1935 zhotovil profesor Vladimír Helfert během své studijní cesty do Itálie. Opíral jsem se tehdy také zejména o pražské muzejní a archívní instituce. Mysliveček mě plně zaujal. Inicioval jsem v šedesátých letech uvedení jeho opery *Il gran' Tamerlano* péčí souboru opery tehdejšího Státního (nyní Národního) divadla v Brně. Opera byla zařazena i do Mezinárodního hudebního festivalu, totiž do jeho druhého ročníku „Musica antiqua“. Festival jsem podnítil roku 1966 spolu s nezapomenutelnou Jaroslavou Zapletalovou, která zastávala funkci jeho organizační vedoucí, zatímco já jsem nesl hrdé označení „generální tajemník“. Roku 1967 tedy zazněl *Tamerlán* na festivalu a byl také přímo vysílán záhřebským rozhlasem. Poté jsem spolu s J. Zapletalovou rozdmychal koncertní provedení oratoria *Il Tobia* v rámci cyklu Kruhu přátel hudby v Brně „Čechy – konzervatoř Evropy“ (1972), dále uvedení Myslivečkovy *Sonáty pro cembalo a housle D dur* – přednesli ji varhanice Alena Veselá a houslista Jiří Trávníček (1973) –, novodobou světovou premiéru *Demofonta* v koncertním provedení (1973) nebo prezentaci *Sinfonie B dur*, č. 6. V Brně jsem našel oddané výkonné umělce, například dirigenta Václava



Noska (který pak spartoval několik Myslivečkových oper) a pěvce Cecílii Strádalovou, Richarda Nováka a další, kteří se pak Myslivečkovi věnovali soustavně. *Il gran Tamerlano* zaujal i pražské Národní divadlo, které jej nastudovalo z brněnských materiálů (1977) a uvedlo dokonce v Reggio Emilia (1979) a v milánském Divadle La Scala na jeho komorní scéně (téhož roku). Myslivečkovský kult se tedy utěšeně rozvíjel, neboť i Supraphon přistoupil k uskutečnění gramofonové nahrávky oratoria *Abramo ed Isacco* (1972) s mezinárodním obsazením sólových rolí a s dirigentem Peterem Maagem (Švýcarsko).

Ale to už předbívám. Obhájil jsem kandidátskou práci o Myslivečkovi, publikoval jsem několik statí a článků o něm, ale k hlavnímu průniku mělo dojít až v letech 1973–1974, kdy jsem od listopadu do února obdržel státní stipendium tehdejšího Ministerstva školství České socialistické republiky a Italské republiky. Stipendium mě opravňovalo k pobytu zejména v Římě, ale měl jsem možnost navštívit i jiná důležitá italská města, střediska hudebního a operního dění. Pobyt se uskutečnil od 15. listopadu, kdy jsem vystoupil na hlavním nádraží v Římě, a skončil 10. února příštího roku. Na nádraží Termini mě očekávali italští přátelé Antonio Latanza a Dario Della Porta, potomek italského výtvarného umělce, který byl úzkým spolupracovníkem Michelangelovým a mj. s ním kooperoval při výstavbě svatopetrského chrámu.

Ocitl jsem se rázem v zaslíbené zemi hudby. Byl jsem okouzlen, a proto se omlouvám, že můj další text bude mít místy i charakter osobního vyznání.

Do Itálie jsem jel přes Prahu, kde bylo nutno si vyzvednout chybějící doklady. Dne 12. listopadu 1973 jsem nasedl do „Vindobony“ a ve 14.47 hodin jsem opustil Prahu. Jel jsem přes České Velenice a směřoval jsem do Vídně, odkud bylo přímé spojení s Římem. Jaké však bylo mé překvapení, když v Českých Velenicích jsem byl sice řádně „odbaven“ naší pohraniční policií, ale vrátila se pro mne do vlaku a zadržela mě. Důkladně mi na pracovišti Veřejné bezpečnosti prohlíželi veškerá moje zavazadla a velmi se podívovali, že vezu s sebou například separáty a knižní tituly svých prací, které vyšly v cizích jazycích (německy, francouzsky, anglicky). Stal jsem se krajně podezřelý. Někdo mě zřejmě udal, nemám tušení kdo. Ale kontrola se domnívala, že například nesu pro disidenta Jiřího Pelikána (1923–1999) do Říma nějaké tajné materiály. Prohlížela mě předůkladně, ba nařídila dokonce takzvanou tělesnou prohlídku. Musel jsem se svléci do naha, „příslušníci“ mě ohmatávali na choulostivých místech, kolem stála dvojice se samopaly a s divoce vyhlížejícími německými ovčáky. Na své protesty a dotazy jsem dostal lakonickou odpověď: „Bez udání důvodů.“ Bez udání důvodů kontroloři dokonce hledali v mém konečníku tajně ukryté diamanty, které jsem prý měl převážet. Minulo vše šťastně, „hledací“ ničeho nenašli. Ale onen hledačský proces byl pro mne výsostně ponižující. Nařídili mi, že musím přenocovat v policejní místnosti. Odjet jsem mohl až dalším spojem, ale předtím jsem byl znovu a znovu prohlížen, vše mi z kufru vyházeli atd. Prý jsem si mohl v policejní noclehárně dát do svého kufru nové tajné materiály...

Do Říma jsem tedy dorazil až 15. listopadu 1973 vídeňským expresem v 17.10 hodin. Antonio Latanza přišel naproti, aniž vlastně věděl, že přijedu uvedeným

spojem. Ale intuice ho nezklamala. Věděl, že přece musím dorazit z Vídně, a tak čekal u každého vlaku, který do Říma směřoval z hlavního města Rakouska. A dočkal se. I Dario Della Porta.

Seznámil jsem ho, po přátelském a upřímném uvítání, že mám ubytování v kolejích pro zahraniční postgraduální studenty a lektory. Kolejje CIVIS byly nedaleko Ministerstva zahraničních věcí (Ministero degli Affari Esteri 5–6). Na uvedeném dvojcísle a na ulici stejného názvu (00194 Roma) jsem byl ubytován s archeologem ze Sarajeva a s malířem ze Santiaga; přátelsky jsem uvítal i brněnského kolegu, tehdejšího doktora Ivana Seidla, pozdějšího děkana naší Filozofické fakulty v Brně.

Antonio Latanza mě ještě téhož pozdního večera (15. listopadu) uvedl do rodiny svého přítele, profesora Renata Badaliho (obor: latinská literatura). Ocitl jsem se na Via Piccinni 7, profesor Badali s manželkou i se dvěma syny mě srdečně uvítali. Obývali pětipokojový byt, měli vybranou knihovnu (převažovala klasická literatura), rozsáhlou diskotéku, v níž zase dominovala italská, německá a rakouská hudba 18. století, díla Brahmsova, Mahlerova a hudba 20. století. I základní skladby české a slovenské hudby byly ve sbírce zastoupeny. Den poté (16. listopadu) jsem vyřizoval formality spojené s pobytem. V suterénu Ministerstva zahraničí byla banka. Obdržel jsem stipendium 110.000 lir na jeden měsíc. V kolejích CIVIS jsem zaplatil pobyt na jeden měsíc (činilo to 55.120 lir), obdržel jsem příslušné průkazy (bylo na nich uvedeno, že jsem doktor Univerzity Karlovy, protože v Římě prostě jinou naši univerzitu neuznávali, a velmi se podívovali, odkudže jsem to přicestoval. Bruno? Kdepak to je? Aha, v Maďarsku, nebo mylíme se? Není to v Jugoslávii? Už je nám to jasné: je to v Sovětském svazu! Tak tedy jsem poznal, že se marně v Brně holedbáme svou „světovostí“).

Menza CIVUSu byla výborná, porce veliké – a každému rádi přidali, když si řekl o novou dávku. K dispozici byla káva, čaj, housky a „pane“ (bílý chléb). Nemohl jsem si na něj jaksí zvyknout, a tak jsem přijal s povděkem, že v Římě měli speciální prodejnu, prý „bavorskou“, kde prodávali chutný černý chléb, a to hned v několika druzích.

Přítel Latanza spolu se mnou obětavě vyřizoval vše, co bylo potřeba. Policejně mě přihlásil, na Quirinale jsem musel vyplnit sáhodlouhý dotazník pro cizince, jemuž málem nerozuměl ani přítel Antonio. Oddechli jsme si, když jsme měli vše za sebou, a já jsem uvítal, že mě Antonio pozval k obědu do bytu na Via Colferro 4, Tomba di Nerone, Roma. Byt byl umístěn v překrásné čtvrti, která tonula v zeleni. Vila rodiny Latanzů měla několik poschodí. Všude stylový nábytek, vše bylo vznešené a milé. Poznal jsem i matku a sestru Antoniovu. On sám dokončoval studium práv, měl nevšedně rád dobrou hudbu, vlastnil rozsáhlou diskotéku, v níž se objevovaly i vzácné nahrávky, například Sarasateho, Debussyho (interpretovali svá díla), ale i vzácná díla Ferruccio Busonih (protože působil v Berlíně a měl matku Němku, říkali o něm Italové, že se „odcizil“, Němci ho pak přece jen považovali za cizince, který nesplynul s jejich prostředím. Důsledek? Nehráli ho ani v Itálii, ani v Německu). Dominovala italská operní hudba 18. století, „věčný“ Mozart a Händel. Antonio miloval i českou hudbu a sbíral její nahrávky. Opět se objevovaly kuriozity: Jan Kubelík účinkoval s pěvkyní jménem Melba, zazá-

řil Rachmaninov jako pianista, Brahms hrál svůj Uherský tanec, Kreisler udivoval svou virtuozitou a svými úpravami. Toscanini hrál, či vlastně dirigoval, *Vltavu* atd., atd. Ani nevím, jak jsem to vše vydržel, neboť ještě téhož dne jsme navštívili v 21.15 hodin klavírní večer Glorie Lanniové v auditoriu Katolické univerzity (Università Cattolica, Via della Pineta Sacchetti 644), která přednesla úplný *Mikrokosmos* od Bély Bartóka. Dne 17. listopadu jsem pak začal poznávat Řím. Od koleje CIVIS jsem jel autobusem zelené barvy (značky Fiat). Nasedl jsem do spoje označeného číslem 67, které bylo červeně přeškrtnuto. Dostal jsem se do středu města, přes Piazza del Popolo (kde prý hýřivý Mysliveček měl svůj vlastní palác) na P.le d. Provenzie, blízko univerzitního města. Celý den jsem brouzдал Římem. Orientace je tu dobrá, ulice se nemění, a kdyby Caesar vstal z hrobu, vyznal by se ve středu „svého“ města. Nové názvy ulic jsou uplatňovány v nových čtvrtích, které narůstají svérázně stále v jakýchsi kruzích, jejichž pomyslný střed je vlastně na starém Foru Romanu nebo v Caracallových lázních. Dne 18. listopadu jsem si s Antoniem vyšel na pahorek Giannicolo (Janikulum). Byl jsem okouzlen náměstím Piazza Navona. Skromný oběd nás stál 4.000 lir. Navštívili jsme chrám St. Agnese in Agone z roku 1657 s překrásnými zvonicemi. Zaujal mě Pantheon, který jsem pak ještě navštívil několikrát. Jednou se tam se mnou setkal neznámý pán. Byl hezky oblečen a směřoval ke Corellioho hrobu, tak jako já. Dali jsme se do řeči, já ovšem lámanou italštinou. „Corelli přece jenom nebyl velký skladatel,“ ozvalo se vedle mne. Když jsem se podívil strohému odsudku, jenž padl na hlavu starého génia italské hudby, dostal jsem lakonickou odpověď: „Nepsal opery.“

Skoro každodenně jsem se dostal na Via del Corso, navštěvoval jsem překrásné chrámy, strhla mě barokní nádherou Fontana di Trevi, na rušné Piazza Venezia jsem si v duchu představoval, kterak tam z balkónu hřímá Duce. Vracel jsem se domů autobusem v 17.30 hodin.

