

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Hudební věda

Václav Kapsa

Kapela hraběte Václava Morzina
Count Wenzel Morzin's Orchestra

Disertační práce

vedoucí práce – Doc. PhDr. Jaromír Černý, CSc.

2009

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonal samostatně
s využitím uvedených pramenů a literatury.

Rád bych poděkoval všem, kteří mě doprovázeli a nesli na mé klopotné cestě k této práci. Učitelům, kolegům, zaměstnavatelům i všem ostatním, kteří museli snášet těžkosti této cesty se mnou, děkuji za laskavou podporu a velkou trpělivost. Děkuji také obou mým školitelům Tomislavu Volkovi a Jaromíru Černému. Z velké řady ochotných lidí, kteří mi pomáhali v knihovnách, archivech a s nimiž jsem konzultoval, bych rád jmenoval alespoň Ortrun Landmann, Hanu Švecovou, Aleše Valentu a Pavla Zahradníka.

Dík patří také mé ženě a dětem, za to, jak moc mi drželi palce.

I. Úvod

Účelem této práce jest podati na konkrétním případě obraz hudebních poměrů a hudebního života na šlechtických zámcích zemí českých v době Karla VI.

(Vladimír Helfert, *Hudební barok na českých zámcích*, s. 1)

Šlechtické kapely 17. a 18. století jsou v kontextu české hudební historiografie tématem tradičním i problematickým. Tradičním v tom smyslu, že stojí na samém počátku kritického zkoumání českého hudebního baroka, pro které je objevil Vladimír Helfert ve své průkopnické dvojdílné monografii o hudbě na zámku hraběte Jana Adama Questenberga v Jaroměřicích nad Rokytnou a díle skladatele Františka Václava Míči.¹ Jeho problematičnost pak vzlíná k povrchu zejména v novějších shrnujících pohledech a hodnoceních, které obsahují značně rozdílné soudy o významu i počtu domácích šlechtických kapel.² Tyto rozpory tkví v charakteru a stupni zpracování pramenné základny, ale i v zaměření stávajícího diskursu. Průzkum kdysi tak slibné oblasti hudebního baroka v českých zemích se v řadě případů ukázal jako nemožný či neefektivní a mnohdy přinesl zklamání dané nedostatkem pramenů, na druhé straně však zůstávají některé významné části problematiky nezpracovány či dokonce nezmapovány. Stávající, převážně monograficky zaměřené studie hudební kultury jednotlivých rodů nebo lokalit pak byly ve svých východiscích často značně ovlivněny zakládající Helfertovou prací a jejími závěry vycházejícími ze studia hudební kultury jedině – i když bezesporu velmi významné a typické – moravské šlechtické rezidence.

Cíl, který si klade tato práce, je ve své obecné charakteristice velmi blízký cíli Helfertovu uvedenému výše jako motto: téma šlechtických kapel bude pojednáno rovněž na jenom konkrétním příkladu, pocházejícím také z doby vrcholícího baroka vymezené vládou Karla VI. Hlavním záměrem práce přitom nebude postihnout problematiku šlechtických kapel v českých zemích v její úplnosti, nýbrž především zdokumentovat a analyzovat konkrétní, dosud víceméně nezpracovanou kapelu, a přinést tak další materiál pro budoucí syntézu. Odlišnost

¹ Vladimír HELFERT: *Hudební barok na českých zámcích. Jaroměřice za hraběte Jana Adama z Questenberku (+ 1752)*, Praha 1916; TÝŽ: *Hudba na jaroměřickém zámku*, Praha 1924.

² Zde mám na mysli především práce Jiřího Sehnala a Tomislava Volka, nejnověji zejm. Jíří SEHNAL: *Hudba šlechty*, in: Jíří SEHNAL – Jíří VYSLOUŽIL: *Dějiny hudby na Moravě* (Vlastivěda moravská, Země a lid 12), Brno 2001, s. 89–107; TÝŽ: *Pobělohorská doba (1620–1740)*, in: Vladimír LÉBL a kol.: *Hudba v českých dějinách*, 2. vyd., Praha 1989, s. 149–215; Tomislav VOLEK: *České zámecké kapely 18. století a evropský hudební kontext*, in: *Hudební věda* 34, 1997, č. 4, s. 404–410.

od Helfertova díla na podobné téma vyplývá již z řady proměnných daných zvoleným příkladem – sledovaná kapela není moravská, ale česká, nepůjde přednostně o operu, nýbrž o instrumentální hudbu, spíše než o kapelu služebnickou se alespoň do jisté míry jedná o kapelu samostatnou. Helfert psal průkopnickou práci, pro kterou – jak sám říká – neměl vzory v hudebněvědné literatuře domácí ani zahraniční, a tehdejší obecně historické práce mu pro danou dobu rovněž neposkytly příliš opory. Dnes se můžeme opřít nejen o řadu studií přinášejících množství srovnávacího materiálu, ale také o rozvinuté obecně a kulturně historické bádání o české šlechtické společnosti, po metodologické stránce pak můžeme těžit zejména z novodobých historiografických přístupů jako je mikrohistorie či historická antropologie. Konečně, zatímco Helfert ve svém výzkumu i výkladu sledoval přednostně hudební kulturu lokality – zámecké rezidence, v předkládané práci se pokouším vycházet spíše z pojmu šlechtického dvora, který není nutně vázán na jedno místo. Zvolená kapela nás pak namísto moravského venkova zavede převážně do prostředí české metropole.

K paradoxům studia (nejenom) českých šlechtických kapel patří skutečnost, že k předmětu výzkumu se přibližujeme nejčastěji prostřednictvím jmen a dalších údajů týkajících se členů kapel, tedy zpravidla prostých hudebníků. Hranice mezi zkoumáním hudební kultury šlechty a dejme tomu profesionálních hudebníků či hudebnosti českého venkova je tedy prostupná a často nepřítli zřetelná. V této práci hodlám sledovat šlechtickou kapelu coby předmět svého zájmu ve třech rovinách: „shora“, tedy jakoby očima jejího majitele a rovněž jako hudební instituci svého druhu, dále „zdola“, prostřednictvím vybraných hudebníků, kteří prošli kapelou a reprezentují svým způsobem modelové kariéry hudebníka ve šlechtických službách. Poslední pohled bude pak veden skrze dochovanou hudbu členů kapely a otázky vznášené prostřednictvím analytických sond budou směřovat ke vztahům mezi obsazením kapely a podobou skladeb či k recepci cizích skladatelských vzorů v rámci kapely a jejímu místu v kontextu domácí hudební tvorby dané doby.

1) Dvorská, zámecká či šlechtická hudební kultura?

Význam a vliv Helfertovy práce o hudbě v Jaroměřicích spočívá nejen v její kritické metodě, důrazu na pramenný výzkum a rozsáhlém záběru, ale především ve způsobu pojetí látky odrážejícím se i v použité terminologii. Z dnešního pohledu zde není ani tak podstatné časné použití pojmu „barok“ v souvislosti s hudební historií, na něž bylo již vícekrát upozorněno,³ jako spíše Helfertův akcent na kategorii zámku a z něj se rodící pojem „zámecká kapela“, který se v české hudebněvědné literatuře pevně usídlil. Tento pojem je přitom českým specifikem, jehož německým protějškem jsou termíny dvorská kapela (Hofkapelle) či případně šlechtická kapela (Adelskapelle), angličtina zase ve stejném významu zpravidla přejímá pouze německé „Kapelle“.⁴ Je-li pak heslo „zámecká hudební kultura“ dokonce obsaženo ve Slovníku české hudební kultury, představuje to zřejmě naprostý unikát – ve velkých hudebních encyklopediích typu MGG či NG podobné heslo nenajdeme.⁵

Jiří Fukač interpretuje výlučnost českého pojmu zámecká kapela jistou specifičností daného jevu v našem prostředí. Zatímco suverénní němečtí feudálové budovali samostatné a plnohodnotné dvory, knížata a hrabata v Rakousku a Česku coby svým způsobem podřízenější dvorská šlechta jednak imitovali dvorský život s jeho „císařským stylem“, často však také zároveň zůstávali v jeho stínu, mnohdy neměli skutečný přístup k politice, byli na císařském dvoře závislí a zároveň od něj vzdáleni. To pak vedlo k permanentní kulturní manifestaci, která měla dosáhnout svůj vrchol právě v zámcích.⁶ Nechci se zde pouštět do diskuse ve Fukačem naznačeném směru, přestože současná literatura již nabízí poněkud diferencovanější pohled na tehdejší proměnu a politickou integraci české aristokracie i na velmi významnou roli reprezentace coby motivace ke stavitelským i dalším kulturním počínům.⁷ Domnívám se, že vznik i rozšíření pojmu zámecká kapela (či zámecká hudební kultura) nepramení ani tak ze specifické podoby typického českého šlechtického dvora jako

³ Jiří SEHNAL: *Pobělohorská doba (1620–1740)*, s. 155, Rudolf PEČMAN: *Vladimír Helfert*, Brno 2003, s. 73.

⁴ Srov. např. John SPITZER – Neal ZASLAW: *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650–1815*, Oxford 2004, s. 213 ad.

⁵ *Slovník české hudební kultury*, Praha 1997, s. 1017–1018.

⁶ Srov. Jiří FUKAČ: *Die schloßkulturen als musikwissenschaftliches Thema*, in: *Studie Muzea Kroměřížska 1991 (Vlastivědná knihovna moravská 80)*, Kroměříž – Brno 1992, s. 4–10, zde s. 7.

⁷ Zejm. Petr MAŤA: *Svět české aristokracie (1500–1700)*, Praha, s. 22–34, 113 ad.

spíše ze založení Helfertovy práce, a jako takové souzní rovněž s Helfertovou koncepcí dějin české hudby a české hudební tvořivosti.⁸

Helfertova volba psát o hudbě z pohledu šlechtického sídla je zcela pochopitelná. A to nejen proto, že záměrem hraběte Questenberka bylo učinit Jaroměřice svou hlavní rezidencí a hrabě tento svůj úmysl také postupně realizoval, ale jistě též vzhledem k tomu, že hrabě trávil značnou část svého času mimo jiné u panovnického dvora ve Vídni, což se do konceptu české šlechtické kapely příliš nehodilo. Založení výzkumu jako hudebních dějin lokality rovněž umožnilo Helfertovi vytvořit rozsáhlý text za složité pramenné situace, jaká je v případě podobně zaměřeného tématu pravidlem.

Rozkvět šlechtických kapel v době první poloviny 18. století pak pro Helferta představoval projev „naší venkovské šlechtické barokní kultury“.⁹ Zdrojem mu zde bylo mimo jiné povzbudivé svědectví o hudebnosti českého venkova, jaké ve svém cestopise na více místech podal Charles Burney; sám Burney ostatně ztotožňuje hudebníky sloužící ve šlechtických domech s hudebně vzdělanými venkovany.¹⁰ V úvodu své práce Helfert sice varuje před nekritickou představou o doznívajícím baroku jako „zlaté době“ české hudby, podložené u starších badatelů právě Burneyho líčením, sám však – a je nutno říci, že i z dnešního pohledu oprávněně – bere Burneyho svědectví vážně, a to především jako doklad vyspělé české hudebnosti a hudební praxe v českých zemích, jež je základem pro časný domácí rozvoj hudebního klasicismu i pro mocný proud české hudební emigrace.¹¹ Představa venkova coby pramene prosté a původní hudebnosti pak dobře zapadá do celkové Helfertovy koncepce české hudební tvořivosti jako spíše spontánní, melodicky inspirované a s tendencí k tektonickému zjednodušování.¹² Snad i v této kompatibilitě pojmu zámecké coby označení pro venkovskou

⁸ Velkou roli při vytváření Helfertovy koncepce zámecké hudební kultury jistě hrálo i to, že právě v té době vrcholilo topograficky zaměřené bádání o české šlechtě reprezentované v první řadě monumentálním dílem Augusta SEDLÁČKA: *Hrady, zámky a tvrze Království českého I – XV*, Praha 1882–1927.

⁹ V. HELFERT: *Hudební barok na českých zámcích*, s. 1.

¹⁰ „Někteří cestovatelé tvrdili, že si česká šlechta udržuje ve svých domech hudebníky. Pokud však mají služebnictvo, nemůže být jinak; neboť všechny děti sedláků a řemeslníků v každém městě i vesnici po celém českém království se učí hudbě v obecných školách. Praha je výjimkou, neboť jedině tam není hudba součástí školní výchovy, avšak hudebníci do města přicházejí z venkova.“ Charles BURNEY: *Hudební cestopis 18. věku*, přel. Jaroslava Pippichová, Praha 1966, s. 279.

¹¹ Vladimír HELFERT: *Česká moderní hudba*, in: *Vybrané studie I. O hudební tvořivosti*, Praha 1970, s. 163–312, zde s. 185 ad.

¹² V. HELFERT: *Česká moderní hudba*, s. 189.

šlechtickou rezidenci s touto všeobecně přijímanou koncepcí dějin české hudby lze dle mého názoru spatřovat jeden z důvodů, proč termíny z něj vycházející tak pevně zakořenily v české hudebněvědné literatuře.

Označení „zámecká kapela“ je problematické právě proto, že je spojeno pouze s jedním typem šlechtické rezidence. V této terminologické asymetrii se jistě rovněž odráží skutečnost, že dosud v podstatě nemáme práce o fungování šlechtických kapel například v pražských palácích, přestože právě Praha byla nepochybně hudebním centrem první kategorie.¹³ V tomto směru je tedy nepochybně výstižnější německý termín „Hofmusik“ vztahující se ke šlechtickému dvoru, který zpravidla doprovázel svého pána po jeho panstvích i na cestách a nebyl nutně vázán na konkrétní rezidenci. Zatímco však v české obecně historické terminologii je pojem dvůr běžně užíván a bádání o něm doznalo v posledních desetiletích značného rozvoje,¹⁴ v hudebněvědné literatuře jako by adjektivum dvorní či dvorský bylo často vyhrazeno jen pro panovnický dvůr; to je snad možno pokládat za důsledek dávného traumatu z dlouhodobé nepřítomnosti habsburského panovnického dvora s jeho institucemi dvorní kapely a opery v Čechách. Z trojice adjektiv uvedených v nadpisu této kapitoly tedy zbývá označení šlechtická, které se zdá být nejméně problematické a zároveň odpovídající terminologii německé. Z toho důvodu a ve shodě s Jiřím Sehnalem také užívám v této práci označení šlechtická kapela či hudební kultura šlechty.¹⁵

Je-li tato část věnována terminologii, pak věnujme právě zde prostor i dalším terminologickým problémům a jejich řešení v této práci. Morziny budu označovat za českou šlechtu a i v dalších podobných případech upustím od neustálého – sice korektního, avšak po jazykové stránce značně těžkopádného – opisování ve stylu „šlechta usedlá v českých zemích“. Pro Petra Maťu je jediným kritériem pro označení šlechty za českou majetková držba v českých zemích, která také byla podmínkou k získání zdejšího inkolátu. Přestože se v literatuře hojně rozlišuje stará česká šlechta oproti cizí šlechtě nové, která zpravidla získala majetek v pobělohorských

¹³ Jiří Sehnal výstižně poukazuje na tu skutečnost, že většina zakládajících prací o zámeckých kapelách je zaměřena na kapely moravské, a chybějící dějiny šlechtických kapel v Čechách označuje za dluh naší hudební historie, viz J. SEHNAL: *Vztah české barokní šlechty k hudbě a hudebníkům*, in: *Opera historica* 5, 1996, s. 535–547, zde s. 535–536.