Nemohu vás seznamovat s každým dnem, který jsem prožil v Římě, ač jsem si o svém pobytu dělal podrobné poznámky. Jednou jsem napsal i článek do českého tisku, v němž jsem hodnotil večer souboru Quartetto di Torino, který přednesl klavírní kvartety Mozartovy, Schumannovy a Brahmsovy, jindy jsem se podívil nízké úrovni symfonického koncertu v sále na Via della Conciliazione 4, blízko Andělského hradu. Za čas jsem nemohl pochopit, že návštěvníci symfonického koncertu, který řídil Igor Markevič, sice vyslechli Mozartovu „Pražskou“ *symfonii* a 4. klavírní koncert Beethovenův, ale po přestávce hromadně odešli, protože se hrála Stravinského *Žalmová symfonie*. Pro konzervativní národu Italů to byla skladba k neposlouchání, protože byla příliš moderní. V sále zůstalo jen několik posluchačských „otuzilců“. Nepřestal jsem se divit tomu, jak nízká byla úroveň smíšeného sboru Sixtinské kaple, který přednášel jedno Perosiho oratorium, tedy dílo skladatele, kterého si tolik vážil Josef Bohuslav Foerster.

Navštívil jsem správu CIVIS, Via Michelangelo Caetani 32. Obdržel jsem mnoho nových informací. Měl jsem možnost se přihlásit o volné vstupenky na všechny koncerty, na operní představení, do činohry. Toho jsem hojně využíval a navštěvoval jsem rád zejména koncertní síně a římskou operu. Dne 5. prosince 1973 jsem vnímal představení Rossiniho *Straky zlodějky* (*La gazza ladra*, 1817).

Vstupuji do předsálí, vítají mě nápadně krojovaní mužové. Usmívají se. Nikde jsem dosud neviděl tak ustrojené uvaděče jako tady v Římě. Divadlo bylo hojně navštíveno. Lidé si nedělají těžkou hlavu z večerního odění. Každý přichází tak, jak mu to vyhovuje, má leckdy na sobě i oděv, který by třeba ve Scale, v mnichovské opere nebo v Bayreuthu neobstál. Italský návštěvník dovede protestovat, když se nebývale zvýší poplatek za šatnu. Ignoruje ji a jde do hlediště prostě v kabátě, se šálou nebo v rukavicích. Chová se uvolněně. Operní předehra pro něho nic neznamená. Jako by tu ožívala stará tradice 18. století, kdy při předeře se hlučelo málem tak jako o představení *Straky zlodějky*. Dnešní návštěvník dovede vychutnat krásu zpěvu a vyvolává zejména basistu jménem Giorgio Tadeo, jenž hraje otce Fernanda Villabellu. Libreto Giovanniho Gherardiniho je krajně naivní. Pojednává o strastiplném životě Ninetty, která je za domnělou krádež stříbrné lžice odsouzena k smrti, ale nakonec přece jen omilostněna, protože se přijde na to, že lžící ukradla straka a schovala si ji do tmavého kouta zvonice. Představení příjemně plyne. Scénografie i režie jsou nepředstavitelně tradicionalistické. Ale nikomu to nevadí, neboť každý je zaujat především zpěvem a přeslechne, že orchestr je velmi slabý, že nedrží rytmus, že distonuje. V hledišti náhle stoupá podivný hluk. Na scéně zní líbivá Rossiniho hudba, zpěváci se snaží podat oslnující výkony, ale obecenstvo je vnímá stále méně a méně. Stupňující se hluk je vyvolán „uvaděči“, z nichž se vyklubali po zuby ozbrojení policisté. S pistolemi v ruce, za zvuků Rossiniho, pronásledují v hledišti nějakého člověka, který jim uniká. Návštěvníci stále intenzivněji povzbuzují prchajícího, na operu nedávají už vůbec pozor. Hlavní je, že dílo tak překrásně zní v interpretaci nadaných pěvců. Zájem o ně se opět navrátí, když policisté přece jen zajistí prchajícího provinilce a nasadí mu pouta. Odvádějí jej z hlediště kamsi jinam, patrně k výslechu nebo dokonce za mříže. Tedy příznávám, že nic podobného jsem v žádném operním divadle nezažil. Italská policie se vůbec ráda převléká. Jednou se zjevuje v historických kostýmech, podruhé nese baldachýn nad panem kardinálem, neboť se obává, že duchovní kníže bude přepaden zločinci – a jindy zase policie hbitě zaskočí za stávkující třeba holiče nebo taxikáře. Najednou vidíte, že v oficínách jsou mužové v uniformách a že taxikářské služby nabízejí rovněž policisté. Inu: holiči a taxikáři právě stávkují...

Takových a jiných zážitků jsem měl mnoho, ale i hrůzných, neveselých. Vidím dva elegány, kterak vstupují do klenotnictví a za chvíli z něj vycházejí. Oba mají krásné, jakoby nové aktovky. A příští den se dočítám v novinách, že to byli gangsteři, vrahové. Usmrtili klenotníka i jeho spolupracovníka, do aktovek si narovnali všechny klenoty a nepozorovaně, aniž kdo co tušil, z klenotnictví odešli, neznámo kam.

Často poslouchám rozhlas, neboť mám k dispozici malý transistor. Italové vysílají mnoho vážné hudby. Slovo je omezeno na minimum, hlasatel oznámí jen název díla a jména interpretů. Hned nato se line krásná hudba. Většinou je z oper, také starých. Ale ani symfonická nebo komorní hudba není opomíjena. Když jsem poprvé vstoupil na Forum Romanum, žádoucně jsem poslouchal z rozhlasu 5. *varbanní koncert* Georga Friedricha Händela. A kdo je v Itálii zřejmě nejoblíbenější z českých skladatelů 20. století? Bohuslav Martinů a Petr Eben. Jejich díla zaznívají

na vlnách italské rozhlasové stanice napořád. I Dvořáka jsem slyšel často. Smetanu nikdy, rovněž tak ani jednou jsem nezachytil Janáčka.

Antonio Latanza spolu s Dariem Della Porta mě jednou vzali na večírek. Tvářili se tajemně a sdělovali, že se setkáme s představiteli nejvyšší italské šlechty. Očekával jsem s napětím, jak bude setkání vypadat. Uvítali nás vznešením, humanisticky vyhlížející lidé. Tedy to jsou oni představitelé italské šlechty... Byli však nuzně oděni, měli na sobě věci, které dávno vyšly z módy, a navíc například kalhoty nebo saka prozrazovaly, že slouží svým majitelům přespříliš dlouho, neboť se příliš leskly a měly záhyby, které by nepovstaly na oděvech, jež by byly zakoupeny nedávno. Všichni se blaženě usmívali a hovořili o věcech nadzemských. Zvali nás ke stolu, který se ovšem neprohýbal všemožnými dobrotami, nýbrž měl na desce rozprostřeny pouze nádoby s čajem, jež byly lemovány nejprostšími suchary. Případalo mi, že jsem se ocitl ve *Výletech páně Broučkových*, kde Měsíčníané hovoří o tom, že se živí květinami, vůni květů. Avšak pravá vůně, vůně umění, nás měla za chvíli zcela pohltit. Vešel Mario Ceccarelli, jenž před lety slavil hvězdné úspěchy jako světový pianista. Byl žákem význačné žákyně Mistra Franze Liszta. Na klavír značky Steinway z roku 1875 nám mistrně zahrál skladby Chopinovy a Lisztovy. Hrál zcela jinak než virtuóзовé, na které jsme dnes zvyklí. Měl pomalejší tempa, vše brilantně zvládal, i ona náročná a technicky vypjatá místa, jichž je zejména u Liszta přemnoho. Jako by se k interpretovaným dílům modlil. Nakláněl hlavu, vychutnával zvuk starého klavíru, hrál jako sám Liszt. Kouzlo okamžiku, kouzlo historického ponoru do předváděné skladby. Ocitli jsme se ve starém salónu devatenáctého věku. Měli jsme oči navrch hlavy. Hudba nás uchvátila tím, že hovořila jazykem obvyklým v době vzniku skladeb. Žádné násilné údery z ramene, všude jen a jen lyrika ovládaná šůry. Dosud jsem ještě nic takového neslyšel. A promítl-li jsem si chudobu nejvyšší šlechty, zarecitoval jsem v duchu verš Svatopluka Čecha: „Tělo nechť v poutech, králem je duch!“

Poznal jsem Řím natolik, že jsem se v něm dosti dobře vyznal. Navštívil jsem hlavní památky, poznal jsem etruské hroby v Cerveteri, stejně jako fontány D'Este a mnoho, mnoho krásného. Antika se spojovala s nedávnou minulostí i s přítomností.

Mým hlavním úkolem však bylo bádát. Zakotvil jsem hlavně v Knihovně Konzervatoře svaté Cecílie na Via dei Greci 18. Uvítala mě ředitelka Emilia Zanetti, usmála se, dala mi k dispozici vše, co jsem k archivní práci potřeboval. Vrhel jsem se nejprve na kartotéky, a když jsem našel nějaký zajímavý rukopisný titul, dal jsem si jej donést do bývalého refektáře. Během chvilky jsem vše měl vždy na stole. Říkali mi „il professore tedesco“. Asi jsem se odlišoval od italských badatelů a svým puntičkářstvím jsem se zdánlivě podobal „německým profesorům“. Prošel jsem vše, co jen bylo možné – a na stranách této naší knihy dokládám své působení tím, že jsem přece jen měl možnost něco zpracovat i podrobněji. V archivu knihovny se pracovalo jen dopoledne. Proto, po třinácté hodině, zvedl rázovitý zřízenec tyč, kterou používal k uzavírání oken a rolet, a význačně řekl jediné slovo: „Signori!“, což znamenalo, že se máme již rychle připravit k odchodu.

Po obědě jsem se každý den vypravil na dlouhé procházky. Spojoval jsem je mj. i s hledáním míst, kde se procházel Mysliveček. Opatřil jsem si starou mapu

„*Pianta del Noli*“ z roku 1748 a šel jsem po Myslivečkových stopách (o výsledcích svých cest píše v kapitole Báseň a pravda o Josefu Myslivečkovi).

Ale mým hlavním úkolem byla archivní práce, neboť jsem měl podchytit díla českých autorů 18. století zastoupená v italských archívech a knihovnách. Bylo spásné, že v Knihovně svaté Cecílie měli k dispozici tištěné katalogy všech nejdůležitějších italských hudebních archívů a knihoven. Bylo třeba jen konfrontovat, přemýšlet, zaznamenávat, hledat kontexty. Jedním z prvních droboučkových „objevů“ bylo, že jsem na jedné kartuši Corellioho skladby dešifroval jméno jeho nakladatele: „Komarek, Boemo“. Ale to šlo mimo rámec hlavního badatelského úsilí. Vzal jsem si za úkol prostudovat hlavně kartotéku rukopisů v domácí svatocecilské knihovně, vrhnout se na kartotéku libret, projít katalogy mimořádných knihoven a pátrat vždy po našich hudebních autorech. Před mým duševním zrakem tanul také úkol, který jsem si dal sám: Vytvořit tematický katalog českých děl v italských archívech, ale to jsem zřejmě přehnal. Nestačil jsem na to časově a k tomuto úkolu jsem se nedostal ani po letech. Důležitá díla jsem chtěl zachytit na mikrofilm, a vzpomněl jsem si přitom na Vladimíra Helferta, který pro nás zachránil roku 1935 hlavní Myslivečkovy opery aj., když je sám ofotografoval. Já jsem byl v jiné situaci. Neměl jsem fotoaparát, pro zřizování fotokopíí bylo nutno mít zvláštní speciální povolení. „Úředně“ je mohl zhotovovat jen příslušný vědecký institut, respektive archív, ale jedna jediná fotografie stála přemnoho lir, kterých bylo u mne vždy nedostatek. Tak tedy jsem přišel na myšlenku: Až se vrátím domů, napíši na ministerstvo, aby realizovalo „výměnu kulturních statků“. Tehdy jsme takovouto „výměnu“ pěstovali zejména se státy tzv. socialistické soustavy. My bychom měli zájem o mikrofilmy významných skladeb našich starých autorů, které jsou uloženy v italských archívech a knihovnách, a zaslali bychom Italům například kopie oněch historických dokladů, které se vztahují u nás k italské historii. Když jsem se vrátil do Brna, podal jsem nadřízeným orgánům o své cestě předepsanou zevrubnou zprávu a zároveň jsem vypracoval podrobný návrh o oné „výměně kulturních statků“ v oblasti hudby. Věděl jsem, že podobnou, a úspěšnou, akci jsme realizovali mezi tehdejší Německou demokratickou republikou a republikou naší. Vzpomněl jsem si, že v tom ohledu již v padesátých a šedesátých letech minulého století mnoho vykonali například profesori Jan Racek a Josef Plavec, kteří v německých archívech objevili řadu českých skladeb. Pokud vím, rozvinula se tehdy akce vzájemné výměny památek, respektive jejich kopií. Byla úspěšná a přinesla oboustranně plody. Věřil jsem, že obdobně se to podaří i v italsko-českých kontextech. Ale nedočkal jsem se. Můj podrobný rozklad a návrh zmizel mezi ministerskými akty (návrh jsem tehdy zaslal nejen na Ministerstvo školství, nýbrž i na Ministerstvo kultury), nikdo z ministerstev nereagoval na mé podněty, nikdo se se mnou zpětně nekontaktoval, ani tehdy, když jsem vše urgoval. Nikdo neměl ani zájem o výsledky, jichž jsem během pobytu v Itálii dosáhl. Těžko jsem po návratu publikoval o „své“ italské tematicce. Čerpala jednak z „podezřelého“ osmnáctého století, tedy nejedlovsky řečeno z doby temna, nepomáhala rozvoji idejí socialistického realismu, jednak však nepojednávala o pokrokových tradicích české kultury. Prostě řečeno: k realizaci mých návrhů týkajících se repatriace čes-

kých hudebních statků 18. století z Itálie do našeho státu nedošlo. Inu, neměli jsme dosud řádnou a oficiální kulturní dohodu s kapitalistickou Itálií. To byl můj hlavní důvod negativního vyznění mých návrhů, pakliže ovšem hned přímo nepadly pod ministerský stůl „školský“ a „kulturní“. Domníval jsem se tehdy, že akci by mohla realizovat například tehdejší Státní vědecká knihovna ČSR a že by kopie starých českých partitur mohly být uloženy v některém z pražských ústavů (vedle jmenované Státní vědecké knihovny v Klementinu by to mohl být rozsáhlý archív na tehdejším Velkopřevorském náměstí, jenž po letech přešel do Muzea české hudby, dále archív Národního muzea apod.) – ale i na Moravě jsme měli možnost uložit materiály totiž do tehdejšího Hudebněhistorického oddělení (nyní se jmenuje Oddělení dějin hudby) na Smetanově ulici č. 14 v Brně, tedy do ústavu Moravského zemského muzea. Plán se ovšem rozplynul, zbyly jen ideje v mé hlavě a skromné zápisky v mé soukromé knihovně.

V Biblioteca del Conservatorio di S. Cecilia jsem pracoval každodenně. Důkladně jsem prošel sbírku libret, jichž je tu přes 30.000. Nalezl jsem bohemika, o nejdůležitějších se rozepisují v některých kapitolách naší knihy. Soustředil jsem se k výzkumu myslivečkovských operních libret, která jsou tu v reprezentačním počtu zachována. Tehdy jsem dospěl k přesvědčení, že studium libret, jejich argument, jejich údajů o nastudování a provedení jednotlivých děl, jejich scénografické poznámky apod. – to vše může prospět mj. k revizi našich názorů o staré opeře. Mýlně jsme se například u nás domnívali, že stará opera byla jakousi „komorní“ záležitostí. Nedošlo nám, že byla ve staré době 18. století prezentována jako velkolepá podívaná s bohatou proměnou scén, s účastí složitých jevištních strojů; ony ovšem byly postaveny jen na principech, které tehdejší doba znala z mechaniky. Pomíjeli jsme, že uvedení oper se zúčastňovali vynikající jevištní výtvarníci objevivší a zdokonalivší „falešnou“ úběžníkovou perspektivu baroka. Ze studia libretních textů jsem se mnoho dověděl například o účasti baletů ve starých operách a rozptýlil jsem tak „učebnicový“ názor, že balety byly pouhými neorganickými součástmi opery, které byly realizovány o přestávkách a nesouvisely naprosto s dějem opery. Opak je pravdou. Mnohdy balety dokonce znásobovaly děj naznačený v libretech a „realizovaný“ v partituře opery. Jindy ovšem opravdu nesouvisely s dějem opery. Avšak ukázalo se, že právě například Josef Mysliveček usiloval spolu se svými libretisty v poslední fázi svého života také o propojení baletů s operou. Stal se tak jakýmsi reformátorem staré opery seria, reformátorem „vnitřním“, takže naprosto neplatí odsuzující slova Josefa Bachtíka v časopise Venkov (9. března 1937): „Sláva a proslulost Myslivečkova jsou (...) namnoze spíše produktem dobové nálady, spíše odezvou okamžitého zalíbení než odleskem skutečné hodnoty Myslivečkova díla. Myslivečkova tvorba,“ pokračuje Bachtík, „není z těch, které ještě po letech žijí svou vnitřní intenzitou.“ V době, kdy jsme si připomínali dvousté výročí skladatelova narození, jevil se nám tudíž Mysliveček jako netvůrčí pokračovatel zásad neapolské školy, jako skladatel, který málo uvažuje o opeře a jen a jen rozmnožuje například tvar opery seria v době, když už ji oficiálně smetla Gluckova reforma, počínající rokem 1762. Právě studium libret k Myslivečkovým operám, ale i pohled do partitur, nás přesvědčují o opaku. Mysliveček reformo-

val starou operu a postavil se ve stejný šik jako Jommelli. Dokonce dal zelenou i sborům, které byly tehdy namnoze opomíjeny, ať už z jakýchkoliv důvodů. Měli Josef Mysliveček k dispozici kvalitní operní sborový ansámbl, jako například v Divadle La Scala v Miláně, předepsal do svých posledních oper i sbory (které pak zpívalo 24 sboristů). Prostě: žádný netvůrcí pokračovatel neapolské školy, nýbrž reformátor – to byl *Il Boemo*, o němž se svého času psávaly i oslavné sonety! Všechno to podrobné studium mylivečkovských materiálů v římské knihovně mi pak vydatně přispělo k výslednému tvaru knihy *Josef Mysliveček*, kterou mi vydalo nakladatelství Supraphon v Praze 1981. Na Mistrovy opery jsme se nyní mohli dívat jako na živý tvar, nikoliv jako na jakési idealizované a umělé schéma. Zjistili jsme, o čem vlastně pojednávaly Myslivečkovy opery, jak se stavěli skladatelovi libretisté k otázce historické věrnosti námětů a vystupujících osob, jak vypadalo obsazení, kteří pěvci vystupovali o premiérách jako představitelé jevištních postav, kdo řídil premiéru, kdo byl jejím výtvarníkem, „inženýrem jeviště“ (tedy scénografem), kolik bylo například k dispozici cembal, kdo hrál na druhé cembalo, kdo řídil za onemocnělého Myslivečka atd., atd. Prostě: libretní studium dávalo mnoho i pro poznání faktografické. Hlavně však: stará opera vyvstala před námi jako živý tvar. Bylo třeba jen přihlédnout k tomu všemu, co bylo v libretech řečeno a uvedeno. Hle: pole neorané a nevyužívané. Novodobí inscenátoři starých oper tu nacházejí studnici opomíjených pramenných poznatků o dobové provozní praxi 18. století. Nebudou omámeni jen zdrcujícími výroky postgluckovských kritiků, ale objeví starou operu, zejména neapolskou, v jejím původním tvaru.