¹⁴ Srov. zejm. sborník *Život na dvorech barokní šlechty (1600-1750)*, Václav Bůžek (ed.), České Budějovice, 1996 (*Opera historica* 5); *Věk urozených. Šlechta v českých zemích na prahu novověku*, Václav Bůžek et al. (edd.), Praha – Litomyšl 2002; Petr MAŤA: *Svět české aristokracie (1500-1700)* a řada jednotlivých studií.

¹⁵ Jiří SEHNAL: *Pobělohorská doba (1620-1740)*; Jiří SEHNAL – Jiří VYSLOUŽIL: *Dějiny hudby na Moravě*, s. 89–107.

konfiskacích a majetkových přesunech během třicetileté války či nedlouho po ní, podrobnější sondy do osudů jednotlivých příslušníků české aristokracie ukazují, že jakákoli paušalizující dělení snažící se na základě původu vytvořit dvě jasně oddělené skupiny selhávají.¹⁶

Podobně přímo pak postupuji při volbě tvarů jmen, která v textu uvádím obvykle v jejich současné české podobě; původní tvary, obvykle se lišící pramen od pramene, jsou uvedeny v přílohách či podčarových poznámkách. Na Morzinově panství Vrchlabí se mluvilo německy, v Lomnici nad Popelkou či Křinci zase spíše česky. Otázky po národnosti, správněji jazyku hudebníků, nechávám rovněž stranou, a to již z toho důvodu, že právě do značné míry národnostně podbarvené preference starších českých badatelů vedly k tomu, že například skladatel Antonín Reichenauer a další domácí komponisté té doby s německy znějícím příjmením dlouho hledali a jen těžce nacházeli své místo v dějinách starší české hudby.

¹⁶ P. MAŤA: *Svět české aristokracie (1500-1700)*, s. 33–34.

2) Stav bádání

Kapela hraběte Václava Morzina se dosud nestala tématem žádné samostatné práce.¹⁷ Zmínky o angažmá hudebníků v morzinské kapele však nalézáme již v biografických hudebních lexikonech z osmnáctého a počátku devatenáctého století. V případě Waltherova lexikonu vydaného roku 1732, který obsahuje informaci o krátkém angažmá Johanna Friedricha Fasche u Morzina v Praze, se jedná o knihu vydanou v době, kdy byla kapela stále aktivní, avšak i údaje později vydaných slovníků Gerbera a Dlabáče mají v mnoha směrech pramennou hodnotu.¹⁸

Tématem a předmětem výzkumu – i když dílčím a okrajovým – se kapela stala až Carlu Ferdinandu Pohlovi. Pohl se vydal po stopách kapely hraběte Morzina při práci na knize o Josephu Haydnovi.¹⁹ Excerpcí zmíněných slovníků coby tehdy dostupné referenční literatury získal údaje o šesti hudebnících Morzinovy kapely. Předpokládal přitom, že se jedná o kapelu Ferdinanda Maxmiliána Františka Morzina (1717–1783) z Dolní Lukavice, ve které mladý Joseph Haydn krátce působil. Většina Pohlém nalezených hudebníků Morzinovy kapely však náležela k pražské kapele hraběte Václava (1675–1737), příslušníka starší větve rodu Morzinů. Určitě tomu tak bylo v případě skladatelů Johanna Friedricha Fasche, Josefa Antonína Sehlinga a violoncellisty Jana Kašpara Potze, pravděpodobně též v případě flétnisty Antonína Taubnera, klarinisty a hornisty Bernardona a violoncellisty Antonína Wenera, rozhodně však ne v případě Josepha Haydna.²⁰ Ve svých zdrojích přehlédl Pohl Františka Frídricha, označeného za morzinského virtuóza Dlabáčem. Řadu dalších hudebníků kapely Václava Morzina, uvedených především v Dlabáčově Lexikonu, pak nemohl jako takové rozpoznat z toho důvodu, že v heslech nebyla informace o jejich angažmá u Morzina obsažena.

Pohl se nespokojil pouze se studiem literatury, ale podnikl rovněž pátrání po archiváliích souvisejících s kapelou. V Dolní Lukavici byl Pohlův dotaz zcela bezúspěšný, ve Vrchlabí zjistil

¹⁷ Několik dosud nepublikovaných referátů věnoval kapele autor této práce, zejména *Count Wenzel von Morzin's "Virtuosissima Orchestra" and the Cultivation of Concerto in Bohemia in 1720s*, Biennial International Conference of Baroque Music, Manchester 2004 a *Vivaldians in Bohemia: Instrumental Music by Composers Connected with Count Morzin*, Antonio Vivaldi – Passato e futuro, Benátky 2007.

¹⁸ Tato hesla o Morzinových hudebnících jsou uvedena v Příloze I: Biografické dokumenty ke členům Morzinovy kapely. V textu na ně dále nebudu odkazovat.

¹⁹ Carl Ferdinand POHL: *Joseph Haydn*, sv. 1, Berlin 1875, s. 192.

²⁰ Rovněž Dlabáč se zřejmě zmýlil, když mluví o Haydnovi jako o kapelníkovi v Praze, Dlabáč I, 383: „Hayden, Joseph, Doktor der Tonkunst, lebte schon 1759 als Kapellmeister der berühmten Graf Morzinischen Kapelle in Prag...“

sice informace o daru hudebních nástrojů (původně snad náležejících kapele?) tamnímu kůru v roce 1817,²¹ avšak prohledání zámeckého archivu za pomoci hraběte Rudolfa Morzina²² bylo bezúspěšné. Dle Pohlovy domněnky byla akta související s kapelou buď zničena již v Dolní Lukavici, či případně padla za obět některé z opakovaných probírek vrchlabského archivu.²³ Negativnímu výsledku Pohlova výzkumu pak zcela odpovídá i dnešní absence podobných dokumentů v částečně dochovaném rodinném archivu Černín-Morzinů.

Přímo z Pohla, či ze stejných zdrojů, vycházel Zdeněk Nejedlý, který ve svých „malých“ Dějinách české hudby věnoval „morzinské kapele na zámku v Dolní Lukavici“ celý odstavec, pokládaje ji za nejzajímavější z českých šlechtických kapel.²⁴ Ve starší přehledové literatuře o dějinách české hudby představuje Nejedlý výjimku – pozornost jiných českých autorů pojednávajících téma šlechtických kapel Morzinovi hudebníci nevzbudili.²⁵

Dalším, kdo při svém bádání narazil na hudebníky pražské morzinské kapely, byl Emilián Trola. Trola excerpoval matriky bývalé malostranské farnosti sv. Václava (později sv. Mikuláše), které se ukázaly být velice bohatým a cenným pramenem obsahujícím mnohá jména hudebníků s udáním místa jejich působení. Mezi Trolou zjištěnými hudebníky působícími ve šlechtických službách dominují svým počtem jednoznačně právě hudebníci Morzinovi. Tyto své výzkumy Trola publikoval pouze částečně ve třech časopiseckých článcích, v nichž se však morzinské kapele blíže nevěnoval.²⁶ Výjimečnosti zjištěných údajů si přesto byl dobře vědom. V jeho pracovní kartotéce, jež je nyní uložena v Českém muzeu hudby a byla významnou pomůckou i pro mé bádání, se nalézá lístek nadepsaný „Morzín hrabě, členové kapely“ a obsahující jednoduchý seznam jedenácti hudebníků včetně „musiky

²¹ Jinou zprávu týkající se nástrojů morzinské kapely – totiž že měly být i s hudební sbírkou zakoupeny sklářskou rodinou Abelů – přinesl Bedřich ŠTIESS: *Sklářská rodina Abelů*, Časopis společnosti přátel starožitností, roč. 58, 1950, 65, 72, 74n., cit. dle Milana POŠTOLKY: *Mladý Joseph Haydn*, Praha 1988, s. 55, kterému se však tuto informaci potvrdit nepodařilo.

²² Zřejmě se jednalo o hraběte Rudolfa Morzina (1801–1881), posledního mužského příslušníka rodu Morzinů.

²³ Srov. C. F. POHL: *Joseph Haydn*, s. 193, pozn. 26.

²⁴ Zdeněk NEJEDLÝ: *Dějiny české hudby*, Praha [1903?], s. 92–93.

²⁵ Viz např. Karel HŮLKA: *O našich povinnostech k české starší hudbě*, Praha 1908.

²⁶ Emilián TROLA: *Hudebníci v starých křesťanských matrikách hl. farního úřadu u sv. Mikuláše v Praze III.*, Rodokmen. Časopis pro genealogii a heraldiku, roč. 1, 1941, č. 1, s. 13–14; TÝŽ: *Sešli se hudebníci...*, Smetana. Hudební věstník Unie českých hudebníků z povolání 36, č. 3, 1943, s. 39–41.; TÝŽ: *Muzikáři*, Věstník svazu českých výkonných umělců, roč. 2, 1946, č. 4, s. 1–2, č. 5 s. 2.

direktora“ Melchiora Hlawy.²⁷ Malostranské matriky představují pro bádání o hudebnících hraběte Václava Morzina klíčový pramen – právě díky záznamům obsahujícím kromě základních údajů často i informaci o povolání bylo vůbec možno řadu jmen známých z jiných pramenů identifikovat jako morzinské hudebníky.

Na třetím místě po Pohlovi a Troldovi je třeba v souvislosti s literaturou o morzinské kapele jmenovat Milana Poštolku, jehož prostřednictvím vstupuje do literatury zároveň třetí významný zdroj údajů o předmětu našeho zájmu. Stejně jako Pohl narazil Poštolka na morzinskou kapelu v souvislosti s haydnovským výzkumem; ve své starší práci o Haydnovi a českých zemích ostatně v této věci právě z Pohla vycházel.²⁸ Počátkem osmdesátých let však uveřejnil krátkou studii (vyšla s několikaletým časovým odstupem ve dvou jazykových verzích) objasňující jisté zmatení vyplývající z nedostatečného rozlišování mezi dvěma větvemi rodu Morzinů, díky němuž byl skladatel Johann Friedrich Fasch v literatuře chybně označován za předchůdce Josepha Haydna v morzinské kapele v Dolní Lukavici.²⁹ Zároveň přitom upozornil na účetní knihu osobních výdajů (dále účetní kniha) vedenou vlastnoručně hrabětem Václavem Morzinem v letech 1724–1729, citoval z ní dva záznamy týkající se Johanna Friedricha Fasche a upozornil též na výskyt jmen dalších skladatelů, kteří pro Morzina pracovali, totiž Reichenauera, Postela a Vivaldiho.

Objevení účetní knihy znamenalo významný impuls pro jinou linii úvah o morzinské kapele, která se navíc na rozdíl od té haydnovské vztahovala přímo k hraběti Václavu Morzinovi, a sice linii procházející literaturou o Antoniu Vivaldim. Jako dedikant sbírky koncertů *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* op. 8 obsahující snad nejznámější Vivaldiho koncerty *Le quattro stagioni* a rovněž jako adresát skladatelova fagotového koncertu RV 496 byl Morzin – ovšem

²⁷ „Weger 1720, Moeser 1723,32, Reichenauer 1723,24, Seyche/Swiche 1723,29, Ma(y)rhofer 1725, Hlava 1718–1726 musiky direktor, Frt. Jiránek 1728, Gottlieb 00 1728, Vančura 1731, Potz 1733, Pelykan 1719, 1730; Dlabáč znal jen Bernardona I 143, Wenera III 357, I 277 Jana Frid. Fasche, 423 Fridrich, Jos. + 1735“. Srov. též Václav KAPSA: *Troldova excerpta z malostranských matrik*, *Hudební věda* 37, 2000, č. 3–4, s. 215–230, kde uveden též seznam jme nacházející se v Troldově kartotéce. V průběhu dalšího bádání se podařilo soubor údajů týkajících se hudebníků hraběte Morzina výrazně doplnit.

²⁸ Milan POŠTOLKA: *Joseph Haydn a naše hudba 18. století. Úvod do problematiky vzájemných vztahů*, Praha 1961, s. 23–27.

²⁹ Milan POŠTOLKA: *War Johann Friedrich Fasch Haydns Vorgänger als Kapellmeister des Grafen Morzin?*, in: *Studien für Aufführungspraxis und Interpretation* 24, Blankenburg/Harz 1984, s. 26–29; anglicky v překladu Johna Tyrrella: *Haydn, Fasch and Count Morzin*, *The musical times* 129, č. 1741, 1988, s. 78; dále srov. TÝŽ: *Skladatel a kapelník hraběte Morzina. K 250. výročí narození Josepha Haydna*, in: *Miscellanea musicologica* 30, Praha 1983, s. 39–80, zvl. 42–45; TÝŽ: *Mladý Joseph Haydn*, s. 53–56.

bez delších komentářů – zmiňován ve starších biografických knihách o Vivaldim a prostřednictvím dedikace též v edicích či v souborech dokumentů.³⁰ Odpovídající prostor věnovali Morzinovi též autoři zásadní studie pojednávající o Vivaldiho vztahu k českým zemím Tomislav Volek s Marií Skalickou i další badatelé píšící o stejném či příbuzných tématech.³¹

V návaznosti na výše zmíněný článek Milana Poštolky vnesl do vivaldiovské literatury informace pramenící ze studia Morzinovy účetní knihy Karl Heller. Ten již dříve podobným způsobem zhodnotil cenný, v obecně historicky zaměřené studii publikovaný deníkový záznam prince Antona Ulricha von Sachsen-Meiningen z roku 1723, dokládající dvě zásilky hudebnin od hraběte Václava Morzina zahrnující mimo jiné Vivaldiho, Faschovy a Reichenauerovy koncerty a ouvertury.³² Ocitované a důkladně komentované Morzinovy účetní záznamy týkající se Vivaldiho představovaly jeden z původních přínosů Hellerovy vydařené monografie o Antoniu Vivaldim.³³

Stejně jako v případě bádání vivaldiovského získala Poštolková studie odezvu i v literatuře o Johannu Friedrichu Faschovi, k níž se ostatně hlásila již svým titulem. Z Poštolky vyšla i Zdeňka Pilková, která ve své zprávě o Faschových stopách v Čechách uvažovala v souvislosti s morzinskou kapelou o její velikosti a obsazení v porovnání s hypotetickým obsazením pozdější kapely lukavické.³⁴ Stávající údaje o Faschově pobytu v Praze na přelomu let 1720–1721, potvrzené i skladatelovým dopisem odeslaným z Prahy v létě 1721³⁵, tak byly doplněny údaji o kontaktu Fasche s Morzinem v letech 1725 a 1726. To potom – jak konstatoval již Poštolka –

³⁰ Nejdříve dedikaci publikoval Marc PINCHERLE: *Antonio Vivaldi et la Musique Instrumentale*, Paris 1948; srov. též Walter KOLNEDER: *Antonio Vivaldi. Dokumente seines Lebens und Schaffens*, 2 vyd. Berlin 1983.

³¹ Tomislav VOLEK – Marie SKALICKÁ: *Vivaldis Beziehungen zu den böhmischen Ländern*, Acta musicologica 39, 1967, s. 64–72; Oskar Prinz zu BENTHEIM – Michael STEGEMANN: *Vivaldi und Böhmen. Wenige Fakten, viele Fragen*, in: *Informazioni e studi vivaldiani. Bolletino annuale dell' Istituto Italiano Antonio Vivaldi* 9, 1988, s.75–88.