Mé studium v knihovně římské konzervatoře se rozvíjelo. Nacházel jsem v materiálech, v katalogích apod., vzácné údaje o českých skladbách 18. věku a o jejich autorech. V zápiscích jsem si udělal tabulku, z níž vysvítá, kterak početně narůstal výsledek mého bádání. Celkem jsem zachytil 1.782 skladeb starých českých autorů nebo autorů, kteří pocházeli z českých zemí. Teď tedy podávám fakticky, jak mi postupně narůstaly počty děl od 10. prosince 1973 do 3. ledna 1974, kdy jsem prakticky zakončil svůj výzkum v Knihovně svaté Cecílie; můj první zápis je z 10. prosince, ale zaznamenává výsledky, k nimž jsem dospěl již během listopadu, kdy jsem začal v knihovně studovat.

10. 12. 1973 . . . . .	237 skladeb
11. 12. 1973 . . . . .	419 skladeb
11. 12. 1973 odpoledne . . . . .	434 skladeb
12. 12. 1973 . . . . .	521 skladeb
13. 12. 1973 . . . . .	681 skladeb
14. 12. 1973 dopoledne . . . . .	832 skladeb
14. 12. 1973 odpoledne . . . . .	898 skladeb
15. 12. 1973 . . . . .	1010 skladeb
17. 12. 1973 . . . . .	1168 skladeb
18. 12. 1973 . . . . .	1542 skladeb
19. 12. 1973 . . . . .	1572 skladeb
20. 12. 1973 . . . . .	1642 skladeb



21. 12. 1973	1736 skladeb
27. 12. 1973	1748 skladeb
29. 12. 1973	1749 skladeb
31. 12. 1973	1756 skladeb
03. 01. 1974	1782 skladeb

Nemohl jsem bádát dne 28. prosince, protože knihovna byla zavřena. Po začátku roku 1974 jsem uskutečňoval zájezdy po mimořímských knihovnách, například v Benátkách, Padově nebo v Bologni, kde jsem ad oculos zkontroloval materiály týkající se hodnosti „*accademico filarmonico*“, která byla udělena 9. října 1770 čtrnáctiletému W. A. Mozartovi a 15. května 1771 i Josefu Myslivečkovi. Před lety měl v ruce zápisy o Mozartově zkoušce a všechny další mozartovské materiály z Bologně muzikolog Alfred Einstein, bratranec slavného vědce Alberta Einsteina. Odhalil, že Mozartův úkol má četné opravy a vpisky, jejichž autorem je Padre G. B. Martini. Jeho inkoust vybledl, zatímco Mozartův rukopis zůstal sytý. Mladý Mozart tudíž neovládal kontrapunkt, komise mu ani snad nechtěla titul akademika udělit, ale zasáhla skutečnost, že byl krátce předtím jmenován rytířem Zlaté ostruhy (titul mu udělil papež). Nebylo možno zavrhnout mladého kandidáta, který byl nedávno dekorován vysokým papežským řádem. Wolfgang Amadeus sice vypracoval kontrapunkt ke staré skladbě *Cibavit eos in adipe*, která mu byla předložena ke zpracování. Ale úkol se hemžil chybami. Komise, jíž předsedal Petronio Lanzi, konstatovala: „Po menší hodině odevzdal signor Mozart svůj pokus, jenž s přihlédnutím ke zvláštním okolnostem (nízký věk, dekorace péčí Papežské milosti Klementa XIV. Řádem Zlaté ostruhy dne 8. června 1770, pozn. R. P.) byl shledán jako dostačující.“ („Nel termine di meno d'una d'ora ha esso sr. Mozart portato il suo esperimento, il quale riguardo alle circostanze chi esso lui è stato giudicato sufficiente.“) Vidno tedy (máme k dispozici Einsteinovu knihu *Mozart. Sein Charakter. Sein Werk*. Její anglický text vyšel 1945 v Oxford University Press, New York, její německé znění nyní obnoveně 1978 ve Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main; také jsme nahlédli do českého textu Alfreda Einsteina: *Mozartův kontrapunkt*, in: Hudební rozhledy XXIII, 1970, č. 4, s. 176–181), že Mozart byl zhodnocen známkou „dostatečně“. Taktak prošel. Kontrapunktu se později dokonale naučil, když například poznal umění J. S. Bacha a G. F. Händela zásluhou barona Gottfrieda van Swieten, což nejmistrnějším způsobem dokumentoval ve své *Symfonii C dur „Jupiter“*. Ale tomu všemu se nemůžeme podrobněji věnovat. V boloňských zápisech je Mozart uveden jako „cavaliere“, jeho starší druh Josef Mysliveček jako „Il Boemo“. S Myslivečkem vykonal zkoušku také význačný ukrajinský skladatel Maksim Sozontovič Berezovskij (1745–1777), jenž se specializoval na duchovní tvorbu, ale sklídl v Itálii úspěch i svou operou *Demofonte*. (V boloňském katalogu je označen jako „Moscovita“.)

Dne 15. května 1771 si Mysliveček podává žádost o připuštění ke zkoušce. Adresuje ji předsedovi komise (principe) Antoniu Mazzonimu, který byl tehdy ředitelem boloňské Filharmonické akademie. Myslivečkově žádosti bylo okamži-

tě vyhověno a ještě téhož dne (!) se podrobil zkoušce. Posuzovala ji čtyřicetičlenná komise s ředitelem Mazzonim v čele. Padre Martini v komisi nezasedl, ač byl s Myslivečkem ve velmi rozsáhlém korespondenčním styku. Mysliveček dostal za úkol kontrapunkticky zpracovat čtyřhlasou antifonu *Accipe coronam quam tibi Dominus praeeparavit in aeternum* (Přijmi věnec, který ti Pán chystá na věčnosti). Jak jsem konstatoval, je Myslivečkův úkol nyní uložen v autografu v archívu boloňské akademie pod číslem 139. Cantus firmus je veden v tenoru, ostatní tři hlasy jej kontrapunkticky ozdobují. Čistopis krátkého dílka se plně neshoduje s konceptem (náčrtem), který je jednodušší a nevyužívá tolik melismatiky jeho definitivního znění. Gaetano Gaspari (*Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale in Bologna*, Bologna 1905, 4. svazek, s. 181) nás poučuje, že pod číslem 18 je uveden údaj, který prozrazuje: „Misliwecek Giuseppe, detto il Boemo“, složil zkoušku „15 maggio dell'anno 1771“ (tedy 15. května roku 1771). Všechny údaje i všechny rukopisy, i Myslivečkův autograf, jsem měl v ruce. Mohl jsem tak mj. opravit nepřesnou zprávu Čeledovu, že náš skladatel rozpracoval jako konkurzní práci melodii *Veni sancte* (tedy *Přijď, ó Duchu přesvatý*). Tento chybný údaj sdělil Jaroslavu Čeledovi pracovník archívu boloňské akademie (Archivio della Reale Accademia Filarmónica), Čeleda pak nesprávně sdělení tlumočil ve své knize *Josef Mysliveček. Tvůrce pražského nářečí hudebního rokoka tereziánského*, která vyšla v Praze roku 1946 v nakladatelství Josefa Svobody.

Zabýval jsem se tedy i podrobnostmi z Myslivečkova života. Litoval jsem, že se mi nedostala do rukou rozsáhlá Myslivečkova korespondence, mj. i s Padrem Martinim, kterou pak po letech objevuje můj mladší žák a kolega Stanislav Bohadlo, působící na Pedagogické fakultě v Hradci Králové (srov. jeho knihu *Josef Mysliveček v dopisech*, Opus musicum, Brno 1993). Ale i tak soudím, že se mi podařilo nově prezentovat Josefa Myslivečka jako pronikavý zjev naší hudby 18. věku, a to zvláště v oblasti opery a oratoria.

Ale zpět k mým římským archívním výzkumům. Je jasné, že v rámci naší přítomné knihy nemohu uveřejnit všech 1.782 záznamů s jejich podrobnými popisy, s komentujícím textem vztahujícím se k jednotlivým titulům. Vznikla by vlastně další kniha, která by vydávala svědectví bibliografické povahy. Snad ještě budu mít možnost, abych ji samostatně publikoval. Pro naši potřebu, jakkoliv lituji, že moje údaje budou fragmentární, snad postačí, když na základě opětovného studia svých poznámek, analýz a textů z doby svého italského pobytu vyberu namátkově několik zajímavých titulů a údajů.

Tak v Knihovně svaté Cecílie mají uložen rukopis díla *F r a n t i š k a T ů m y* (1704–1774), jenž se úplným jménem jmenoval František Ignác. Byl ve Vídni Fuxovým žákem, vstoupil do služeb císařovny Alžběty, vdovy po Karlu VI. Italský rukopis zní:

*Il Pianto della Madre Dolorosa* composto a quattro voci in pieno (con basso numetaro) per Clementissimo commando della Sac: Ces: e Real: Ma<sup>tà</sup> di Maria Teresa Imperadrice Regnante da Francesco Tuma. M: D: C<sup>c</sup>: della fù Ma<sup>tà</sup> d'Imperadrice Elisabetta di piissima memoria. Ms., copia, sec. XIX (245 × 360), fasc. I.

Z památky se tudíž dovídáme, že Tůma komponoval skladbu k uctění památky své chlebedárkyně a příznivkyně, císařovny Alžběty. Elisabeth Christine von Braunschweig–Wolfenbüttel byla hudbymilovná, již za života Karla VI. zasahovala i do politického dění. Vedla po Karlově smrti samostatný císařský dvůr. Tůma věnoval Alžbětě dílo, které je v naší svatocecilské knihovně pečlivě uvedeno pod signaturou A. Ms. no. 523. I v Bologni se vyskytuje Tůmova skladba, tentokrát *Miserere* a 4 voci, due tenori, due bassi, Violino, Violoncello a due Tromboni in concerto, del Signor Francesco Tuma M.<sup>ro</sup> di capella di S. C. M. l'Imperatrice Elisabetta vedova, l'anno 1750. Údaj v Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna uvádí, že rukopis je uložen v obalu Ms. in foglio, di carte 15. Když jsem se vrátil z Itálie, pokoušel jsem se zainteresovat Státní hudební vydavatelství Praha, aby *Il Pianto della Madre dolorosa* vydalo tiskem. Přítel Dario Della Porta byl připraven pořídit snímky z římského rukopisu. Ale zájem v našem nakladatelství nebyl, neboť šlo o duchovní skladbu, a my jsme považovali „boj proti církvi za úkol číslo jedna“, jak jsme čítávali na nápisech, také na naší Filozofické fakultě. A tak z vydání zájímavého díla sešlo.