³² Herta OESTERHELD: *Autographe, ja oder nein?*, in: *Wertvolle Objekte und Sammlungen in den Museen des Bezirkes Suhl. (Südthüringer Forschungen 8/74)*, Meiningen 1974, s. 91–107; v muzikologické literatuře uvedl poprvé Karl HELLER: *Antonio Vivaldi. Kalendarium zur Lebens- und Werkgeschichte, Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts*, Heft 33, Michaelstein/Blankenburg 1987.

³³ Karl HELLER: *Antonio Vivaldi*, Leipzig 1991, s. 188–192, anglické vydání *Antonio Vivaldi. The red priest of Venice*, přel. David Marinelli, Portland (Oregon) 1997, s. 145–148.

³⁴ Zdeňka Pilková, *Einige Bemerkungen zu der Frage J. F. Fasch und Böhmen*, in: *Studien für Aufführungspraxis und Interpretation* 24, Blankenburg/Harz 1984, s. 30–31.

³⁵ Johann Friedrich FASCH: *Briefe (Auswahl) mit einem Kommentar von Rüdiger Pfeiffer*, Eitelfriedrich Thom (ed.), Michaelstein 1988.

postavilo do nového světla i Dlabačův údaj o Faschově službě u Morzina v letech 1721–1727, považovaný zpravidla za chybný. Problematiku Faschova kontaktu s Prahou naposledy shrnula Undine Wagner, která mimo jiné otiskla kompletní přehled údajů o Faschově působení v Čechách tak, jak byly otištěny v nejrůznějších encyklopediích včetně těch nejnovějších; doložila tak vpravdě pevný život omylu o Faschově angažmá v místě označovaném jako „Lukaveč“, jež se pokusil vyvrátit právě Poštołka.³⁶

Zatím poslední pramen objasňující blíže vztah Morzin – Vivaldi objevil španělský houslista Eduardo Garcia Salas a jeho přepis včetně komentáře publikoval Michael Talbot.³⁷ Vivaldim podepsaný dokument z roku 1719 představuje dosud nejstarší stopu o kontaktu skladatele s Morzinem a dokládá zásilku skladeb („un pacchetto con carte musicali“) hraběti; Talbot dle uvedené ceny odhaduje její obsah na nejméně 28 koncertů. Naposledy shrnul Michael Talbot informace týkající se vztahu Vivaldi – Morzin – Fasch v referátu věnovaném Václavu Morzinovi coby podporovateli Antonia Vivaldiho, který příznačně zazněl na konferenci věnované Johannu Friedrichu Faschovi.³⁸ Talbot se v něm pokusil dále prohloubit interpretaci Morzinových účetních záznamů (bohužel však jen na základě Hellerem publikovaných excerpt týkajících se pouze záznamů obsahujících Vivaldiho jméno). Povšiml si rovněž výpovědního potenciálu dlouho známého Faschova inventáře hudebnin pořízeného v Zerbstu v roce 1743, který poskytuje řadu podnětů i pro uvažování o repertoáru morzinské kapely.

Morzinově kapele se rovněž při více příležitostech věnoval Tomislav Volek.³⁹ Ve svém posledním příspěvku k tomuto tématu založeném na referátu prosloveném na konferenci *Antonio Vivaldi – Passato e futuro* konané v Benátkách v roce 2007 mimo jiné dále posunul interpretaci záznamů v Morzinově účetní knize. Vycházející z logiky a frekvence Morzinových zápisů upozornil Volek na další zde uvedené částky, které je možné spojit s Vivaldim a které

³⁶ WAGNER, Undine: *Das Wirken von Johann Friedrich Fasch für Prag*, in: *Das Wirken des Anhalt-Zerbster Hofkapellmeisters Johann Friedrich Fasch (1688–1758) für auswärtige Hofkapellen*, Anhalt-Edition Dessau, Dessau 2001, s. 126–145.

³⁷ Michael TALBOT: *Miscellany*, Studi vivaldiani, 1, 2001, pp. 155–156.

³⁸ Michael TALBOT: *Wenzel von Morzin as a Patron of Antonio Vivaldi*, in: *Johann Friedrich Fasch und der italienische Stil*, Änhalt-Edition Dessau 2003, s. 67–76.

³⁹ Tomislav VOLEK: *České zámecké kapely 18. století a evropský hudební kontext*, in: *Hudební věda* 34, 1997, č. 4, s. 404–410; týž, *Antonio Vivaldi a hrabě Václav Morzin*, *Krkonoše* 1998, č. 10, s. 36–37.

(na rozdíl od původně značně nahodile působících plateb) vypovídají spíše o pevnějším a pravidelnějším vztahu mezi Vivaldim a Morzinem.⁴⁰

Další oblastí, kterou je třeba v přehledu literatury zmínit, jsou práce, jež obsahují informace o jednotlivých hudebnících kapely, aniž by přitom často jakkoli tematizovaly či vůbec zmiňovaly jejich spojení s Morzinem, přitom však přinášejí k jednotlivým osobnostem poznatky významné či hodné zaznamenání na tomto místě. Odhlédněme přitom od encyklopedických hesel, která byla dílem již zmíněna a dílem budou pojednána dále na odpovídajících místech textu, podobně jako od nejrůznějších katalogů či z hlediska našeho tématu méně významných studií a publikací většinou přehledového charakteru, jež obsahují zpravidla pouze jméno hudebníka bez dalšího komentáře.

Pozornost badatelů zabývajících se koncertantními skladbami pro fagot vzbudily koncerty Antonína Reichenauera a Antonína/Františka Jiráňka.⁴¹ František Červenka ve své studii koncipované jako přehled příspěvků českých tvůrců 18. století k žánru fagotového koncertu přinesl řadu cenných údajů o dosud neznámých skladbách, v souladu se zvoleným charakterem studie se však zejména v případě starších děl omezil na konstatování jejich existence a nejzákladnější deskripci.⁴² Naproti tomu se Fawzi Mohammad El-Shami ve své disertaci soustředil právě na nejstarší fagotové koncerty z první poloviny 18. století, Reichenauerovy koncerty přiřadil k nejstarším dokladům koncertantní tvorby pro tento nástroj a věnoval značný prostor analýze Reichenauerova koncertu g moll.⁴³ Stejně skladbě, ovšem tentokrát jako příkladu instrumentální tvorby českého skladatele dochované v Drážďanech, věnoval v nedávné době analytickou pozornost rovněž Hans-Günter Ottenberg.⁴⁴

⁴⁰ Tomislav VOLEK: *Antonio Vivaldi a česká šlechta*, Opus musicum 2008, č. 4, s. 4–9.

⁴¹ Ke jménu a totožnosti skladatele viz dále kap. IV.

⁴² František ČERVENKA, *Fagotkonzerte tschechischer Meister des 18. Jahrhunderts*, in: *Fagot forever. Eine Festgabe für Karl Öhlberger zum achtzigsten Geburtstag*, Wilhering 1992, s. 21–27, studie vycházející z nepublikovaného referátu téhož autora *Unbekannte Fagotkonzerte tschechischer Meister, ein informative Beitrag. Zum Anlass IDRS Kongresses Graz 1984*.

⁴³ Fawzi Mohammad EL-SHAMI: *Studien zum Fagotkonzert in der Ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, diss., Marburg/Lahn 1988, zvl. s. 166–177.

⁴⁴ Hans-Günter OTTENBERG: *Instrumentalwerke böhmischer Komponisten in der Dresdner Hofmusik des 18. Jahrhunderts – Repertoireschwerpunkte, Stilistik, Überlieferungswege, Aufführungspraxis*, in: *Musikkulturelle Wechselbeziehungen zwischen Böhmen und Sachsen*, hrsg. von Jörn Peter Hiekel und Elvira Werner, Saarbrücken 2007, s. 4–64, zvl. 50–51.

Na Reichenauerovy instrumentální skladby dochované se Wiesentheidu a na jejich souvislost s českými zeměmi poprvé poukázala ve své disertaci Barbara Ann Renton, když konstatovala jisté vztahy a paralely mezi schönbornskou wiesentheidskou a pražskou křižovnickou sbírkou.⁴⁵ Podobně zmiňují Reichenauerovy skladby dochované v Drážďanech studie o repertoáru církevní hudby u drážďanského dvora či o Janu Dismasu Zelenkovi.⁴⁶ V relativně nedávné době se Reichenauerovy skladby dochované v Drážďanech rovněž dočkaly prvních edic.⁴⁷ Konečně, koncerty morzinských skladatelů Antonína Reichenauera a Christiana Postela se v kontextu domácí produkce tohoto druhu zabýval rovněž autor předkládané práce.⁴⁸

V souvislosti s již zmíněným morzinským hudebníkem Františkem Jiránkem je třeba zmínit především disertaci Ulrike Kollmarové, zabývající se mimo jiné kapelou hraběte Heinricha von Brühl. Kollmarová – aniž znala Jiránkovo předešlé působiště – zmapovala jeho působení v Brühlově kapele ve Varšavě a v Drážďanech. Nastolila rovněž otázku totožnosti Františka Jirána se skladatelem, který je v encyklopedické literatuře počínaje Gerberem uváděn jako Antonín Jiránek (Anton Giranek) a jemuž bývá připisována řada dochovaných instrumentálních skladeb. Tato otázka bude řešena i v předkládané práci o morzinské kapele, pro kterou ostatně byla právě disertace Ulrike Kollmar jedním z významných inspiračních zdrojů.⁴⁹

Stručný přehled stávající literatury o našem tématu můžeme uzavřít konstatováním, že jistou, sice slabou, přesto však patrnou stopu morzinské kapely či spíše jejich jednotlivých členů je možno sledovat v oborové literatuře od samého počátku, tedy od té doby, kdy byla kapela

⁴⁵ Barbara Ann RENTON: *The Musical Culture of Eighteenth-Century Bohemia, with Special Emphasis on the Music Inventories of Osek and the Knights of the Cross*, diss., The City University of New York 1990, sv. 2, s. 459–460.

⁴⁶ Wolfgang HORN: *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720–1745*, Kassel – Stuttgart 1987; *Zelenka-Dokumentation. Quellen und Materialien*. In Verbindung mit Ortrun Landmann und Wolfgang Reich vorgelegt von Wolfgang Horn und Thomas Kohlhase, 2 sv., Wiesbaden 1989.

⁴⁷ Johann Anton REICHENAUER: *Ave Regina für Solo-Alt, zwei Violen und Basso continuo*, ed. Wolfram Hader, Frankfurt am Main 2006; *Konzert F-Dur für Oboe, zwei Violinen, Viola und Basso continuo*, ed. týž, Frankfurt a. M. 2006; *Trio für zwei Violinen und Basso continuo*, ed. týž, Frankfurt a. M. 2008.

⁴⁸ Václav KAPSA: *Instrumentální koncerty pražských skladatelů vrcholného baroka*, dipl. práce FF UK, Praha 2001; týž: *Nový hudební druh v Čechách – sólový koncert v tvorbě pražských skladatelů vrcholného baroka*, in: *Barokní Praha – barokní Čechie 1620–1740*, Praha 2004, s. 75–86.

⁴⁹ Ulrike KOLLMAR: *Gottlob Harrer (1703–1755), Kapellmeister von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig. Mit einem Werkverzeichnis und einem Katalog der Notenbibliothek Harrers* (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V., sv. 12), Beeskow 2006.

činná, až dodnes. Zmínky o kapele či hudebnících hraběte Morzina se objevují v různých, zpravidla více či méně izolovaných kontextech. Jejich propojení je jedním z úkolů této práce.

3) Prameny

Neexistence a rozptýlenost pramenů představuje zásadní problém výzkumu šlechtických kapel v českých zemích. Jedná se však o stav, který je tomuto terénu vlastní a který potvrzuje Helfertovu tezi o epizodičnosti těchto souborů. Jen zřídka se dochovaly hudební sbírky či jednotlivé hudební prameny dokumentující jejich provoz. Rozsáhlá kroměřížská hudební sbírka olomouckého biskupa Karla Liechtensteina-Castelcorn⁵⁰ či hudebniny z vlastnictví hraběte Jana Adama Questenberka, jejichž počet se nejnovějším bádáním podařilo zásadně rozšířit,⁵¹ představují spíše výjimky. V případě části lobkovické hudební sbírky pocházející ze sledované doby zase neexistují, či snad dosud nebyly nalezeny, písemné prameny týkající se hudebníků, a o činnosti a složení kapely nevíme téměř nic.⁵² Řada hudebních sbírek pocházejících ze šlechtického prostředí pak je mladšího data a jejich provenience a integrita bývají často problematizovány.⁵³

Při zkoumání většiny šlechtických kapel je tedy badatel odkázán pouze na archivní prameny různé povahy. V některých případech se dochovaly cenné inventáře hudebnin, které umožňují alespoň částečně proniknout do repertoáru a hudebního provozu té které kapely.⁵⁴ Pokud byl majitel kapely orientován na operu, představují velmi užitečný a produktivní pramen tištěná

⁵⁰ Katalog sbírky vydali Jiří SEHNAL – Jitřenka PEŠKOVÁ: *Caroli de Liechtenstein-Castelcorno episcopi Olomucensis operum artis musicae collectio Cremisirii reservata*, Praha 1998.

⁵¹ Jana PERUTKOVÁ: *Zur Identifizierung der Questenbergischen Partituren in Wiener Musikarchiven*, *Hudební věda* 44, 2007, s. 5–34.

⁵² To je případ roudnické lobkovické sbírky hudebnin a dosud spíše předpokládané kapely knížete Filipa Hyacinta Lobkovice, srov. Paul NETTL: *Musicalia der Fürstlich Lobkowitzschen Bibliothek in Raudnitz*, in: *Beiträge zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte*, Brno 1927, s. 60–70.

⁵³ Jako například valdštejská hudební sbírka z Doks, srov. Milada RUTOVÁ: *Valdštejská hudební sbírka v Doksech*, *Sborník Národního muzea v Praze*, řada A, sv. 28, 1974, č. 5, s. 173–227 a Eva MIKANOVÁ: *Valdštejská hudební sbírka v Doksech*, *Hudební věda* 18, 1981, s. 183.

⁵⁴ Na základě inventářů coby hlavních pramenů byly napsány základní práce o kapelách v Tovačově a Brtnici, významné inventáře se dochovaly například od kapel v Blansku, Kroměříži ad., viz Jan RACEK: *Inventář hudebnin tovačovského zámku z konce 17. století*, *Musikologie* 1, 1938, s. 45–68; Theodora STRAKOVÁ: *Brtnický hudební inventář*, *Časopis moravského muzea, Vědy společenské* 48, 1963, s. 199–234; J. SEHNAL: *Das Musikinventar des Olmützer Bischofs Leopold Egk aus dem Jahr 1760 als Quelle vorklassischer Instrumentalmusik*, *Archiv für Musikwissenschaft* 29, 1972, s. 285–317.

libreta.⁵⁵ Nahodilé, o to však cennější zmínky o hudbě se mohou nacházet v denících, korespondenci nebo pamětních knihách.⁵⁶ Většinou však nezbyvá než hledat stopy po jednotlivých hudebnících a provozu kapely v obecněji zaměřených pramenech evidenčního či hospodářského charakteru, tedy v matrikách a nejrůznějších účtech.

Pro badatele má tento stav dva významné důsledky. Jednak je heuristický výzkum orientovaný na kapelu pracný a především velmi nejistý, připomíná tak někdy spíše hledání jehly v kupce sena, přičemž často není jisté, jak ona jehla vlastně vypadá a zda vůbec hledáme ve správné kupce. Druhý, významnější problém souvisí s výsledky archivních průzkumů. Obvykle má nakonec badatel k dispozici velmi omezené množství různorodých a často nahodile dochovaných pramenů, je tedy neustále vystaven nebezpečí tzv. pramenného veta: jakýkoli další nalezený pramen může dosti výrazně pozměnit interpretaci pramenů stávajících. Zde však nezbyvá nic jiného, než si být tohoto nebezpečí neustále vědom a rovněž se vyvarovat zbytečných generalizací, které ostatně ve spojení s hudbou obvykle příliš produktivní nebývají.

Prameny pro studium kapely Václava Morzina lze po formální stránce rozdělit na notované a nenotované, resp. hudební a nehudební. Při následujícím představení těchto pramenů začneme, snad poněkud netradičně, od těch nehudebních. Pro tuto práci zaměřenou na šlechtickou kapelu totiž nehudební prameny hrají zásadní roli – žádná hudební sbírka bezprostředně související s kapelou Václava Morzina se nedochovala.

⁵⁵ K posledním pracím využívajícím zásadně tento druh pramenu patří disertace Jany SPÁČILOVÉ: *Hudba na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha (1711–1738). Příspěvek k libretistice barokní opery a oratoria*, disertační práce FF MU, Brno 2006.

⁵⁶ Prameny osobní povahy však často očekávání a naděje hudebního historika nenaplnují, viz např. Jiří SEHNAL: *Deníky Jana Jáchyma ze Žerotína. Životní styl českého šlechtice v době vrcholného baroka*, in: *Časopis Matice moravské* 119, 2000, č. 2, s. 367–389. Systematická evidence a vyhodnocení zmínek o hudbě v (jakkoli definované) širší skupině takových pramenů ze šlechtického prostředí dosud nebyly provedeny.

a) Nehudební prameny

Na prvním místě je třeba zmínit **Rodinný archiv Černín-Morzinů** (RA Černín-Morzin), který pro studium rodu představuje fond nevyšší důležitosti. Fond je uložen v SOA Zámorsk, kde byl zpracován v polovině 50. let 20. století.⁵⁷ Ve srovnání s jinými šlechtickými rodinnými archivy se jedná o fond poměrně chudý na korespondenci a další prameny osobní povahy, a to platí především pro období Václava Morzina. Nemáme tedy k dispozici prameny srovnatelné s knihami konceptů odeslané korespondence, jako je tomu v případě Františka Antonína Šporka, nebo s relacemi úředníků, které tak hojně využil Vladimír Helfert a jeho následovníci v případě Jana Adama Questenberka. Pro řešení otázky vztahu hraběte Morzina k hudbě je absence pramenů tohoto typu citelná. Využity proto byly především soukromé účty ze sledované doby, jediným dokumentem tohoto typu přímo souvisejícím s kapelou však zůstává již dobře známý a výše zmíněný účet od Antonia Vivaldiho.⁵⁸

Nejproduktivnějším pramenem pro výzkum kapely nacházejícím se v RA Černín-Morzinů byla již zmíněná **účetní kniha osobních výdajů hraběte Václava Morzina z let 1724–1729** (dále účetní kniha).⁵⁹ Jak naznačuje inventář fondu, který údaj o knize obsahuje pouze jako přípis, byla kniha přiřčena k fondu až později po jeho zpracování. Nepodařilo se mi blíže určit dobu, kdy se tak stalo, každopádně to však muselo být před rokem 1984, kdy zprávu o ní publikoval M. Poštolka.⁶⁰ Jedná se o svazek o třiceti foliích s dalším jedním vloženým listem nacházejícím se dnes mezi fólii 8 a 9, jehož původní pozice však není zcela zřejmá.⁶¹ Kniha není popsána celá, pravidelné zápisy končí v polovině f. 26r (duben 1729) a hrabě si za ně poznamenal ještě součty výdajů na livrej a úroky. Zbývající tři folia jsou částečně prázdná, na f. 28 jsou pak poznamenány hospodářské výdaje z roku 1726, které s předcházejícím obsahem knihy evidentně nesouvisejí.

⁵⁷ Erik BOUZA – M. OŠTÁDALOVÁ – J. SAMEK – V. UHLÍŘOVÁ: *Rodový archiv Morzinů Vrchlabí 1533–1943. Inventář*, stroj., 1957.

⁵⁸ Viz výše pozn. 37.

⁵⁹ Státní oblastní archiv Zámorsk, Rodinný archiv Černín-Morzinů, účetní kniha 1724–1729, inv. č. 332, č. kart. 144.

⁶⁰ Jednotlivé přírůstky k fondu byly v archivu evidovány až po roce 1989, dle sdělení pracovníka archivu Mgr. Milana Novotného, kterému tímto děkuji za pomoc.

⁶¹ Více o tomto listu viz s. 66 ad.

Účetní kniha je v mnoha ohledech výjimečným pramenem. Je psána vlastní rukou Václava Morzina, což vyplývá nejen z paleografického srovnání například s jeho podpisem, vyskytujícím se velmi často na různých účetních dokladech v rodinném archivu, nýbrž též z dikce zápisů typu „meinem Sohn Carl sein Quartal“ atd.⁶² To je v kontextu podobných dokumentů účetní povahy přinejmenším neobvyklé. Díky tomu je však možno do jisté míry uvažovat například o preferencích hraběte projevujících se v tom, jaké výdaje jsou a jaké nejsou v knize výslovně uvedeny či specifikovány. Kniha zahrnuje souvislé období pěti let: jejím prostřednictvím tak lze zkoumat vývoj kapely, postavení hudebníků v rámci Morzinova dvora či alespoň v omezené míře nahlédnout na vztah Morzina například k některým církevním institucím.

Zůstaneme-li v SOA Zámrsk, pak významné prameny pro tuto práci sliboval fond **Velkostatek Vrchlabí** (VS Vrchlabí).⁶³ V něm samozřejmě zcela převažují hospodářské písemnosti, důležité poznatky o každodenním životě dvora Václava Morzina by však měly poskytnout zde dochované účty hlavní pokladny. Bohužel tato rozsáhlá (přes 60 kartónů) a důležitá část fondu není řazena chronologicky a k dispozici není ani jiný klíč k jejímu uspořádání, nezbylo tedy než podniknout několik namátkových sond.⁶⁴

Cenné zprávy o kapele a pobytech hraběte v Itálii i ve Vrchlabí byly nalezeny v pamětních knihách augustiniánského kláštera ve Vrchlabí, nacházejících se ve fondu **Augustiniáni Vrchlabí** uloženém rovněž v SOA Zámrsk.⁶⁵

Z fondů velkostatků zahrnujících ostatní panství Václava Morzina (VS Čistá, VS Lomnice, VS Kounice, VS Kovanice, VS Křinec) se jako překvapivě produktivní ukázal fond **Velkostatek Křinec** uložený v SOA Praha. Obsahuje totiž důchodní účty ze sledované doby. V nich byly nalezeny mimo jiné seznamy úředníků Morzinova dvora (*Schlossficiren*) z let 1720, 1721 a 1724, představující důležitý doplňující pramen k účetní knize. Pro identifikování členů kapely se ukázaly jako užitečné i pravidelné výkazy ševců a krejčích, v druhém případě zpravidla za

⁶² I ze značně obtížné čitelnosti a nevyrovnanosti rukopisu je zřejmé, že se nejedná o ruku profesionálního písaře.

⁶³ Erik BOUZA: *Archiv Velkostatku Vrchlabí 1571–1938. Inventář*, strojopis, 1957.

⁶⁴ Zdá se, že tato část fondu je uspořádána velmi nahodile, v kartónu 239 byly například nalezeny různé účetní souhrny z let 1672, 1716, 1720, 1734 atd.

⁶⁵ F. ZAHŘÁDKA: *Augustiniáni Vrchlabí 1699(1632)–1950. Inventář*, strojopis, 1962.

opravy i novou livrej. Mezi jednotlivými účty pak byly nalezeny též doklady o kontaktu hraběte s místními hudebníky, kantorem etc.

Další velkou skupinu pramenů tvoří **matriky**. Zde jsem postupoval ve stopách Emiliána Troldy a jeho excerpt matrik malostranské farnosti sv. Václava/sv. Mikuláše; počet zjištěných záznamů zachycujících Morzinovy hudebníky se podařilo značně zvýšit. Původní plán projít matriční knihy všech Morzinových panství se nakonec nepodařilo v úplnosti zrealizovat, byly provedeny pouze sondy; výjimku přitom představují matriky lomnické, které jsou zpracovány v novodobém indexu a jehož prostřednictvím tedy byly vyhodnoceny víceméně v úplnosti.⁶⁶ Na tomto poli tedy zbývá ještě mnoho udělat, především v případě těch hudebníků, jejichž stopy se náhle ztrácejí či byly zachyceny pouze částečně. Takové bádání je však značně náročné zejména vzhledem k velkému počtu farností v pražských městech. Jako doplňkový pramen pro sledování životních osudů a sociálního postavení některých hudebníků byly též prohlédnuty a využity malostranské městské knihy, zejména knihy udělení městských práv, knihy trhové a knihy testamentů.⁶⁷

Velmi významným fondem byla pro sledované téma **Wunschwitzova genealogická sbírka** (Národní archiv Praha), obsahující cenné materiály nejen genealogické povahy, ale i řadu tisků věnovaných Václavu Morzinovi či unikátně dochované číslo Outerních pražských poštovských novin se zprávou o úmrtí hraběte.⁶⁸

Pozoruhodný komplex pramenů představují rukopisy **P. Josepha Ernsta Barisiena**, Morzinova dvorního básníka a pozdějšího knihovníka arcibiskupa Antonína Petra Příchovského.⁶⁹ Barisienovu službu Morzinům dokládají především četné podklady pro průvodní tisky a popisy slavností, nejrozsáhleji jsou přitom doloženy velkolepé holdovací slavnosti provázející vjezd Karla Josefa Morzina na jeho fideikomisní panství Lomnice a Vrchlabí v roce 1739 dochované v RA Černín-Morzinů, Wunschwitzově sbírce a Národní knihovně České republiky (NK ČR). Pozoruhodný a dosud blíže nepovšimnutý je zejména soubor Barisienových rukopisů dochovaný v NK ČR, který jejich autor daroval v letech 1766–1771 knihovně pražské novoměstské jezuitské koleje. Z nich byl pro tuto práci využit konvolut

⁶⁶ Srov. SOA Zámorsk, sign. 4974 A–C, index NOZ 1668–1784, strojopis z let 1989–1992. Matriky byly dále studovány v SOA Praha a AHMP.

⁶⁷ Jiří ČAREK et al.: *Městské a jiné úřední knihy archivu hlavního města Prahy*, Praha 1956.

⁶⁸ NA Praha, Wunschwitzova sbírka, složka Morzin, inv. č. 771.

⁶⁹ Josef TUMPACH – Antonín PODLAHA: *Český slovník bohovědný*, Praha 1912–1938, sv. 1, s. 924.

Lucubrationes ascetico-oratorio-poeticae (latinae et germanicae),⁷⁰ který je vlastně jakýmsi osobním archívem autora obsahující texty k jím koncipovaným a koordinovaným slavnostem pořádaným nejen pro různé příslušníky rodu Morzinů, ale později i pro další šlechtice. V případě zmíněné slavnosti v roce 1739 jsou zde kromě popisů vevázány též k této příležitosti vydané tisky, korespondence a rovněž notový záznam holdovací písně, kterou Karlu Josefu Morzinovi zpívali jeho poddaní.

Sbírký **Krkonošského muzea Vrchlabí** sídlícího v budově bývalého augustiniánského kláštera spoluzaloženého Václavem Morzinem obsahují především cenné ikonografické prameny, jako je portrét hraběte z roku 1736 věnovaný klášteru (jedná se o trvalou zápůjčku od České provincie Řádu sv. Augustina), dobový obraz zámeckého komplexu v Křinci a rovněž pozoruhodný obraz slavnostního vjezdu Karla Josefa Morzina do Vrchlabí v roce 1739, doplňující již zmíněné Barisienovo líčení téže události.

Zejména z časových důvodů nebyly detailněji studovány **archivy měst a obcí** nacházejících se na Morzinových panstvích ani farní archivy tamtéž;⁷¹ zejména pro sledování hudebního života jednotlivých panství by bylo potřeba takový průzkum provést, ten však již přesahoval možnosti i záběr této práce. Prameny užitečné pro tuto práci nebyly nalezeny ani v **zámecké knihovně Morzinů**. Tato knihovna obsahuje zejména literaturu z 19. století, ani její starší vrstva však dosti pravděpodobně neobsahuje pozůstalost po Václavu Morzinovi, nýbrž spíše po Černínech, s nimiž se Morzinové spojili po roce 1881.⁷² Řada dalších samostatně na různých místech dochovaných pramenů použitých v této práci bude představena na odpovídajících místech v jejím průběhu.

⁷⁰ *Lucubrationes ascetico-oratorio-poeticae (latinae et germanicae)*..., NK ČR, sign. XV B 2.

⁷¹ Jedná se zejména o archivy měst Lomnice nad Popelkou a Vrchlabí, a dále o fondy farních či děkanských úřadů Vrchlabí, Lomnice n. P., Kounice, Křinec, Bříství, Dolní Kalná, Rožďalovice ad. (řada z posledně jmenovaných fondů dosud není zpracována).

⁷² Národní muzeum, Oddělení zámeckých knihoven, *Lokální a inventární katalog zámecké knihovny Vrchlabí I. z let 1977–78*, srov. také *Handbuch der historischen Buchbestände in Deutschland, Österreich und Europa*, Bernhard Fabian (ed.), Hildesheim 2003, dostupné online: <http://www.bzi.de/fabian> [cit. 22. 3. 2009].

b) Hudebniny

Jak již bylo řečeno, nedochovala se žádná sbírka hudebnin Václava Morzina a neznáme ani hudební prameny přímo související s kapelou, tj. takové, o kterých by bylo možno uvažovat jako o provozovacích materiálech kapely či které by byly prokazatelně vlastněny Morzinem. Je zde však poměrně velká skupina skladeb hudebníků, kteří byli po delší či kratší dobu v Morzinových službách. Jedná se o hraběcího „maestro di musica in Italia“ Antonia Vivaldiho (1678–1741), Morzinovy skladatele Johanna Friedricha Fasche (1688–1758), Antonína Reichenauera (ca 1694–1730), Christiana Gottlieba Postela (ca 1697–1730), Josefa Antonína Sehlinga (1710–1756), a rovněž o člena kapely Františka Jiránka (1698–1778). Zásadní otázkou tedy je, které ze skladeb těchto skladatelů mohly být komponovány pro Morzinovu kapelu a / nebo které by mohly mít vzhledem ke kapele jistý výpovědní potenciál.