Lituji, že mohu čtenáře informovat jen namátkově. Vyberám zejména zprávu o Jírovcovi. *V o j t ě c h J í r o v e c*, označovaný jako *Adalberto Gyrowetz* (1763–1850), jehož si vážil Mozart, se usadil natrvalo ve Vídni jako kapelník dvorních divadel (poznal například i Paříž). V Biblioteca del R. Conservatorio di musica di S. Pietro a Majella v Parmě objevíme (signatura 6.6.20) sbírku Jírovcových árií: „*Che pretendi ingrata sorte.*“ „*La speranza al cor mi dice.*“ „*Vanne al mio bene.*“ „*Quel volto amabile.*“ „*Meno odorosa à questa rosa.*“ „*Non rida d'Amor.*“ Jde o vydání nakladatelství Artaria, Vídeň, které v titulu Ariette e Notturni shrnuje i kompozice jiných autorů. Jírovcovo zastoupení v parmské knihovně svědčí o tom, že tento skladatel byl vpravdě populární i mimo hranice Vídně, kde působil.

Hojně je všude zastoupen *J a n L a d i s l a v D u s í k* (1760–1812), ovšem také pod transkribovaným příjmením Dusek nebo Dushek. Řím, Neapol, Benátky, Florencie, Parma, ale i jiná města mají jeho skladby ve svých hudebních archívech a sbírkách. Byl vpravdě věhlasný a plně odpovídá pravdě, když jeho klavírní díla jsou považována za předzvěst raného romantismu Chopinova. I jeho harfové skladby, které psal pro svou choť Sofii Corriovou, jsou v italských sbírkách. Prostě: Dusík patří k nejfrekventovanějším českým autorům v italských sbírkách.

Pramenně důležité jsou tituly, které napsal abbé *J o s e f J e l í n e k* vyskytující se ovšem pod příjmením *G e l i n e k* (1758–1825). Vážil si ho Ludwig van Beethoven, který s ním hojně komunikoval. Přehršel jeho klavírních sonát aj. skladeb pro klavír (vždyť to byl také vynikající pianista) obsahuje svatocecilská římská knihovna. Pod signaturou A. Ms. no. 214 nacházíme skladby variační: *Variationi* (sic) *Per Piano Forte Del Sigr. Abbate Gelinek. – VIII Variationi ...* (a cc. 1–10). – *Dieci Variazioni ...* (a cc. 12–26). – *Andante con Variazioni ...* (a cc. 28–34). – *VIII Variazioni ...* (a cc. 35–46). – *Variazioni Del Duetto Là ci darem la mano* (nel „Don Giovanni“ di Mozart) (a cc. 61–76). – *Dodici Variazioni ...* (a cc. 93–107). – *Dodici Variazioni ...* (a cc. 108–123). Ruka archivářova poznamenala, že jde o ruko-

pis (Mss.), o kopii z 19. století o rozměrech 210 × 270 (mm). Zároveň zaujme poznámka, že jde o první svazek. I v dalších hudebninách jde o variace. Tak signatura A. Ms. no. 45<sup>1</sup> přináší *Onze variation* (sic) sur la Walze favorite de la Reine de Russe (sic) pour le Piano-Forte par l'Abbé de Gelineck. A opět přesný popis: jde o rukopis, který je kopií z 19. století a má rozměry 210 × 280 (mm). V signatuře A. Ms. no. 45<sup>4</sup> najdeme *Tema con Dtto 8 Variazioni*. „Bandiera d'ogni vento“ del Sig<sup>r</sup>. Abate Gelinek. Ms., (copia), sec. XIX, (210 × 285). Signatura A. Ms. no. 37<sup>6</sup> oznamuje: *Tema con variazioni* (10) per Pianoforte del Sig<sup>r</sup>. Abbate Gelinek. A opět sdělení, že jde o kopii z 19. století, která má rozměry 210 × 280 (mm). Za signaturou A. Ms. No. 37<sup>6</sup> se skrývá téma s variacemi: *Tema con variazioni* (10) per Pianoforte del Sig<sup>r</sup>. Abbate Gelinek. Ms., copia, sec. XIX, (210 × 280). Signatura A. Ms. no. 37<sup>5</sup> odhalí přítomnost skladby *Tema con variazioni* (9) per Pianoforte del Sig<sup>r</sup>. Abbé Gelinek. A opět stejný bibliografický údaj jako v předchozím čísle. Jelínek zřejmě obdivoval Mozarta, na jeho valčík (nevíme věru, co je tímto označením míněno) napsal autor skladbu *Tema d'un Valzer di Mozart* s dvanácti variacemi. Poznáme je ze signatury A. Ms. no. 37<sup>4</sup>. Tato nekonečná řada rozmanitých variací (následují dále *Variazione*, A. Ms. no. 37<sup>2</sup>; *Variations* na Hummela: „sur une Valse de Hummel de la Salle d'Apollon composées par M. l'Abbé Gelineck (sic!)“, signatura A. Ms. no. 38<sup>2</sup>) svědčí o tom, že Jelínek byl jako komponista autorem vysloveně salónním, který asi neměl příliš mnoho skladatelské invence. Avšak jako virtuos vynikal.

Již od svých studentských let jsem se zabýval m a n n h e i m s k o u š k o l o u . Když jsem si přečetl onu stať *Zur Bedeutung der Mannheimer Schule*, kterou napsal význačný dánský muzikolog Jens Peter Larsen a uveřejnil ji v Regensburgu (sborník *Festschrift Fellerer*, 1962) – my jsme ji přetiskli česky, německy a anglicky ve sborníku *Festival Musica bohemica et europaea*, editor Rudolf Pečman, Mezinárodní hudební festival, Brno 1970, s. 36–41 – zaváhal jsem spolu s Larsenem, že by mannheimská škola mohla být přímou a bezprostřední předchůdkyní Josepha Haydna, jak tvrdil na počátku 20. století její objevitel Hugo Riemann. Larsen mj. dovozuje, že Haydn mannheimskou školu patrně neznal a že například jeho první symfonie nebo kvartety nemají strukturu mannheimskou, nýbrž spíše italskou a leckdy se blíží i suitě, dále pak soudí, že skladby mannheimských symfonií „nevyzařovaly“ z Mannheimu na jih, tedy například do Bavor nebo do Rakouska, nýbrž na západ, tj. do Paříže. Ostatně mannheimský dvůr byl orientován francouzsky. Tento Larsenův postřeh mě zaujal. I mé nynější výzkumy v italských archívech plně potvrzovaly jeho tezi. Mannheimská škola neproudila na jih, nýbrž do Francie, tj. na západ Evropy. Nenalezl jsem v Itálii ani jednu rukopisnou symfonii Jana Václava Stamice, zakladatelského zjevu mannheimské školy, který pocházel z Německého (nyní Havlíčkova) Brodu. Stamic se do italských archívů nedostal, což svědčí o tom, že ani nebyl v Itálii hrán. Jiné je to s jeho poněmčelým synem Karlem, který byl v Itálii 18. věku poněkud populárnější. Itálie mannheimský symfonický model Stamicův neznala (to nevyvrací ani skutečnost, že přece jen jsem nalezl tři Stamicovy symfonie, ale to už byly tisky z dvacátých let minulého století, které připravil k vydání Adolf Sandberger).



(4) Římský Panteon (Pantheon di Agrippa).

Tedy: v Itálii osvíceného věku nenacházíme žádné Stamicovy symfonie. Jen jediná duchovní skladba je v italských archívech zastoupena, totiž Stamicova (Stamitz) *Messa a quattro Voci con instrumenti*. Partit. e parti. Mss. S. d., in-4 obl. Nella partitura manca in Credo. Tedy v *Biblioteca Estense*, Parma 1916–1924, vyšla zpráva o ní u Pio Lodiho; nacházíme tu pod signaturou Mus. F. 1096 dílo Stamicovo: *Messa a quattro Voci con instrumenti*. Partit. e parti. Mss. S. d., in-4 obl. Nella partitura in Credo, jak jsme o něm psali výše. Ano: Stamicovo duchovní dílo se dostalo do Biblioteca Estense do Modeny, o níž pojednal P. Lodi ve svém parmském tisku z let 1916–1924.

Míčovští badatelé se zřejmě zaradují. František Václav Míča, onen jaroměřický, není zastoupen, ale jeho synovec František Adam (1746–1811), polodiletantský autor tak jako jeho strýc, ovšem ano. Patrně proto, že byl vysokým státním rakouským úředníkem a působil na různých místech monarchie, naposledy v Haliči. Táž Biblioteca Estense vykazuje řadu jeho skladeb. Pod signaturou Mus. F. 752 odhalíme jeho *Sinfonia in C a due Violini, 2 obce, 2 corni, 2 viole e Basso*. Parti. Mss. s. d., in 4 obl. Hned nato listujeme (signatura Mus. D. 243) jeho *Sinfonia in C a 2 Violini, 2 Oboe, 2 Corni, 2 Clarini, Tympano, Viola con B.* Parti. Mss. sd., in fol. I jiná jeho *symfonie* v oblíbené tónině C

*dur* se vyskytuje (a to pod signaturou Mus. D. 240): *Sinfonia in C.* a 2 Violini, 2 Oboe, 2 Corni, Viola e B. Parti. Mss. s. d., in-fol. Adam Míča psal většinou v durových tóninách. V oné D *dur* zanechal jedno dílo (signatura D. 241): *Sinfonia in Re magg.*: a 2 Violini, 2 Oboe, 2 fagotti, 2 Clarini, Tympano, Viola. Parti. Mss. s. d., in-fol. K dílu je připojen part Flauto traverso s číslovaným basem, doklad, že tu autor využil koncertantních postupů a mj. se přiblížil praktikám Josepha Haydna. Výjimku tvoří *Sinfonia in D min.* (tj. v d moll, pozn. R. P.) a 2 Violini, Oboe<sup>1°</sup> obl. (*igato*), Oboe<sup>2°</sup>, 2 Corni, 2 Clarini, Viola e B. Naříkavý tón obligátního hlasu Oboe<sup>1°</sup>, vedeného koncertantně, svědčí o tom, že A. Míča tu zase využil hlasu dřevěného dechového nástroje, podnícen patrně Haydnem; signatura označuje tuto symfonii symbolem Mus. F. 756. I do „hrdinské“ tóniny Es *dur* se Míča dostává: *Sinfonia in Mi* (doplněno posuvkou *bé* umístěnou nahoře) magg. per 2 Violini, 2 Oboe, 2 Corni, Viola e B. Parti Mss. s. d., in fol. (signatura Mus D. 242) ukazuje, že Míča měl na mysli „lovecké“ názvuky, nikoliv onen tón, jež dosahuje Beethovenova Eroica. Tedy pozdější „heroická“ tónina je tu ještě pojímána jako platforma pro vyjádření „loveckých“ nálad. Míča si ji zřejmě oblíbil, neboť nám zanechal i svou *Sinfonia in Es* (označeno jako E s posuvkou *bé* nahoře, pozn. R. P.) a 2 Violini, 2 Oboe, 2 Corni, Viola e Bassi. Parti. Mss. s. d., in-fol. (Signatura ji označuje symbolem Mus. D. 245.) Následuje (Mus. F. 754) *Sinfonia in F*, která má stejné nástrojové obsazení, a *Sinfonia in F* (Mus. D 60I) obdobně instrumentovaná. I *Sinfonia in G* (Mus. F. 753) a další *Sinfonia in G* (Mus. D 60I) nasvědčují patrně tomu, že Adam Míča nerozvíjel formu symfonie tvůrčím způsobem, nýbrž pracoval tak říkajíc podle šablony.