V dochované tvorbě Morzinových hudebníků tak bylo možno z hlediska tématu této práce rozlišit několik kategorií. Jednoznačný vztah ke kapele mají ty skladby, které byly hraběti Morzinovi dedikovány (Vivaldi, op. 8) či pro něj nepochybně určeny (Vivaldi, fagotový koncert RV 496). Pouze o malý stupeň níže stojí skladby Morzinových skladatelů Antonína Reichenauera (zejména instrumentální skladby a kantáta z roku 1723) a Christiana Gottlieba Postela, které vznikly v době jejich doloženého angažmá v kapele; právě tyto skladby tvoří jádro hudebních pramenů odrážejících praxi Morzinovy kapely. Ještě níže pak jsou skladby, o nichž můžeme uvažovat jako o určených pro Morzinovu kapelu na základě závěrů o složení kapely – důležitým momentem je zde zejména otázka obsazení, do této skupiny pak například náleží fagotové koncerty Antonia Vivaldiho či některé Reichenauerovy chrámové skladby. Na stejné úrovni pak jsou skladby členů kapely, které snad vznikly až po jejím zániku, evidentně se však v nich otiskly vlivy a zkušenosti jejich autora získané během služby u Morzina – to je případ koncertů houslisty Františka Jiránka. Otázky po konkrétních souvislostech jednotlivých hudebních pramenů s kapelou budou detailněji nastíněny v dalších částech této práce. Na tomto místě však hodlám představit tři nejvýznamnější pramenné komplexy, v nichž se dochovala většina děl obou Morzinových „domácích“ skladatelů.

Drážďany

Nejrozsáhlejší soubor pramenů instrumentálních děl A. Reichenauera a jediné dvě dochované skladby Ch. G. Postela se nacházejí ve sbírkách hudebního oddělení **zemské a univerzitní**

knihovny v Drážďanech (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden). Skladby se dochovaly v tzv. soukromé královské sbírce hudebnin (Königliche Privat-Musikaliensammlung), a sice jako součást proslulého fondu instrumentální hudby pocházejícího z tzv. skříně No. II, který obsahuje hudebniny spjaté s provozem drážďanské dvorní kapely (Churfürstlich Sächsische Capell- und Cammer Musique) v první polovině 18. století a rovněž hudebniny z pozůstalosti jejího koncertního mistra Johanna Georga Pisendela (1687–1755).

Historie sbírky hudebnin ze skříně No. II patří k fascinujícím příběhům drážďanské hudební historie. Hudebniny z let cca 1710–1760 byly během šedesátých let 18. století v souvislosti se změnou vkusu i charakteru hudebního provozu u drážďanského dvora archivovány a uloženy na kůru katolického dvorního kostela, kde sto let čekaly na objevení. K němu došlo v souvislosti s cennými rukopisy děl Antonia Vivaldiho⁷³, které byly součástí sbírky; v té době ji také zpracoval drážďanský archivář a hudební historik Moritz Fürstenau. Přestože byl fond hudebnin drážďanské zemské knihovny po roce 1926 sjednocen a opatřen novými signaturami a za druhé světové války utrpěl značné škody, na základě rekonstrukce obou starých způsobů uložení bylo později možno získat jasnou představu o podobě, v jaké byla sbírka v šedesátých letech osmnáctého století uspořádána a archivována. Ke sbírce existuje rozsáhlá literatura zabývající se především prameny děl A. Vivaldiho, G. Ph. Telemanna či instrumentálními koncerty německých a italských autorů.⁷⁴ Podobně obsáhle je pak dnes zpracována problematika drážďanských kopistů.⁷⁵ Na základě těchto poznatků pak bylo možno vyhodnotit i prameny Reichenauerových a Postelových skladeb.

⁷³ Julius RÜHLMANN: *Antonio Vivaldi und sein Einfluß auf Johann Sebastian Bach*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 63, 1867, s. 393 ad.

⁷⁴ Karl HELLER: *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*, Leipzig 1971; Ortrun LANDMANN: *Die Telemann-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek. Handschriften und zeitgenössischen Druckausgaben seiner Werke*, Dresden 1983; Manfred FECHNER: *Studien zur Dresdner Überlieferung von Instrumentalkonzerten deutscher Komponisten des 18. Jahrhunderts*, Laaber 1999; Paola POZZI: *Il Concerto strumentale italiano alla Corte di Dresda durante la prima metà del Settecento*, in: *Intorno a Locatelli. Studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695–1764)*, sv. 2, Albert Dunning (ed.), Lucca 1995, s. 953–1038.

⁷⁵ K výše uvedené literatuře je třeba zmínit zejména ještě Ortrun LANDMANN: *Katalog der Dresdener Hasse-Musikhandschriften. CD-ROM-Ausgabe mit Begleitband. Die Handschriftlich überlieferten Kompositionen von Johann Adolf Hasse (1699–1783) in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden*, München 1999.

Jak vyplývá ze starých signatur, skladby obou skladatelů se dochovaly v témže počtu, v jakém byly v šedesátých letech osmnáctého století ve skříni uloženy (viz tabulka 1).⁷⁶ Většina pojednávaných pramenů se dochovala v opisech dvou „standardních“ drážďanských opisovačů té doby, nazvaných již Karlem Hellerem „Schreiber A“ a „Schreiber D“.⁷⁷ Heller a po něm zejména Fechner a Landmannová definovali pomocí datovaných manuskriptů řadu fází vývoje notopisu těchto písařů. Později se podařilo písaře označovaného jako Schreiber A ztotožnit s drážďanským dvorním kopistou Johannem Gottliebem Grundigem,⁷⁸ který byl oficiálně činný v letech 1733–1773, začal však svou činnost opisovače podstatě dříve, zřejmě kolem poloviny dvacátých let osmnáctého století.

Všechny opisy Reichenauerových a Postelových skladeb pořízené J. G. Grundigem a písařem D spadají do první, nejstarší fáze vývoje jejich písma, jejich vznik je tedy možno datovat zhruba do druhé poloviny 20. let 18. století.⁷⁹ Dále, tyto opisy jsou psány na jednom druhu papíru: jedná se o pevný dvojitý papír s obtížně čitelným vodoznakem, který je však nepochybně možno identifikovat jako „korunovanou dvouhlavou orlici se srdcovitým štítkem“. Dle Hellerových a Fechnerových zjištění byl tento papír velice často používán právě písaři A a D, a to právě v nejstarší fázi jejich písma.⁸⁰

Hlasy Reichenauerova fagotového koncertu C dur (2494-O-1) byly pořízeny jedním neznámým opisovačem, pro jejich drážďanskou provenienci mluví rovněž papír. Jedná se o jednoduchý papír s vodoznakem „korunovaný štítek se zavěšeným poštovním rohem a iniciálami IGS“ z produkce drážďanské papírny Johanna Gottloba Schucharta, který patří v kontextu drážďanské

⁷⁶ Ve sbírce nebylo více skladeb připisovaných Reichenauerovi, neboť bezprostředně po triu Mus. 2494-Q-1 následuje koncert Ristoriho (22. Fach, 14. Lage, No: 1., Cx 823, 2455-O-1); podobně též v případě Postela, po jehož koncertu a moll následuje v řadě starých signatur hobojevý koncert D dur P. Prellena (Cx 736, 2790-O-1).

⁷⁷ K. HELLER, *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*, s. 28.

⁷⁸ Ortrun LANDMANN: *Katalog der Dresdener Hase-Musikhandschriften*, Begleitband, s. 26.

⁷⁹ Oba kopisté zahájili svou činnost kolem roku 1725, první stadia vývoje jejich písma, Fechnerem označovaná jako A (1), resp. D (1), pak končí někdy kolem roku 1731, přechodová fáze k dalšímu typu pak trvá až cca do 1733/34, srov. Manfred FECHNER: *Studien zur Dresdner Überlieferung von Instrumentalkonzerten deutscher Komponisten des 18. Jahrhunderts*, s. 66–132.

⁸⁰ Heller soudí, že tento papír byl používán na drážďanském dvoře zejména před rokem 1730, viz Karl HELLER: *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*, s. 30. Srov. též FECHNER, op. cit., s. 64–65.

sbírky instrumentální hudby k běžně užívaným papírům.⁸¹ Období jeho používání vymezuje Fechner od cca 1725 až do čtyřicátých let století.

Opis hlasů houslového koncertu G dur (2494-O-3) byl již v době pořádání sbírky v šedesátých letech 18. století považován za Reichenauerovo dílo, jistě na základě poněkud nejednoznačných údajů na titulní straně rukopisu.⁸² Pramen však evidentně pochází z pozdější doby a výrazně se tak odlišuje od ostatních Reichenauerových skladeb dochovaných v Drážďanech. Ze samotné hudby je pak zřejmé, že se o Reichenauerovo dílo nejedná, nýbrž že jde o skladbu nejméně o generaci mladšího autora; toho se však identifikovat nepodařilo.

Tabulka 1: Drážďanské prameny – staré a nové signatury, kopisté

Skladby jsou řazeny dle starých signatur, pocházejících z doby archivace sbírky v šedesátých letech 18. století (Fach / Lage), uvedeno je i mladší signování M. Fürstenaua (Cx). Souvislá řada signatur v rámci děl jednoho autora ukazuje, že počet skladeb odpovídá stavu sbírky v době jejího pořádání.

Skladatel	Titul, tónina (sólový nástroj)	Staré signatury		Signatura	= / x	Kopista
		Fach/Lage	Cx	Mus.		
Ch. G. Postel	<i>Concerto</i> , B dur (ob)	20/10	734	2789-O-1	=	A (1)
	<i>Concerto</i> , a moll (ob)	20/11	735	2789-O-2	=	D (1)
A. Reichenauer	<i>Concerto</i> , g moll (fag)	22/1	810	2494-O-10,1	=	R ^b
			812	2494-O-10,2	=	A (1)
	<i>Concerto à 6</i> , F dur (ob+fag)	obal se nedochoval	811	2494-O-7	=	R ^b
				2494-O-7a	x	A (1)
	<i>Concerto</i> , B dur (ob)	22/3	812	2494-O-8	=	A (1)
	<i>Concerto</i> , F dur (ob)	22/4	813	2494-O-6	=	D (1)
	<i>Concerto</i> , F dur (fag)	22/6	814	2494-O-5,1	=	R ^b
				2494-O-5,2	=	A (1)
	<i>Concerto à 6</i> , B dur (ob+fag)	22/6	815	2494-O-9	=	R ^c
				2494-O-9a	x	A (1)
	<i>Concerto</i> , G dur (ob)	22/7	816	2494-O-2	x	A (1)
<i>Concerto</i> , C dur (fag)	22/8	817	2494-O-1	x	1 DS	
<i>Concerto</i> , D dur (vlc)	22/9	818	2494-O-4	x	A (1)	
„G. J. Reich.“ ⁸³	<i>Concerto</i> , G dur(vl)	22/10	819	2494-O-3	x	3 DS
A. Reichenauer	<i>Ouverture</i> , B dur	22/11	820	2494-O-11	x	D (1)
	<i>Ouverture</i> , B dur	22/12	821	2494-O-12	x	A (1)
	[<i>Sonata a tre</i>], D dur	22/13	822	2494-Q-1	=	R ^a

⁸¹ K. HELLER, op. cit., s. 28; M. FECHNER, op. cit., s. 60–64.

⁸² *Concerto. St. 6. | Violino Principale. | Violino Imo. | Violino Ildo. | Viola. Violoncello | Cembalo. | C. A. Reich.*

⁸³ Evidentně se nejedná o Reichenauerovo dílo, nýbrž o mladší skladbu.

				2494-Q-1	x	A (1)
--	--	--	--	----------	---	-------

= partitura

x party

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

A (1) drážďanský kopista J. G. Grundig, označovaný také jako „Schreiber A“, nejstarší (1.) fáze vývoje jeho rukopisu, datovaná zpravidla kolem 1725 – 1731

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

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

Ojedinělý komplet tvoří 5 partitur, které sloužily drážďanským kopistům jako předlohy k opisu a u nichž zřejmě nedošlo k jejich vrácení. Prameny jsou na novodobé obálce označeny jako autografy a jejich rukopis odpovídá dvěma Reichenauerovým skladbám dochovaným v Praze.⁸⁴ Jeden z těchto pražských pramenů našel a jako Reichenauerův autograf určil Emilián Trolda a daroval jej Českému muzeu hudby; poznámka, že jde o autograf, je tužkou poznamenána na jeho titulní straně rukou tehdejší ředitele muzea Emila Axmanna, později za války vyšla skladba včetně faksimile této titulní strany v *Erbe deutscher Musik*.⁸⁵ Není zde žádný zcela průkazný doklad potvrzující Troldovu domněnku, že se jedná o Reichenauerův autograf, vzhledem k charakteru pramenů a jejich výskytu v různých fondech ji však lze považovat za velmi pravděpodobnou. Každopádně je podstatné, že pramen Reichenauerovy kantáty pocházející z fondu jezuitského kostela sv. Mikuláše na Malé Straně a psaný evidentně ve stejné době jako partitura Reichenauerovy triové sonáty dochované v Drážďanech je opatřen přípisem s datací 1723 („1723. | Chori Societatis Jesu Micro-Pragae ad S. Nicolaum“). Pět drážďanských partitur nevykazuje zcela shodné písmo, i když je zřejmé, že jde o rukopis jedné osoby – zhruba je možno rozlišit tři stádia vývoje notopisu, což vede k názoru, že partitury nepocházejí ze stejné doby, v rozporu s tímto zjištěním je však fakt, že pro všech pět partitur byl použit obdobný druh papíru s vodoznakem znázorňujícím znak augsburského biskupství.⁸⁶

Wiesentheid

Sedm instrumentálních skladeb, jejichž autor je na titulních listech označen zpravidla jako *D[omi]no Reichenauer*, se nachází v **hudební sbírce Schönbornů ve Wiesentheidu**. Můžeme předpokládat, že se jedná o skladby pražského Antonína Reichenauera⁸⁷ – jméno Reichenauer není příliš obvyklé, neznáme v první třetině osmnáctého století více hudebníků

⁸⁴ Jedná se o skladby *Mottetum pro defunctis* (CZ Pnm, sign. XV D 358) a *Cantata De B: V: M: ad Montem Sanctam* (CZ Pnm, sign. XIV B 205).

⁸⁵ *Prager deutsche Meister der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Chorwerke*, ed. Th. Veidl, *Das Erbe deutscher Musik*, řada 2: Landschaftsdenkmale, Sudetenland, Böhmen und Mähren, sv. 4, Reichenberg 1943.

⁸⁶ Harald KÜMMERLING: *Katalog der Sammlung Bokemeyer*, č. 99, s. 325: tento vodoznak se v různých variantách vyskytuje v letech 1698–1774.