Zájemce o Tomáška potěší, že jeho díla se vyskytují v Itálii. Pražský „hudební papež“ V á c l a v J a n T o m á š e k (1774–1850) je zastoupen ve Florencii, a to v tamní Biblioteca del R. Conservatorio di Musica. Objeví se tu (pod signaturou A. 917) je *Messa, Graduale, Offertorio, a 4 v.* con Orch., a to v partituře i hlasích. Opera *Seraphine*, která v Praze nesklidila úspěch, je zařazena pod signaturou A.507: „*Seraphine*“: *Heroische Komische Oper in zwey Aufzügen* mit Musik von Herrn Wenzel Tomaschek. Jde o rukopisnou partituru o dvou svazcích (*opis*). *Arietta* z jeho díla má signaturu B. 411: „*In questa tomba oscura*“: *Arietta con accomp.* di Pianoforte composta in diverse maniere da molti Autori e dedicata a S. A. il Sig. Principe Giuseppe di Lobkowitz etc. Jde tu o zhudebnění téhož námětu, k němuž přistoupili rozmanití skladatelé, mezi nimi i Tomášek. Jde o tisk nakladatele T. Mollo, Vídeň.

Pousmál jsem se, když jsem zjistil, že mezi florentskou konzervatorní sbírkou (signatura A. 513) je zastoupen i jistý Tüczek, křestním jménem Franz. Jde o efemérního autora F r a n t i š k a V i n c e n c e T u č k a (1755–1820), jenž působil v Zaháni (Zagań, Polsko), v Breslau (dnes Wrocław), ve Vídni a nakonec v Pešti. Psal zábavné jevištní tituly jako *Zamilovaný ponocný* nebo *Opilý muž* (německy). Za jeho nejhodnotnější skladbu bývá považována opera *Lanassa* z roku 1805, jež měla premiéru v Pešti, ale pronikla i do Vídně. Signatura A. 513 prozrazuje: máme ve florentském konzervatorním archívu partituru opery „*Lanassa*“: *Opera in 3 atti*. Ms. Partitura 3 Voll. Třís vazkové dílo je doplněno vokálními hlasy a nástrojovými

party. Vše je v rukopisu. Jak se do Florencie dostalo, nevím. Patrně přes Vídeň. Pochybuji, že bylo ve Florencii uvedeno, ač to nevylučuji. Populární lehká múza neznala již tehdy hranic.

V Luce (Biblioteca del seminario) nalezneme několik „Vaňhalů“. J a n K ř t i t e l V a ň h a l (1739–1813), psaný jako Giovanni Vanhall nebo Vannhal, patřil k nejpoblíbenějším a nejoblíbenějším hudebním skladatelům z českých zemí. Je zajímavé, že v Luce nedominují jeho symfonie, které se hrávaly v celé Evropě, nýbrž *Messa a 4 voci con soli*. Partitura odhaluje, že jde o dílo z počátku 19. století. Má rozměry 23 cm × 33 cm a signaturu B. 273. Symfonie například prozrazuje, že Vaňhal uplatňoval koncertantní styl, který měl v oblibě již Mozart. Pod toutéž signaturou je totiž uložena jeho *Sinfonia con Flauto obbligato, Oboe, Corni da caccia, Viola e Basso*. Nadpis odkrývá, že skladateli šlo o typ „lovecké“ symfonie. Tónina není uvedena, ale patrně šlo o Es dur.

Znovu jsem se vracel do katalogů římské Knihovny svaté Cecílie. Narazil jsem na lístkovou *Collezione speciale* s podtitulem *Catalogo rari*. Půjde patrně o zvláštnosti, o skladby neobvyklé. Nuže, objevila se tu klavírní verze opery Bedřicha Ludvíka Bendy. Je uveden pod německým jménem jako F r i e d r i c h L u d w i g B e n d a a nenalezneme jej v našem Československém hudebním slovníku osob a institucí (I. díl, Praha 1963). Tento autor je u svaté Cecílie zastoupen operou rossiniovského, nebo chcete-li, paissiellovského, rázu: *Der Barbier von Sevilla*. Eine komische Oper in vier Acten, in Musik gesetzt von Friedrich Ludwig Benda. (...) Riduz. per pianoforte con parole. Leipzig, im Schwickerterschen Verlage. 1779. in ½ fol. obl. (260 × 310 mm); pp. VIII, 31. Nedalo mi a nahlédl jsem do Riemannova slovníku I, A-K, Schott's Söhne, Mainz 1959, s. 137: tam se objevuje jméno Friedrich Ludwig Benda. Narodil se jako syn Jiřího Bendy v Gotě (Gotha) roku 1746. Zemřel v Královci (Königsberg, nyní Kaliningrad) dne 20. března 1792. Čítán je již mezi německé houslisty a komponisty. Poněměl se tedy úplně. Byl houslistou v divadle v Gotě, pak hudebním ředitelem v Hamburku, houslistou a dvorním skladatelem v Ludwigslustu a od 1789 žil v Königsbergu. Psal duchovní hudbu, jeho *Lazebník sevillský* pochází z roku 1776. Má na svém kontě mj. také scénické hudby, balety aj. Do českého slovníku jsme jej nezařadili patrně proto, že se stal ryze německým skladatelem. Já jsem jej však považoval za Čecha, vždyť byl synem Jiřího Bendy...

Sám J i ř í B e n d a (1722–1795), pronikavý tvůrce oper, singspelů a tvůrce melodramů, je v téže knihovně zastoupen pod signaturou A. CS. B. 1.31 svou kantátou z posledního období svého žití: *Bendas Klagen*, eine Cantate, begleitet von zwey Violinen, zwey Flöten, Bratsche und Bass. Hiermit endet der Verfasser seine musikalische Laufbahn im 70–sten Jahre seines Alters. (Parti staccati, hlasy jsou tedy jednotlivé, pozn. R. P.) Leipzig, auf Kosten des Autors, und in Commission in der Breitkopfschen Buchhandlung. In 4<sup>o</sup> obl. (293 × 355 mm), fasc. 6, s. d. (1792). Stato discreto, non legato. La data è indicata dell' Eitner (*Quellen Lexikon* I, p. 437). Knihovník tedy poznamenal, že si vzal známý Eitnerův slovník, když chtěl určit dobu vzniku díla. Ihned jsem si skladbu vypůjčil. Sólovým hlasem byl tenor (Milan Munclinger později natočil Bendovu skladbu se sólem koloraturní-

ho sopránu, což jsem veřejně v tisku kritizoval). Listoval jsem starou partiturou s nejvyšším zájmem. Ke stáru stal se Jiří Benda hloubavcem a filozofem. Napsal svůj německý text, který je naplněn steskem, že jej Múzy již opustily. Opsal jsem si jej a po návratu do Brna jsem jej i přeložil:

Er ist dahin der Frühling meiner Blüte!  
 Wo, süß belohnt bey Scherz und Saytenspiel,  
 Ich um die Gunst der Schönen mich bemühte!  
 Er ist dahin der Frühling meiner Blüte!  
 Kein Kranz der Liebe krönt mich mehr am Ziel!  
 Nimm dann, o Zeit!, nimm mit gerechter Güte  
 Auch meiner Brust dies zärtliche Gefühl,  
 Das mir zur Quaal noch immer nicht verglühte.

\* \* \*

Zašlo již jaro mého rozkvětu!  
 Zmizel již čas, kdy jsem se ucházel  
 o přízeň krásků,  
 kdy jsem byl odměňován  
 za své žerty sladce  
 a za zvuky svých strun!  
 Zašlo již jaro mého rozkvětu!  
 U cíle mě již nezdobí věnec lásky!  
 Ó, dobo, sejmi z mé hrudi  
 – s dobrotou, na niž máš právo –  
 můj něžný pocit,  
 který se ještě neroztavil v utrpení.

Bendova díla jsou zastoupena i jinde. Jde hlavně o klavírní skladby nebo symfonie. Němci považují Bendu za „Kleinmeistra“. My jej řadíme ke hvězdným velikanům.

Narazil jsem i na jméno *Františka Xavera Richtera* (1709 až 1789). Opomíjený skladatel, jež Hugo Riemann považoval za konzervativce. Richter byl na čas příslušníkem mannheimské školy, ale nejmenovali ho kapelníkem po Stamicově smrti, a tak po letech (neboť v Mannheimu jich prožil dvaadvacet, 1747 až 1769) odešel do francouzského Štrasburku, kde se stal ředitelem kůru v tamním dómu. Tam dovršil svou činnost. Riemann dští proti němu oheň a síru, ale činí tak zřejmě proto, aby více vynikl hlavní zástupce mannheimské školy Jan Václav Stamic, jež Riemann pro širší veřejnost objevil. Začal vydávat Stamicovy skladby. Richter se mu jevil jako vyznačav dohasínajícího baroka. Patrně neznal Richterovu učebnici hudební skladby (uloženou nyní v Královské knihovně v Bruselu), jež vznikla kolem roku 1765 pod názvem: *Harmonische Belehrungen oder gründliche Anweisung zu der musicalischen Tonkunst und regulairen Composition*. Richtera neopouští sice zájem



o kontrapunkt, který tehdy již „vyšel z módy“, ale chápe jej nikoliv jako brzdicí element, nýbrž jako „hlubinu bezpečnosti“ každého skladatele. Uvědomuje si, že musí jednou přijít doba syntézy, kdy kontrapunkt splyne s moderními požadavky doby, která se opájela převážně jen homofonií. Richter, patrně rodák z Holešova, tuší tvůrčí postoje Mozartovy a Beethovenovy. Tedy žádný konzervavec, nýbrž myslitel a anticipátor nové doby – to je František Xaver Richter! Odkud přišly jeho skladby do římské knihovny Konzervatoře svaté Cecílie? Ne z Mannheimu, nýbrž z Amsterodamu a z Londýna, kde byly vydávány. Richter se tedy v Římě prezentoval jako nikoliv „mannheimský“, ale světový skladatel. Šest jeho *symfonií* je v archívu uloženo pod signaturou G. CS. B. 2. 17. Vyšly u J. J. Hummela v nizozemském Amsterodamu: *Six Symphonies à Deux Violons, Taille et Basse, Deux Hautbois, ou Flûtes traversières, & Deux Cors de Chasse*. Pak S<sup>r</sup> François Xavier Richter ... Oeuvre Quatrième (Parti staccate, doplnil italský archivář). A Amsterdam, d. d., s. n., 4<sup>o</sup> (345 × 240 cm), fasc. 8. Hudebnina je v dobrém stavu („stato buono“). Ale i Richterova komorní hudba je zastoupena (signatura A. CS. B. 4. 15). V *šesti sonátách* se hovoří o „německé flétně“, tedy zřejmě o flétně příčné, na kterou hrával legendární Johann Joachim Quantz a jeho žák, pruský král Bedřich II. Tento typ nástroje se již stal pevnou součástí evropského instrumentáře. Může být v Richterových sonátách zaměněn za housle. Richter tedy přece jen ještě zcela nevyznával neopakovatelnost zvukové barvy instrumentu a dovoloval, aby „melodické“ nástroje byly zaměňovány. Nuže, jak zní titul sbírky Richterových komorních skladeb v římské knihovně? Nalezneme ji pod signaturou A. CS. B. 4. 15: *Six Sonatas for the Harpsichord with Accompaniments for a Violin or German Flute and Violoncello*. Composed by Sig.<sup>r</sup> Francesco Xave: Richter. (...). Ve spodu titulního listu se praví: London, J. Walsh, s. a. Dílo tedy vyšlo (obsahovalo půl tuctu sonátových skladeb) u nejvýznačnějšího londýnského nakladatele, který již mj. spolupracoval s Georgem Friedrichem Händelem.

A opět V o j t ě c h J í r o v e c , tentokrát v archívu konzervatoře ve Florencii. Mají tam mnoho hudebnědramatické tvorby Jírovcovy. Dnes ji odvál čas, ale ve své době byla populární. Tedy například signatura A. 178: „*Die gute Nachricht*“. Ein Singspiel in einem Aufzuge in Musik gesetzt von Hummel, Beethoven, Gyrowetz, Kanne, J. Weigl. Je to divný titul, vždyť víme, že Jírovec žádnou takovou jevištní skladbu nenapsal. Ale podílel se na notovém sborníku, který ve Vídni připravovali a vydali proto, aby vzájemně konfrontovali význačné autory, kteří by zkomponovali jeden a tentýž text, totiž onen o „Dobré zprávě“.<sup>1)</sup> Ale jako signatura A. 122 figuruje již opravdový singspiel Vojtěcha Jírovce: „*Agnes Sorel*“: Ein Singspiel in 3 Aufzügen. Musik von Adalbert Gyrowetz. Ms. Partitura. (...) A jindy (signatura A. 128): „*Der Augenarzt*“ (tedy nejpoblárnější Jírovcovo jevištní dílo): Eine Oper in zwei Akten in Musik gesetzt von Adalbert Gyrowetz. Rukopisná partitura má dva svazky. V regálu blízko zřejmě leží dílo se signaturou A. 124: „*Der betrogene Betrüger*“. Eine Operette in I Act von Herrn Kapellmeister Adalbert Gyrowetz. Máme na díle poznamenáno cizí rukou, že partitura je rukopisná a má jeden svazek. K dispozici jsou i samostatné vokální a nástrojové party. Podobně je tomu i u dalšího operního díla. Pod signaturou A. 123 je uložena „*Emerike*“. Oper in Zwei Aufzügen von Herrn Kapellmeister Adalbert Gyrowetz. Rukopisná partitura, vokální a instrumentální hlasy jsou k dis-

pozici. Jírovec se obrátil i k typu opera seria, který už vyšel z módy. Napsal (signatura A. 127) „*Federico e Adolfo*“. Dílo má 2 akty, můžeme použít – vedle partitury rukopisného charakteru – i hlasy zpěvní nebo instrumentální. Obdobné je to i u opery „*Die Prüfung*“ (signatura A. 129), která sklízela úspěch. I v tomto případě můžeme použít rukopisnou partituru a hlasy. Náš skladatel se nevyhýbal ani pokleslé operetě. Psal prostě to, co vyžadovalo široké publikum. A tak vznikla opereta „*Der Sammtrock*“ (signatura A. 125) o dvou svazcích. Jírovec psal i hudbu vážnou, a v době, která podceňovala tzv. *scénickou* hudbu k činohrám, zkomponoval k *Vilému Tellovi* závažnou partituru, uloženou pod signaturou A. 130: „*Wilhelm Tell*“: Ein Schauspiel von Schiller mit Musik von Adalbert Gyrowetz. Přibližně v téže době napíše Beethoven svého *Egmonta* a poslouží tak dramatu Johanna Wolfganga von Goetha. Mění se názor na scénickou hudbu, není tu jen proto, aby zaznívala ve chvílích, kdy se vyměňují kulisy, ale má za úkol, jak to později znamenitě popsal Richard Wagner, aby hudebně vyjadřovala to, co se děje na činoherním jevišti, a stala se tak vlastně uměním psychologizujícím. Ale zpět k Jírovcovi. Jeho singspiel „*Das zugemauerte Fenster*“ (signatura A. 126) je ovšem jen a jen jevištní efemeritou. Má 1 svazek, k dispozici jsou jednak partitura, jednak hlasy. Vše nasvědčuje tomu (zejména onen fakt, že k dispozici jsou nejen partitury, nýbrž i hlasy), že Jírovcova hudebnědramatická produkce se v Itálii stala oblíbenou součástí jevištního provozu. Vedle scénických skladeb jsou ovšem v našem archívu uloženy i jeho *canzonetty*, *arietty* nebo *cavatiny* (9 svazků vydaných tiskem má číslo signatury C. 600), jeho 34 *canzonetty* a *romance* (*Romanzi*), v nichž vedle Jírovce spolupracovali i význační skladatelé (Maestri) a milovníci hudby (Dilettanti). Svá díla vydali ve Vídni (nedatováno) a náš zájemce je má k dispozici v tištěném vydání.

Objevíme i zcela zapomenuté české skladatele, například *Petra Obdržálka* a *Františka Pospíšila*. Věnovali své *Estratto per il Canto* poníženež papeži Řehoři XVI. Dílo bylo vytištěno v císařské tiskárně vídeňské v rakouské Vídni. Jeden výtisk je deponován pod signaturou A. Ms. no. 513 v římské knihovně svaté Cecílie. Těmuž papeži pak věnuje Pospíšil ještě svou *Cantatu*, psanou k počtě Jeho Svatosti Řehoře XVI. Byla provedena na Konzervatoři svaté Cecílie (signatura A. Ms. no. 97).

Jedním z nejvíce oceňovaných Čechů je *Václav Pichl* (1741–1805). Když jsem se hlásil na býv. Československém velvyslanectví v Římě, přijal mě doktor *Václav Pichl*. V rozhovoru s ním jsem zjistil, že je přímým potomkem onoho legendárního skladatele, dirigenta a houslisty, který byl uměleckým šéfem milánského operního divadla *La Scala* od 1775 – do funkce ho jmenovala císařovna *Marie Terezie*. Má například v římské knihovně svaté Cecílie svá *dueta pro housle a violu*, jež vyšla u *J. J. Hummela* v Berlíně (*Six duos a Violin et Viola*, u nás mají signaturu G. CS. B. 3., 19–20), ale ve všech hlavních knihovnách a hudebních archívech své význačné symfonie. Napsal jich kolem devadesáti, jsou sdruženy do cyklů, dvanáct z nich čerpá z antiky a má v titulu názvy starých mytologických bohů a bohyň. Tyto symfonie jsem objevil v mnoha italských sbírkách. Jde o znamenité pokusy o programní hudbu před vznikem pravé lisztovsko-berliozovské programní hudby 19. století. Tedy hlavně tato díla jsem chtěl zachránit pro naši

českou kulturu. Máme je sice k dispozici v neúplném počtu v různých fondech nebo zejména v rozhlasových archívech, ale v celistvosti u nás nejsou k mání. Nu, můj plán se nezdařil. Jak jsem již řekl, nikdo z nadřazených orgánů neprojevil o repatriaci skladeb zájem...

Během římského pobytu jsem navštěvoval i jiné zdejší knihovny. V „domácí“ knihovně *Biblioteca musicale di S. Cecilia* jsem objevoval díla pozdního 16. století, která však byla zachována jen zčásti, protože během mnohého stěhování (ustálilo se v poslední čtvrtině 19. století) se řada hudebních památek starších údobí prostě ztratila. Vedle materiálů, o nichž jsme se již zmiňovali, tu nacházíme i autografy Belliniho, Rossiniho, Mendelssohna Bartholdyho, Liszta aj., ve fundu knihovny jsou četná tištěná vydání prvních oper (drammi in musica), sbírka libret, jak jsem se již zmínil, je zcela jedinečná. – V *Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II* nalezneme knihy žalmů od skladatelů Tommasa L. da Vittoria, Claudia Monteverdiho, duchovní kompozice G. Animucciho a F. Aneria aj. Zastoupena je i světská hudba ze 17. století i jedno dramma giocoso (vidíme, že název „dramma giocoso“ nepochází až od Mozarta, který jej použil pro svého *Dona Giovanniho*). – *Biblioteca Corsiniana* má kořeny ve 14. století, k hlavnímu jejímu rozvoji došlo až v 17. věku. Kardinál Neri Corsini a kardinál Lorenzo Corsini, papež Klement XII. aj. uskutečnili pro knihovnu velkorysé nákupy. Dnes knihovna obsahuje mj. 80 manuskriptů a 100 prvotisků, má kantáty Caldarovy (signatura C 13), Scarlattioho oratoria *Santa Teodora* (signatura S 13) a *La Maddalena* (signatura S 15). – Důležitá je *Biblioteca Casanatense*. Byla založena na základě závěti kardinála G. Casanateho (1620–1700). Obsahuje rukopisy, autografy a inkunabule; není v ní sice uvedeno v soulad staré a nové číslování, takže její fondy jsou nepřehledné, ale kdo se začte do památek, záhy se v nich i orientuje. Pro badatele v hudebním baroku je zajímavé, že v Knihovně Casanatense je uloženo mnoho árií a duet skladatelů 17. a 18. století. – Knihovna *Biblioteca Vallicelliana* byla založena až roku 1873 a shromažďuje fondy bývalé Congregazione dell'Oratorio Filipa Neriho. Pečuje o díla z raného vývojového údobí oratoria, má četné „laudi“, též Lamentationes od Emilia De' Cavalieriho aj. – *Archivio dei P. P. Filippini a S. Maria in Vaticella* pozbývá pro nás takřka významu, protože jeho fondy – zejména hudební fundus – jsou ve zdecimovaném stavu. – *Biblioteca S. Maria Maggiore* byla roku 1931 převedena do Vatikánské knihovny, a to na přání papeže Pia XI. Obsahuje hlavně duchovní katolickou hudbu. – *Biblioteca S. Giovanni in Laterano* se pyšní tím, že má uschována díla předních mistrů římské školy. Je tu 100 chorálních knih, autograf Palestrinův (Cod. 59). Je nápadné, že díla 18. století mají v Lateránu mnohonásobné počty nástrojových hlasů, což ukazuje, podle mého mínění, na pozoruhodnou provozovací praxi, která se odlišovala od praxe na jiných římských, případně obecně vzato italských kůrech.