⁸⁷ Jako první upozornila na wiesentheidské skladby ve spojení s Antonínem Reichenauerem Barbara Ann RENTON: *The Musical Culture of Eighteenth-Century Bohemia*, s. 459–460; Fritz ZOBEL: *Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesentheid*.

tohoto jména, wiesentheidské Reichenauerovy skladby evidentně pocházejí z odpovídající doby a v neposlední řadě má tamní sbírka řadu vazeb na pražský repertoár.⁸⁸

Autor tištěných katalogů wiesentheidské sbírky hudebnin Fritz Zobeley neodhalil Reichenauerovu pražskou identitu, skladatelova díla uložená v Darmstadtu a Drážďanech mu však neušla.⁸⁹ Vznik skladeb klade do doby kolem roku 1715, snad zkratka „Dno“ uváděná na titulních listech před skladatelovým jménem ho vedla k domněnce, že se jednalo o duchovního.⁹⁰ Několik dalších skladeb označil Zobeley za komponované v Reichenauerově stylu⁹¹ či mající stejné vnější rysy.⁹²

Reichenauerovy skladby pocházejí ze starší části schönbornské sbírky, která za svůj vznik vděčí hraběti Rudolfu Franzi Erweinovi von Schönborn (1677–1754). Coby šestému synovi Melchiora Friedricha von Schönborn byla Rudolfu Franzi Erweinovi původně souzena dráha duchovního, jeho osud se však nakonec vyvíjel jiným směrem. Díky sňatku s Marií Eleonorou roz. hraběnkou z Hatzfeldu, která byla vdovou po hraběti Ottovi z Dernbachu, získal Rudolf Franz Erwein panství Wiesentheid. Hrabě se tak stal zakladatelem tzv. francké či wiesentheidské větve Schönbornů a vybudoval velkou politickou kariéru, od tajného rady mohučského kurfiřta (1707), přes vrchního dvorního maršála (1709) až po císařského tajného radu (1713). Roku 1711

⁸⁸ Na vztahy mezi schönbornskou sbírkou ve Wiesentheidu a pražskou křížovnickou sbírkou upozornila RENTON, op. cit., s. 459–460. Ve sbírce se také nachází několik tisků pražské provenience, např. Brentnerova *Offertoria sollenniora* op. 2 (G. Labaun) či sbírka mší Gunthera Jacoba *Acratismus pro honore Dei* (P. Lochner, Praha 1726). Ve Wiesentheidu také působil pozdější kapelník olomoucké katedrály Josef Antonín Gurecký, nachází se zde řada jeho instrumentálních skladeb, stejně jako duchovních skladeb jeho bratra a předchůdce na kapelnickém místě u olomoucké katedrály Václava Matyáše, srov. Fritz ZOBELÉY: *Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesentheid*, díl 1, sv. 1, *Drucken*; Jiří SEHNAL: *Hudba v olomoucké katedrále*, Brno 1988, s. 125–133, Jana SPÁČILOVÁ: *Hudba na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha (1711–1738)*, s. 44–46.

⁸⁹ Srov. F. ZOBELÉY: *Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesentheid*, s. 122: „[Reichenauers] andere Werke ehem. in Darmstadt u. Dresden Mus., obige nicht erkennbar. (Maichelbeck, Fr. Ant., 1702 auf d. Reichenau *, kommt als Komp. nicht in Betracht.“

⁹⁰ ZOBELÉY, op. cit., s. 120: „Reichenauer, – (möglicherweise Pseudonym) um 1715, Geistlicher.“ Toto označení nemuselo nutně znamenat, že se jedná o kněze.

⁹¹ ZOBELÉY, op. cit., *Partia*, č. 841: „süddeutsch o. österr. (Manier Reichenauer) um 1700–1710“ Skladbu jsem neměl k dispozici, na základě incipitů a názvů vět uvedených v katalogu je však zřejmé, že se jedná v podstatě o suitu, patrně značně ovlivněnou francouzským stylem, obdobnou skladbu jsem mezi Reichenauerovými instrumentálními díly nenalezl. Pokud skladba skutečně vznikla v letech 1700–1710, těžko se může jednat o Reichenauerovo dílo.

⁹² ZOBELÉY, op. cit., jedná se o anonymní mši č. 810 a *Partii a 3* Franze Rumpelninga č. 737. Zobeleyovy poznámky „Kennz. wie Reichenauer“ a „Art des Reichenauer“ se týkají vnějších znaků pramene (znaménko opisovače, opisovačská ruka apod.), nikoli stylu hudby, jak se domnívá B. A. RENTON: *The Musical Culture of Eighteenth-Century Bohemia*, s. 459–460.

byl císařem Karlem VI. povýšen na rytíře sv. říše římské, roku 1731 obdržel jako první svého rodu řád zlatého rouna.⁹³ Jeho syn Eugen Ervín získal v druhé polovině století rozsáhlý majetek v Čechách, zejména na Klatovsku.

Hrabě byl vynikajícím violoncellistou, což také vysvětluje neobvykle velké množství skladeb s obligátním violoncellem vyskytujících se ve sbírce. Díky částečně dochovaným dopisům a účtům mohl Fritz Zobeley odhalit řadu cest a kanálů, kterými si wiesentheidský panovník doplňoval hudební sbírku. K dodavatelům hudebnin patřil například benátský kupec Regaznig či mladý hudebník Franz Horneck, který v hraběcích službách v letech 1708 a 1709 pobýval v Benátkách a opsal zde pro hraběte řadu Vivaldiho koncertů. Podobné kontakty měl hrabě např. v Římě či ve Vídni.⁹⁴ Žádný konkrétní doklad kontaktů hraběte Rudolfa Franze Erweina s pražským hudebním světem – mimo samotné skladby dochované v jeho sbírce – není dosud znám.

Manuskripty Reichenauerových skladeb dochovaných ve Wiesenheidu byly s výjimkou dubletů hlasů orchestrální sonáty (spíše sinfonie) sign. 715 pořízeny jediným kopistou, který dosud nebyl identifikován.

Tabulka 2: Přehled Reichenauerových skladeb dochovaných ve Wiesenheidu

Ve všech případech jde o party.

Signatura	Titul, tónina	Obsazení
Sign. 709	<i>Concerto</i> c moll	vl princ, vl 1, 2, vlc, cemb
Sign. 710	<i>Concerto</i> G dur	vlc conc, vl 1, 2, b
Sign. 711	<i>Concerto</i> G dur	vlc conc, vl 1, 2, b
Sign. 712	<i>Concerto</i> d moll	vlc oblig, vl 1, 2, vla, org
Sign. 713	<i>Concerto</i> [= triová sonáta] B dur	vl, vlc, b
Sign. 714	<i>Concerto</i> [= sonáta à 4] g moll	vl, vlc, fag + vlc, b
Sign. 715	<i>Sonata</i> [= sinfonia] D dur	clno 1, 2, timp, vl 1 (3x), vl 2 (3x), vla, vlc, org

⁹³ Podle Michal Navrátil: *Schönborn*, in: Ottův slovník naučný, sv. 23, Praha 1905, s. 32–34.

⁹⁴ Fritz ZOBELÉY: *Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesentheid*, s. VIII–X.

Darmstadt

Dvě skladby Antonína Reichenauera se nacházely ve fondech **Hessenské zemské a univerzitní knihovny v Darmstadtu** (Hessische Landes- und Hochschulbibliothek), byly však zničeny se značnou částí tamní sbírky během druhé světové války.⁹⁵ V téže knihovně se pak dodnes dochoval významný soubor koncertů Františka Jiráňka.

Základní informace o zničených darmstadtských hudebninách je možno získat z dochovaného lístkového katalogu sbírky – v případě Reichenauerových skladeb se jedná o jediné údaje, které jsou o nich dnes známy. Na katalogizačních lístcích se vedle běžných katalogizačních údajů (autor, titul, incipit atd.) nacházejí rovněž poznámky darmstadtského muzikologa Friedricha Noacka, týkající se písarů a datování rukopisů. Reichenauerův fagotový koncert g moll byl tedy již před válkou dochován neúplně, chyběla část třetí věty; partituru Noack datoval do 1. poloviny nebo středu 18. století. Druhou Reichenauerovou skladbou byla Overture D dur pro dva hoboje a smyčce, dochovaná v hlasech opsaných Johannem Samuelem Endlerem kolem roku 1753. Další informace jsou shrnuty v přehledu Reichenauerových instrumentálních děl v příloze.⁹⁶

Přibližně ze stejné doby jako opis Reichenauerovy ouvertury, tedy z doby kolem roku 1750, pocházela podle Noackových poznámek i řada Endlerových opisů Vivaldiho skladeb, dochovaných v Darmstadtu a zničených při výše zmíněném požáru.⁹⁷ Předpokládaná doba vzniku Endlerových opisů je tedy přibližně o třicet let vzdálena od doby, kdy byl Vivaldi ve službách prince Phillipa von Hessen-Darmstadt. Tomu tak bylo někdy kolem roku 1720, když byl princ guvernérem v Mantově. Právě tehdy mohl pozdější darmstadtský panovník získat nejvíce Vivaldiho skladeb, o nich se však v Darmstadtu nedochovaly žádné zprávy.

Přestože nejsou známy žádné Reichenauerovy kontakty s Darmstadtem, mezi Endlerovými darmstadtskými opisy skladeb Vivaldiho a Reichenauera je zřejmě možno shledat jistou časovou paralelu v tom smyslu, že se jedná o pozdní opisy skladeb, jejichž autoři mohli být v kontaktu s darmstadtským prostředím někdy ve dvacátých letech osmnáctého století.

⁹⁵ O Reichenauerových skladbách informuje Eitner: *In der Hofb. In Darmst. befindet sich eine Overture für Orchester in Dd. Ms. Stb. Und ein Concerto per Fagotto concert. Ms. P.*

⁹⁶ Děkuji paní Christiane Pilz z hudebního oddělení darmstadtské univerzitní knihovny za radu i laskavé zaslání kopií těchto lístků.

⁹⁷ Srov. Karl HELLER: *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*, s. 189.

Johann Samuel Endler (1694–1762) byl Graupnerovým nástupcem v roli kapelníka darmstadtské dvorní kapely. Studoval v Lipsku, kde se seznámil s pozdějším darmstadtským kapelníkem Christophem Graupnerem a také s Johannem Friedrichem Faschem. Roku 1721 se stal Endler vedoucím Faschova lipského Collegia musica, přibližně ve stejnou dobu, kdy Fasch vstoupil do služeb Václava Morzina. O dva roky později byl přijat u dvora v Darmstadtu jako zpěvák a houslista, roku 1740 byl již koncertním mistrem s platem 500 zlatých, roku 1744 se stal vicekapelníkem a po Graupnerově smrti (1760) kapelníkem dvorní kapely.⁹⁸

Velice významným kompletem pramenů je soubor osmi koncertů Františka Jiráňka. Ty patří evidentně k nejstarší vrstvě jeho dochované tvorby, opisy jsou však Noackem rovněž datovány vesměs kolem 1750. Jedná se o partitury psané různými opisovači, které obsahují řadu škrťů a úprav; ve dvou případech by se snad mohlo jednat o autograf. Rukopisy byly studovány pouze prostřednictvím kopií.

Tabulka 3: Přehled koncertů Františka Jiráňka dochovaných v Darmstadtu

Signatura	Titul, tónina	Obsazení
Mus. ms. 336/1	[Koncert g moll]	fag conc, vl 1, 2, vla, b
Mus. ms. 336/2	<i>Concerto a 5</i> , B dur	ob conc, vl 1, 2, vla, b
Mus. ms. 336/3	[Koncert F dur]	fag conc, vl 1, 2, vla, b
Mus. ms. 336/4	[Koncert C dur] – neúplný	fag conc, vl 1, 2, vla, b
Mus. ms. 336/5	<i>Concerto a 5</i> , F dur	ob conc, vl 1, 2, vla, b
Mus. ms. 336/6	[Koncert A dur]	vl conc, vl 1, 2, vla, b
Mus. ms. 336/7	<i>Concerto a 5</i> , B dur	ob conc, vl 1, 2, vla, b
Mus. ms. 336/8	[Koncert D dur] – neúplný	fag conc, vl 1, 2, vla, b

Skladby Františka Jiráňka jsou dále roztroušeny v řadě fondů na území Německa, Švédska, USA a nacházejí se i v Praze.

Konečně, v řadě sbírek zejména v Čechách, Polsku a Německu se dochovalo poměrně značné množství církevních děl Antonína Reichenauera. Vypracovat katalog celého díla tohoto autora nebylo předmětem této práce a za stávajících podmínek je to možné jen obtížně.⁹⁹ Některé z těchto pramenů dochované zejména ve sbírkách Národního muzea-Českého muzea hudby a Pražské metropolitní kapituly však byly využity i pro tuto práci.

⁹⁸ Joanna Cobb BIERMANN: heslo *Johann Samuel Endler*, in: Grove Music Online [cit. 20. 3. 2009].

⁹⁹ Problematická je zejména nedostupnost hudební sbírky pražských křížovníků (CZ Pkříž).

II. Majitel: Václav Morzin a hudba

1) Morzinové

Morzinové pocházející ze severoitalského Furlánska (Friuli) patřili k řadě cizích rodů, které se v českých zemích usídlily během třicetileté války a získaly zde značný majetek za své služby císaři. Úspěšnou vojenskou kariéru vedl především Kamil Rudolf Morzin, jenž sloužil nejdříve v polském a od roku 1631 v císařském vojsku, v němž se z plukovníka postupně propracoval až k hodnosti polního maršálka saského vojska v roce 1638. Již v roce 1632 byl i se svým mladším bratrem Pavlem povýšen do stavu svobodných pánů s českým inkolátem, v roce 1636 do hraběcího a 1642 do českého hraběcího stavu.¹⁰⁰ Při zavraždění císařského generalissima Albrechta z Valdštejna v roce 1634 patřil Morzin k těm jeho důstojníkům, kteří prokázali věrnost císaři, a za tuto službu dostal odměnou panství Vrchlabí. Kamil Rudolf zemřel bezdětný v roce 1646 a jeho statky převzal bratr Pavel.

Vojenská kariéra Pavla Morzina byla sice mnohem méně hvězdná než Rudolfova, zato se však ukázal být vynikajícím a velkorysým hospodářem, který dokázal využít majetkových a cenových turbulencí po skončení třicetileté války a zásadně rozšířit rodový majetek. Nepodařilo se mu sice vytvořit jednotité dominium, přesto výrazně posílil východočeskou rodovou základnu a významné statky získal též v západních Čechách a na Moravě. Zároveň s těmito akvizicemi však položil i základy chronického zadlužení rodu. K nejvýznamnějším z celé řady nákupů patřil v roce 1650 Kuncberk (Kunstberg) s městečkem Křincem – panství bylo za Morzinů nazýváno novokuncberským a později křineckým – a o čtyři roky později Lomnice nad Popelkou. Roku 1665 byly tyto držby spolu s vrchlabským panstvím a rodovým palácem v Praze na Malé Straně spojeny do fideikomisu, k němuž později ještě přibylo panství Čistá u Horek, nacházející se podobně jako Lomnice v hradeckém kraji.

¹⁰⁰ Není-li uvedeno jinak, čerpám informace o předcích Václava Morzina z těchto encyklopedických prací a literatury: Johann Heinrich ZEDLER: *Grosses vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste*, Halle – Leipzig 1739, s. 1892–1894; Constant von Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben*, sv. 19: Moll–Mysliveccek, Wien 1868, s. 108–113; *Ottův slovník naučný*, sv. 17: *Median-Navarrete*, Praha 1901, s. 749–750; Petr MAŠEK: *Šlechtické rody v Čechách, na Moravě a ve Slezsku od Bílé hory do současnosti*, díl 1: A–M, Praha 2008, s. 655; Helena MILEROVÁ: *První Morzinové v českých zemích. K otázce společenské legitimace válečných zbohatlíků*, bakalářská práce, Univerzita Pardubice, Pardubice 2008, dostupné online: <https://dspace.upce.cz:8443/dspace/bitstream/10195/29838/1/text.pdf> [cit. 3. 3. 2009].