\* \* \*

Dobu, kterou jsem strávil v Itálii, počítám k nejšťastnějším údobím svého života. Nalezl jsem nové přátele, poznal jsem dotud netušené skutečnosti spo-

jené s hudbou v Itálii, přesvědčil jsem se, že české země měly s Itálií po dlouhá historická léta plodný styk. Objevil jsem pro sebe, že Itálie je kolébkou hudebního rokoka. Orientoval jsem se mj. k libretistice a k výzkumu staré opery, zejména neapolské. Když jsem se vracel do Brna přes Vídeň, navštívil jsem tam naši dlouholetou přítelkyni, bývalou sólovou tanečnici v pařížských komorních divadlech Zdenku Podhajskou, která mnoho přispěla k orientaci Mezinárodního hudebního festivalu v Brně, jež jsme podnítli spolu se zvěčnělou paní Jaroslavou Zapletalovou roku 1966. Ve Vídni jsem zašel do restaurace U dvanácti apoštolů s tehdejšími pracovníkem rakouského velvyslanectví pražského, panem Klasem Daublebským. Prožili jsme krásný večer a zavzpomínali jsme na úspěšné pořady brněnského festivalu, které doktor Daublebsky navštěvoval s velkým zájmem. Byl u nás v České republice velvyslancem Republiky Rakousko. Z Vídně jsem cestoval brněnským autobusovým spojem. Končil tehdy u hotelu Grand. Očekávali mě mí přátelé, také univerzitní posluchači a pracovníci brněnského festivalu. Zaslali jsme do restaurace hotelu Grand. Neuvědomil jsem si, že jsem opět sledován pracovníky Státní bezpečnosti. Hned příští den si pro mne přišli, na tehdejšímu úřadu Bezpečnosti na býv. Leninově ulici mě opět začali tvrdě vyslýchat a vyzvídat hlavně, s kým jsem se v Itálii stýkal. Proč jsem navštívil koncert v budově rozhlasu RAI v Římě, který dirigoval emigrant Zdeněk Mácal? Proč jsem si dopisoval s přáteli v západním zahraničí? Kdo je doktor Wilhelm Schlesinger, který volal do Říma a zaslal mi „na přilepšenou“ částku peněz ve tvrdých valutách? Jak je možno, že jsem se ve Vídni setkal s paní Podhajskou, dcerou prvorepublikánského (a také bývalého rakouského) důstojníka a generála, který byl například označen stranickými československými orgány „nepřítelem lidu“, protože za Masaryka potlačoval oslavanskou stávkou? A co jsme ve Vídni kuli s velvyslanecským úředníkem Daublebským? Prostě, otázka střídala otázku, jedna záluďnější druhá. Uvědomil jsem si, že jsem patrně byl i během italského pobytu stále sledován a že o mně někdo stále na Bezpečnost podával tajné zprávy. Rozsvítilo se mi: i v Rakousku má Státní bezpečnost své spolupracovníky, kteří za Jidášův groš sledují každý krok „podezřelých“. Výslech na Leninově třídě, ve služebně Státní bezpečnosti, skončil v pozdních večerních hodinách. Neprovedli mi sice „tělesnou prohlídku“, tak jako při odjezdu do Itálie, ale stal jsem se patrně krajně podezřelý, neboť mi bylo předhazováno, že se uplatňuji jako ideologický diversant. Pak mě ještě vyslychali několikrát, ale to už bylo jen v záležitostech Mezinárodního hudebního festivalu brněnského. Tot už jiná kapitola.

Vrátil jsem se z Itálie, kde jsem prožil krásné a plodné dny. Čerpal jsem z poznatků, kterých jsem nabyl. Stal jsem se oddaným a uvědoměným pěstitelem italské hudební kultury, hlavně té, která se vyvíjela v 17. a 18. století. Podrobněji než předtím jsem začal sledovat osobní, umělecké a slohové styky a vztahy české a italské hudby staršího údobí. Dnes vydávám alespoň stručně počet těm, kdož sdílejí lásku ke všemu, co jakkoliv souvisí s italskou starou hudbou. Víím, není to zdaleka vše, co bych mohl říci, mnohé zůstává skryto v mých zápiscích: já, já stojím pouze na začátku („Ich, ich mache bloss den Anfang“, jak řekl jeden hudební génius)...

Přiznám, že cestu k hudební Itálii a zejména k operě benátsko-neapolské orientace mi otevřelo také Německo. Od roku 1965, kdy jsem se stal členem společnosti *Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft* v Halle nad Sálou, jsem jezdil každoročně na hallský festival *Händel-Festspiele*, v osmdesátých letech pak i na händelovské slavnosti do Göttingen. V Halle jsem byl řadu let také v předsednictvu Händelovy společnosti (1974–1995) a pravidelně jsem se činně zúčastňoval i hudebněvědných sympozií v rámci hallského festivalu věnovaného Georgu Friedrichovi Händelovi. *Händel-Festspiele* se zaměřovaly nejen k Händelovi a k jeho operní tvorbě (každoročně připravily nejméně dvě nastudování oper Georga Friedricha Händela, provozovala se tu jeho oratorní, kantátová i nástrojová hudba), nýbrž sledovaly mj. i jeho vztahy k Itálii a k její hudbě a operě. Přinášely v promyšleném výběru též díla skladatelů italských. Z živého provádění jsem poznal v Halle například nejpodstatnější Händelova operní díla. Všechna vycházela z podnětů a zásad benátských nebo neapolských. Händel patřil k velkým bojovníkům za italskou operu, i když ji chtěl v Londýně „vnitřně“ reformovat, neboť byl inspirován i operou francouzskou a orientací hamburského operního domu, v němž v mladých letech působil. Prostě: naslouchal-li jsem Händelovým operám, vnímal jsem vlastně tvar opery italské. Viděl jsem hudební Itálii Händelovými očima. Zabořil jsem se do Händelova života a díla. Napsal jsem první českou úplnou händelovskou monografii typu „život a dílo“ (*Georg Friedrich Händel*, Editio Supraphon, Praha 1985). Zúčastňoval jsem se händelovských kongresů nejen v Halle, nýbrž i jinde. Stal jsem se vyznavačem a obdivovatelem Händelova geniálního umění, které ovšem organicky rostlo z italských kořenů. Vždyť Händel pobýval v letech 1706–1710 v Itálii a byl tam mj. žákem Alessandra Scarlattioho a s největší pravděpodobností i Arcangela Corellioho. Léta s Händelem, jak jsem je prožíval v Halle a v osmdesátých letech minulého století také v Göttingen, končila sice roku 1998, kdy jsem na oba německé festivaly händelovské přestal dojíždět; ale styk s Händelem mocně zasáhl do mé orientace k hudbě, která mi byla svatá: k hudbě staré Itálie.

Přece mám stále dojem, jako bych ve vztazích k hudební Itálii byl pořád na počátku. „Italský“ pták Fénix znovu a znovu rozpřahuje křídla, kdykoliv se rodí k novému životu ...

#### P O Z N Á M K A

- 1) *Die gute Nachricht* (*Dobrá zpráva*): Jde o singspiel, k němuž napsal text „dvorní operní básník“ divadla ve Vídni, Georg Friedrich Treitschke (1776–1842). Byl spolupracovníkem Ludwiga van Beethovena (1770–1827), neboť společně s Josephem Sonnleithnerem (1766–1835), sekretářem Dvorního divadla ve Vídni, napsal text k Fideliovi. K Treitschkeho singspielovému textu napsali hudbu vedle Beethovena také skladatelé Johann Nepomuk Hummel (1762–1837), Vojtěch Jírovec (1763–1850), August Friedrich Kanne (1778–1833) a Joseph Weigl (1766–1846). Treitschkeho dílo pochází patrně z roku 1814. Tehdy k němu vytvořil Ludwig van Beethoven závěrečný sbor *Germania, wie stehst du jetzt im Glanze da*, WoO 94. Sbor vydal nakladatel Steiner & Co., Vídeň, po roku 1822 (vydavatelské číslo 3775). Klavírní výtah (jako *Germania*) prezentoval K. k. Hoftheater-Musikverlag ve Vídni již v červnu roku 1814 (pod vydavatelským číslem 179). Viz Georg Kinsky – Hans Halm, *Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*. G. Henle Verlag, München – Duisburg 1955, s. 550–551. Tento katalog zaznamenává Beethovenovu skladbu takto: *Schlussgesang aus Friedrich Treitschkes Singspiel „Die gute Nachricht“* a opatřuje ji hlavním titulem „*Germania*“, WoO 94 (WoO je zkratka, která značí „Werke ohne Opuszahl“, tedy „Díla bez opusového označení“). Týž katalog nejmenuje mezi skladateli hudby

Vojtěcha Jírovce (Gyrowetz), nýbrž ani Wolfganga Amadea Mozarta (s. 550). Srov. Rudolf Pečman, *Jevištní dílo Ludwiga van Beethovena*. Spisy Masarykovy univerzity v Brně. Filozofická fakulta. Číslo 328. Vydavatelství Masarykovy univerzity, Brno 1999, s. 223. Objev během italského pobytu tedy obohacuje naše znalosti, neboť vypovídá, že spolukomponistou hudby k Treitschkeho sing-spielu *Die gute Nachricht* byl také Vojtěch Jírovec. Vše nebylo ovšem možno ověřit. Je také možné, jak jsme formulovali svůj názor, že může jít i o sborník skladeb, na němž se zúčastnili skladatelé jmenovaní na titulním listě památky A. 178.