V rozšiřování rodového majetku pokračoval i Pavlův syn Jan Rudolf (1642–1702), a to výhradně ve středních Čechách. Dolní Lukavici a další statky v západních Čechách prodal Jan Rudolf svému bratrovi Ferdinandu Matyášovi, čímž došlo ke vzniku mladší rodové linie, známé především pozdějšími kontakty jejích příslušníků s Josephem Haydnem. Za Jana Rudolfa se dále prohloubilo zadlužení rodu a z finančních důvodů ztroskotala i jeho dvorská kariéra. Přesto se mu podařilo najít vpravdě reprezentativní nevěstu Evu Konstancii, jejíž otec Aleš Ferdinand Vratislav z Mitrovic byl nejen příslušníkem starého a významného českého šlechtického rodu, ale i zemským místodržícím.¹⁰¹ Měli spolu tři syny, Maxmiliána (1673–1706), Václava (1675–1737) a o hodně mladšího Josefa Antona (1689 – před 1750). Po třech generacích a přibližně padesáti letech přítomnosti v českých zemích získali Morzinové rozsáhlý nemovitý majetek, a patřili tak nepochybně k bohatým rodům, zároveň však byli značně zadluženi a nedařilo se jim ani získat významnější dvorské ani zemské úřady.

Oba starší synové Jana Rudolfa nejdříve nastoupili vojenskou kariéru, což bylo sice v případě Maxmiliána coby prvorozeného syna a dědice rodového majetku poměrně neobvyklé, avšak u Morzinů coby de facto vojenské šlechty nikoli ojedinělé. Prvorozený Maxmilián pak ve stopách svého otce pokračoval v ambiciózní sňatkové politice, když si za ženu zvolil Claudii Althannovou, příslušnici nepochybně vznešenějšího rodu, který dlouhodobě náležel ke dvorské šlechtě. Po smrti otce se ujal rodového panství, které se mu ještě – jako poslednímu příslušníkovi svého rodu – podařilo rozšířit nákupem dvou statků v roce 1703. Již v roce 1706 však ve věku pouhých 33 let a bez mužského potomka zemřel.

Po Maxmiliánově smrti převzal rodový majorát jeho mladší bratr Václav Morzin, který je ve středu našeho zájmu, a budeme se mu tudíž podrobněji věnovat níže. Za jeho vlády zažila panství Morzinů nebývalý stavební a kulturní rozkvět, zároveň však dluhy, částečně zděděné po předcích, narostly do neúnosné výše. Po smrti Václava v roce 1737 převzal panství jeho syn Karel Josef, i když ne nadlouho. Zemřel již v roce 1741, údajně poté, co se dozvěděl o skutečné výši obrovských dluhů svého otce.¹⁰² V roce 1748 došlo k rodovému bankrotu (kridě) a syn

¹⁰¹ Sňatky Morzinů a související majetkové záležitosti důkladně analyzuje Aleš VALENTA: *Majetek a rodinné vztahy raně novověké aristokracie. Morzinové po třicetileté válce*, in: Sborník prací východočeských archivů 12, 2008, s. 13–48, zvl. s. 27–33.

¹⁰² *Dopisy J. Tadeáše Hubatia z Kotnova hraběti F. V. z Trauttmansdorffu 1741 až 1744*, ed. Eduard Šebesta, in: Sborník příspěvků k dějinám Hlavního města Prahy III, Josef Teige (ed.), Praha 1722, s. 5–110, zde s. 19–20: „...Wir haben hier heutt das jubilaem zu verrichten angefangen, welches der gutte graf Carl Joseph Morcin nicht erlebet. Die Ursach seiner so frühezeithigen hinscheidens ist die kränckung, so er wegen übernommener vatterlichen schulden gehabt, undt es finden sich derenselben in- und ausser der

Karla Josefa Morzina František Xaver již nenabyl správy svých statků až do smrti v roce 1791. V roli jeho poručníků a později – když dosáhl plnoletosti – nucených správců panství se vystřídal několik jeho příbuzných především z mladší větve rodu Morzinů, po jeho smrti pak došlo k rozprodeji předluženého nemovitého majetku. Z větších statků tak zůstalo východočeským Morzinům pouze panství Vrchlabí, které pak nakonec, po vymření mužských příslušníků rodu v roce 1881, přešlo i se jménem do majetku Černínů, poté Černín-Morzinů.

2) Václav Morzin a jeho vztah k hudbě

Pramenů k životu Václava Morzina se dochovalo poměrně málo, a to i ve srovnání s jeho předky. Narodil se roku 1675 v Praze jako čtvrté dítě Jana Rudolfa Morzina, byl jeho druhým synem, který se dožil dospělosti. Václavův bratr Maxmilián byl starší pouze o dva roky, jejich výchova tedy zřejmě probíhala, jak bylo tehdy obvyklé, společně. Oba zřejmě studovali jezuitské gymnázium v Praze na Malé Straně.¹⁰³ V první polovině 90. let absolvovali tříletou kavaleristickou cestu, jejíž itinerář bohužel není znám, a poté rok trvající válečnou výpravu do španělského Nizozemí.¹⁰⁴ Václav posléze nabyl zkušeností s dvorským životem coby komorník Leopolda I., délka i náplň jeho služby u panovnického dvora však rovněž zůstávají nejasné.¹⁰⁵

Volba kariéry, která Václava coby mladšího syna bez naděje na držbu rodového fideikomisu čekala, byla v té době již evidentně provedena – zcela v duchu rodové tradice se stal vojákem. S otcovou finanční podporou se podílel na vojenských operacích v říši, poté působil jako hejtman pluku hraběte Starhemberga v Uhrách. Roku 1701 požádal o zapsání do armády v říši jako generální pobočník (Generaladjutant) a o stálý plat. Hodnosti v následujícím roce dosáhl, avšak stálý plat s ní spojený se mu evidentně získat nepodařilo; naposledy se v této funkci

landtafel würcklich über 600.000 fr., worzu das allodium schwehrlich zulänglich seyn wirdt. ...“ Viz též Aleš VALENTA: *K finančním poměrům vrchlabských Morzinů v 18. století*, in: *Východočeský sborník historický* 12, 2005, s. 129–140.

¹⁰³ Jako asistenti rektora latinské sodality Narození Panny Marie při malostranském jezuitském profesním domě v roce 1687 jsou oba bratři uvedeni v *Manipulus fructu centuplo turgidus in praediviite Messe á Parthenia Sodalitate Sub Titulo Divae Virginis Nascentis*, Vetero Pragae, Joannis Wenceslai Helm, 1729, s. 73–74.

¹⁰⁴ Aleš VALENTA: *Majetek a rodinné vztahy*, s. 24 a rovněž pozn. 57 na s. 42–43.

¹⁰⁵ Komornickou službu Václava Morzina na dvoře Leopolda I. zmiňuje baron Wunschwitz ve vlastnoručním rukopisném popisu rodu Morzinů z roku 1715 (*Genesis compendiata*), NA, Wunschwitzova genealogická sbírka, inv. č. 771, f. 18 ad.

vyskytuje ve statusu říšské armády z roku 1703.¹⁰⁶ O Morzinově vojenském nasazení není známo téměř nic. Sporadicky je v literatuře zmiňována jeho účast na tažení proti Turkům pod vedením prince Evžena Savojského, zdroj této informace se mi však nepodařilo dohledat.¹⁰⁷ V roce 1704 se snad zúčastnil slavné bitvy u Hochstädtu, v níž Evžen Savojský a vévoda Marlborough porazili francouzské vojsko.¹⁰⁸

Roku 1697 se Václav Morzin oženil s Marií Kateřinou rozenou Erdödy z Monyorókerék a ovdovělou Praskovichovou (1679–1750). Jednalo se o příslušnici vznešeného uherského rodu, jejíž otec zastával významné funkce u dvora i v Uhrách a jejíž matka pocházela z rovněž význačného rodu Pálffy; i tento sňatek je tedy možno označit za velmi prestižní. Svatba se konala v Bratislavě a právě zde také manželé v následujících letech žili, pokud zrovna přechodně nepřebývali ve Vídni. To dokládá nejen narození jejich dětí, kterých v Bratislavě přivedli na svět v rozmezí let 1698–1703 pět (včetně syna Josefa výjimečně narozeného ve Vídni, který však zanedlouho a již zase v Bratislavě zemřel), ale také sporadické další stopy. V srpnu 1703 byl například Václav Morzin v Bratislavě uvězněn kvůli dluhu 150 zlatých.¹⁰⁹

Tabulka 4: Potomci Václava Morzina

Johann Christoph	*3. 6. 1698 Pressburg	† 4. 6. 1721 Praha
Joseph	*? Wien	†? Pressburg
Carl Joseph	*13. 9. 1700 Pressburg	† 21. 1. 1741 Praha
Maria Francisca	*25. 9. 1701 Pressburg	† 27. 12. 1730 Praha
Otto Balthasar	*6. 1. 1703 Pressburg	† 29. 3. 1731 Uhry
Anna Josepha	*15. 3. 1707 Praha	† 28. 12. 1730 Praha

¹⁰⁶ Dle laskavého písemného sdělení Dr. Christoha Tepperberga, Österreichisches Staatsarchiv – Kriegsarchiv, Vídeň.

¹⁰⁷ Morzinovo jméno jsem nenalezl v základní příručce *Feldzüge des Prinzen Eugen von Savoyen*, hrsg. von der Abtheilung für Kriegsgeschichte des k. k. Kriegs-Archives, 20 sv., Register-Bd., Atlas, Wien 1886- a nezmiňuje jej ani Vít VLNAS: *Princ Evžen Savojský. Život a sláva barokního válečníka*, Praha 2001 (Historická paměť. Velká řada sv. 6). Potvrzena není ani Morzinova účast v bojích na italském válčišti po roce 1706, o které spekuluje v souvislosti s hudbou Tomislav VOLEK: *Antonio Vivaldi a hrabě Václav Morzin*, Krkonoše 1998, č. 10, s. 36–37.

¹⁰⁸ Aleš VALENTA: *Biskup Tobiáš Jan Becker a vznik vrchlabského kláštera*, in: In spiritu veritatis. Almanach k 65. narozeninám Dominika Duky OP, Martin Bedřich [et al.] (eds.), Praha 2008, pozn. č. 32.

¹⁰⁹ Srov. pozn. 106.

Zásadním životním zlomem byla pro Václava Morzina náhlá smrt staršího bratra Maxmiliána v dubnu 1706. Protože Maxmilián neměl dědice, Václav se rázem stal držitelem rozsáhlého rodového majetku. Přestěhoval se do Prahy, kde se mu na jaře roku 1707 narodil poslední potomek, dcera Anna Josefa. Především však pro něj nová životní situace znamenala přeorientovat se z kariéry vojáka na roli majitele rozsáhlých statků. Spolu s majetkem pak převzal i bratrovy závazky a projekty.

Největším Maxmiliánovým projektem bylo založení kláštera augustiniánů poustevníků ve Vrchlabí. Jím vyvrcholila dlouhodobá náklonnost Morzinů k tomuto řádu, počínající již za Maxmiliánova dědečka Kamila Rudolfa, který nechal zřídit rodinnou hrobku v kostele sv. Tomáše při augustiniánském klášteře na Malé Straně.¹¹⁰ Po delším vyjednávání s královéhradeckým biskupem, který záměru zpočátku nebyl příliš nakloněn, byl nakonec v lednu 1705 slavnostně položen základní kámen kláštera a koncem téhož roku koncipována fundace mající poskytovat prostředky pro deset mnichů. Realizovat celý projekt však Maxmilián již nestihl a tento úkol přešel na Václava Morzina. Zdá se, že dokončení zakladatelského počínu pro něj vůbec nebylo samozřejmostí, nakonec však závazkům svého bratra dostal. V roce 1713 byl položen základní kámen klášterního kostela, o rok později byli do kláštera slavnostně uvedeni mniši a stavba podle projektu rakouského stavitele Adama Auera byla dokončena v roce 1725. Spoluzaložení a vybudování vrchlabského kláštera se nakonec stalo jedním z celé řady velkorysých stavebních projektů Václava Morzina.

K dalším významným Morzinovým stavebním počínům patřila rozsáhlá přestavba rodového paláce v Ostruhové (dnes Nerudově) ulici na Malé Straně v letech 1713–1714, která je považována za dílo Jana Blažeje Santiniho-Aichla a na níž se mistrovskou sochařskou výzdobou podílel rovněž Ferdinand Maxmilián Brokof.¹¹¹ Morzin však věnoval velkou pozornost také svým dalším panstvím. V roce 1719 byla dokončena přestavba zámku v Kounicích a i zde pracoval pro Morzina Brokof a jeho dílna: podobně jako morzinský palác zdobí atlanti-mouřenínové, odkazující k heraldickému znaku Morzinů, tak i zámeckou zahradu v Kounici střeží mouřenínští strážci. Brokofovu sochu nalezneme i v kounickém kostele sv. Josefa a ve stejné době jako zámek zde byla též postavena nová fara.¹¹² Rovněž na novokuncberském

¹¹⁰ V tomto odstavci vycházím ze studie Aleše VALENTY: *Biskup Tobiáš Jan Becker a vznik vrchlabského kláštera*.

¹¹¹ Pavel VLČEK a kol.: *Umělecké památky Prahy. Malá Strana*, Praha 1999, s. 354–357.

¹¹² *Umělecké památky Čech 2*, Emanuel Poche (ed.), Praha 1978, s. 120; Oldřich J. BLAŽÍČEK: *Ferdinand Brokof*, 2. vyd., Praha 1986.

panství probíhala bohatá stavební činnost, i když dnes není tak dobře doložena – byla zde postavena kaple sv. Jana Nepomuckého (1712–1714) s poblíž stojící kapličkou sv. Václava a také na zámku průběžně pokračovaly po celou první polovinu dvacátých let stavební práce, na kterých se podílel i stavitel Auer pracující v téže době na dostavbě klášterního kostela ve Vrchlabí.¹¹³ V zámecké zahradě byla mj. vybudována krytá *salla terena* či tančírna a rovněž se zde opět setkáváme s Brokofem: neobvykle rozsáhlá sochařská výzdoba zahrady, patrná na dochovaném dobovém obrazu zámku, je dnes až na výjimky ztracena. Pravděpodobně z ní však pochází dochovaný soubor alegorických soch čtyř živlů, vytvořený roku 1707 v dílně Jana Brokofa a nacházející se dnes na mostě přes říčku Mrlinu, a dvě sochy dochované v zámeckém parku v Loučeni.¹¹⁴ Ještě na sklonku života pak nechal Morzin přestavět zámek v Lomnici nad Popelkou.

Jestliže si hrabě dokázal vybrat pro své stavební investice vynikající umělce, totéž se mu podařilo na poli hudby, když angažoval do svých služeb Antonia Vivaldiho. Hraběcí kapele se budeme podrobněji věnovat v následující kapitole, v souvislosti se vztahem Morzina a Vivaldiho však nyní otevřme otázku působení hraběte v habsburských službách v Itálii. Právě jím totiž bývá vysvětlována skutečnost vyplývající z Vivaldiho dedikace jeho osmé tištěné sbírky vydané v roce 1725, totiž že skladatel se v té době (a tedy před jeho předpokládanou návštěvou Prahy) s Morzinem již „řadu let“ osobně znal.¹¹⁵ Nepodařilo se mi zjistit, že by Morzin zastával nějaký úřad na italském území ani jinde, samozřejmě to však není vyloučené. Zdá se však, že se hrabě plně realizoval ve správě svých statků a v rozsáhlých stavebních, kulturních i církevních investicích, jimiž jistě hojně naplnil dobový imperativ šlechtické reprezentace, a po ukončení vojenské kariéry již snad ani nehledal žádnou funkci či jiné uplatnění ve službách panovníkovi nebo v zemské správě. K seznámení s Vivaldim však mohlo dojít v souvislosti s péčí, kterou Morzin věnoval vzdělání a kariéře svých synů.

¹¹³ Za vedení stavebních prací na zámku v Křinci na jaře 1723 bylo Adamu Auerovi vyplaceno 34 zl. 30 kr., VS Křinec, Důchodní účty i. č. 1139, kartón 347, f. 84.

¹¹⁴ Za čtyři velké kamenné sochy pro křineckou zahradu zaplatil hrabě 21. 6. 1725 Ferdinandu Brokofovi 180 zl. a sud piva, VS Křinec, Důchodní účty, r. 1725, inv. č. 1141, f. 298. Obraz křineckého zámku z poloviny 18. století je uložen v Krnokonošském muzeu ve Vrchlabí, viz též Leopold NEJL: *Křinecké památky. Poznej, co vykonali tví předkové, a jdi dál*, Nymburk 2006 a *Umělecké památky Čech 2*, s. 163–164.

¹¹⁵ Otázka Morzinova úřadu byla vznesena především v souvislosti s jeho předpokládanými pobyty v Itálii a kontakty s Antoniem Vivaldim. Tomislav Volek tak soudí, že Morzin pobýval v Itálii jako voják a později jako vysoký habsburský úředník. Žádnou takovou Morzinovu funkci se mi však dosud zjistit nepodařilo. Srov. Tomislav VOLEK: *Antonio Vivaldi a hrabě Václav Morzin*.

V roce 1718 se vydal Václav Morzin se svými dvěma staršími syny Johanem Kryštofem a Karlem Josefem do Itálie. Jednalo se pravděpodobně o jejich kavalírskou, či spíše, jak bylo tehdy zvykem, vzdělávací a vojenskou cestu. O jejím průběhu nic nevíme, cílem výpravy však byl Řím. Prvorozený syn měl evidentně kráčet ve stopách svého otce i v duchu rodové tradice, neboť zůstal v Itálii jako voják u pluku Christiana Lobkovicze. Mladšímu Karlu Josefovi byla zase vybrána kariéra duchovní, takže nastoupil teologická studia v Římě. O cestě jsme informováni pouze díky zmínce v pamětní knize vrchlabského kláštera, kde je událost zanesena z toho důvodu, že v doprovodu hraběte byli dva bratři augustiniáni, kněz Vincent Schobert a mnich Pavel Fixl.¹¹⁶ Zdá se tedy, že se jednalo o větší výpravu, mezi jejímiž členy mohli docela dobře být i Morzinovi hudebníci. Nevíme, zda právě během této cesty došlo k setkání Morzina s Vivaldim, odpovídala by tomu ale jak skladatelova pozdější zmínka o hraběcím „virtuosissima orchestra“, evokující osobní zkušenost, tak časový souběh s velkou zásilkou skladeb, kterou Morzin od Vivaldiho obdržel hned v roce 1719. K setkání pak mohlo dojít nejenom v Benátkách, ale i v Mantově, která – mimo jiné i jako rakouské území – mohla být jednou ze zastávek cesty Morzinů a v níž Vivaldi právě od roku 1718 působil ve službách jejího habsburského správce prince Philippa von Hessen-Darmstadt (1671–1736). Oba synové Václava Morzina zůstali v Itálii po tři roky. Prvorozený Johan Kryštof se vrátil jako plukovník lobkovického pluku ze Sicílie, bezprostředně po návratu však v pražském paláci 4. června 1721 zemřel. Byl pohřben ve Vrchlabí, v roce 1726 pak byly jeho tělesné ostatky přeneseny do právě dostavěného klášterního kostela.¹¹⁷ Karel Josef v březnu 1721 úspěšně dokončil studia a po návratu se stal apelačním radou v Praze¹¹⁸; tam se také roku 1726 oženil s Marií Renatou z Trauttmansdorffu.¹¹⁹

Obraťme nyní pozornost ještě k dalším mladým šlechticům, o jejichž výchovu a vzdělání Václav Morzin pečoval. Byl to samozřejmě především jeho třetí syn Otto Baltazar, nazývaný svým otcem Ottel. O jeho kavalírské cestě blíže informováni nejsme, 12. prosince 1723 však

¹¹⁶ Pamětní kniha Augustiniánského kláštera ve Vrchlabí, SOA Zámorsk, Augustiniáni Vrchlabí, kniha 2, f. 21r. Srov. též Wilhelm SCHUSTER, *Aus den Gedenkbüchern des Augustinerklosters zu Hohenebel*, s. 123.

¹¹⁷ W. SCHUSTER, *Aus den Gedenkbüchern*, s. 135.

¹¹⁸ *Alphabetischer Verzeichniß des höhern Böhmischen Adels. Die Achte Edition, pro Anno 1729*, Carl Franz Rosenmüller, Prag 1729

¹¹⁹ Po sňatku bydlel Karel Josef v jednom z malostranských thunovských paláců, a to v domě U železných dveří, č. p. 180 (dnes anglické velvyslanectví), viz: *Nowý Tytulárnj Kalendář Ke Cti Sw. Wáclawa Knjžete Mučedlnjka a Patrona Král. Českého. Sepsaný od Krystyána Joachyma z Chotěssowa Ržádu Praem. K Létu Páně 1729. [...] w Jmpressy Labaunských Dědičů v Wogtěcha Wesselyho Factora (1728).*

obdržel od otce kromě své obvyklé čtvrtletní renty 300 zl. ještě dalších 150 zl. na zamýšlenou cestu do Itálie.¹²⁰ K té zřejmě skutečně došlo, ze záznamů v účetní knize je totiž zřejmé, že v druhé polovině dvacátých let pobýval často mimo Prahu i mimo morzinská panství, neboť mu otec poukazoval čtvrtletní apanáž zpravidla prostřednictvím směnky (wechsel).¹²¹ Jeden z těchto záznamů pak přímo dokládá kontakt hraběte Ottovy s Vivaldim: v srpnu roku 1728 poslal Václav Morzin peníze do Benátek prostřednictvím jedné směnky určené současně Ottovi a Vivaldimu.¹²² Bližší údaje o povaze a délce Ottova pobytu v Benátkách či v Itálii vůbec však známy nejsou. Hrabě Otto se nakonec stal rovněž vojákem, jako kapitán dragounského pluku v Uhrách však také zanedlouho (29. března 1731) zemřel. Pohřben byl v trinitářském kostele sv. Anny v Komárnu.¹²³ Konečně byl Václav Morzin rovněž poručníkem dvou mladých hrabat Althannů, Michaela Václava a Ferdinanda, které též vypravil na kavalírskou cestu. K té došlo počátkem dvacátých let, tentokrát však pouze za doprovodu jejich hofmistra J. M. Ludoviciho.¹²⁴

O hudebním vzdělání hraběte Morzina nejsme informováni a povahu jeho vztahu k hudbě můžeme odhadovat většinou pouze z nepřímých zpráv. Výjimku přitom představuje výše zmíněná dedikace sbírky *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* Antonia Vivaldiho z roku 1725. Skladatel se v ní zmiňuje o „vynikajícím chápání hudby, kterým jeho jasnost vládne“ („La somma Intelligenza, che V. S. Ill.^{ma} possiede nella Musica...“). To je nepochybně pozoruhodné ocenění od slavného skladatele, kterým již Vivaldi v této době bezpochyby byl, avšak tuto formulaci je nepochybně třeba vnímat s jistou rezervou vzhledem k místu, kde se chvála nachází, totiž v dedikaci. Ta byla jistě podmíněna finanční odměnou od hraběte a je navíc celá

¹²⁰ Kvitance v SOA Zámorsk, RA Černín-Morzin, dodatky k fondu, složka Hraběcí účty Morzin, 1720-26, f. 38 a f. 39: *Quittung. Per ein hundert fünfzig Gulden reins. welche Ihro Gnaden mein Herr Vatter zu meiner vorhabenden Reiß in Italien mir durch dero Cassirern paar und richtig habe abführen lassen. [...] Prag den 12. Xbris 1723 Otto Graff von Morzin.*

¹²¹ Zejména v letech 1724-25 a 1727-28, účetní kniha, zvl. f. 2v, 4v, 7r, 9r, 19r - 22r.

¹²² Účetní kniha, f. 23r: *den Ottel und Vivaldi per wechsel übermacht...312[fl] 54[x]*. První číslice v udané sumě je nečitelná, zde se držím čtení, které navrhuje Tomislav VOLEK: *Antonio Vivaldi a česká šlechta*, s. 8. Platby Vivaldimu a Ottovi jsou rovněž pojednány dále v této práci, s. 62.

¹²³ Pamětní kniha Augustiniánského kláštera ve Vrchlabí, kniha 2, f. 28v, Wilhelm SCHUSTER, *Aus den Gedenkbüchern des Augustinerklosters zu Hohenelbe*, s. 135.

¹²⁴ Účty v SOA Zámorsk, RA Černín-Morzinů, dodatky k fondu, viz pozn. 120.

laděna v poněkud omluvném tónu, podobné vyjádření proto není ani v nejmenším překvapivé.¹²⁵

Nevíme, zda sám Václav Morzin hudbu aktivně provozoval, nezdá se to však být příliš pravděpodobné. Ani Dlabač, který v jiných případech o hudebních dovednostech šlechticů pečlivě informuje (srov. hesla Hartig, Pachta, Questenberg, Trauttmansdorff ad.), heslo o Morzinovi do svého Lexikonu nezařadil.¹²⁶ V inventáři zámecké sbírky hudebnin v Zerbstu – tedy v místě, kam po svém krátkém angažmá u Václava Morzina odešel Johann Friedrich Fasch – jsou sice zaznamenány tři koncerty „a Hautb. conc. 2 Violini, Viola et Cembalo **di Morzini**“ resp. „**Marzini**“ (zvyř. autor).¹²⁷ Že by se však jednalo přímo o skladby Morzinem zkomponované, jak se domnívá Peter Ahnsehl, příliš pravděpodobné není, i když to samozřejmě nelze zcela vyloučit.¹²⁸ Věrohodnější vysvětlení nabízí Michael Talbot, když v této souvislosti zmiňuje Vivaldiho fagotový koncert RV 496, jediné další skladatelovo dílo, o němž s jistotou víme, že bylo určeno Morzinovi. V levém horním rohu partitury tohoto koncertu je totiž poznámka „Ma[rchese] de' Morzin“ označující osobu, pro kterou byl koncert určen, a je jistě dobře představitelné, že některý z opisovačů tento údaj – který snad neslo více Vivaldiho koncertů pro hraběte – cestou od Morzina k Faschovi a až do inventáře zaměnil za jméno skladatele.¹²⁹

Měl tedy Morzin na hudbě osobní zájem, shledával v jejím poslechu zalíbení a byl znalcem, jak o něm mluví Vivaldi? Anebo pro něj byla hlavním důvodem pro zřízení vynikající kapely potřeba demonstrovat své postavení či zvýšit svoji prestiž ve šlechtické společnosti, jako jsme tomu svědky například v případě hraběte Šporka a jeho patronace pražské operní společnosti?¹³⁰ Žádná vlastní Morzinova vyjádření o hudbě nejsou známa, jistou výpovědní hodnotu však mohou mít doklady svědčící o tom, že se hrabě osobně podílel na cirkulaci hudebnin. Jedná se o známé zápisky prince Antona Ulricha, pozdějšího vévody von Sachsen-

¹²⁵ Více o dedikaci v kapitole V.

¹²⁶ O vztahu šlechticů k hudbě viz zejména Jiří SEHNAL: *Vztah české barokní šlechty k hudbě a hudebníkům*, Opera historica 5, České Budějovice 1996, s. 535–547.

¹²⁷ *Concert-Stube des Zerbster Schlosses. Inventarverzeichnis aufgestellt im März 1743*, faksimile, Eitelfriedrich Thom (ed.), Michaelstein [1983]

¹²⁸ Peter ANSEHL: *Überlegungen zur Vivaldischen Ritornellform bei Fasch*, s. 73.

¹²⁹ Michael Talbot: *Wenzel von Morzin as a Patron of Antonio Vivaldi*, s. 74–75.

¹³⁰ Srov. Daniel E. FREEMAN: *The opera theater of Count Franz Anton von Sporck in Prague*, Stuyvesant, Pendragon, 1992.

Meiningen, který si za svého pobytu ve Vídni v září roku 1723 poznamenal přijetí dvou zásilek hudebnin od hraběte Morzina:

13. 9.: *Mittwochens d. 13.ten hat mir der Graf Marzin 6. Konzerte Von Vivaldi. 1. Von Lorenzo und 3 Ouverturen Von Fasch geschickt.*

16. 9.: *Diesen Morgen hat mir der Graff Marzin eine [!] Concert Von Vivaldi, 1. Ouverture Von Fasch, 2. Von Reichenau und 1. Concert von eben diesen geschickt.*¹³¹

Hrabě zde disponuje instrumentálními skladbami svých skladatelů: jak Antonio Vivaldi, tak Johann Friedrich Fasch a Antonín Reichenauer byli v této době či nedlouho předtím hraběcími zaměstnanci. Proto se domnívám, že je třeba hledat identitu onoho dosud neidentifikovaného skladatele jménem „Laurenzo“ rovněž v okruhu Morzinovy kapely, a zde se přímo nabízí jméno houslisty Vavřince Seycheho, o kterém Dlabač tvrdí, že napsal „sehr viele angenehme und künstliche Konzerte für sein Instrument“.¹³² O okolnostech provázejících obě zásilky ani o vztahu Morzina s Antonem Ulrichem nic bližšího nevíme, pozdější vévoda Anton Ulrich však za svého pobytu ve Vídni ve dvacátých a třicátých letech 18. století nasbíral rozsáhlou hudební sbírku zaměřenou především na vokální hudbu, zejména kantáty, operní árie a oratoria.¹³³ Zdá se tedy, že výše uvedené zápisky snad můžeme interpretovat jako potvrzení Morzinovy orientace na instrumentální hudbu – kdyby hrabě disponoval vybranou sbírkou Vivaldiho kantát, Antonu Ulrichovi by zřejmě udělal větší radost právě jimi. Zároveň však Morzina nacházíme v kontaktu s evidentně nadšeným sběratelem hudby, což může naznačovat, že tato záliba byla sdílena oboustranně.

Jiný případ výměny hudebnin zachytil ve svém deníku Šporkův hofmistr Tobiáš Antonín Seeman:

¹³¹ Cit. dle Herta OESTERHELD: *Autographe, ja oder nein*, s. 106.

¹³² V úvahu by snad také připadali Bartolomeo Girolamo Laurenti (*Concerti a tre*, Bologna 1720) nebo jeho syn Girolamo Nicolo Laurenti, jehož 4 koncerty se dochovaly v Drážďanech, srov. Grove Music Online. M. Talbot navrhuje, že „Laurenzo“ by mohl být Giovanni Lorenzo Somis, M. TALBOT: *Wenzel von Morzin as a Patron of Antonio Vivaldi*, s. 72.

¹³³ Sbíрка se dochovala, viz Lawrence BENNETT: *A Little-Known Collection of Early Eighteenth-Century Vocal Music at Schloss Elisabethenburg*, Meiningen, in: *Fontes Artis Musicae* 48, 2001, č. 3, s. 250-302.

den 21.^{ten} Vormittag d[er] Graf Wentzel Morzin durch seinen Pagen Ihro Excell. etliche musikalische Partien als eine Jagtpartie, Hennengeschrei und etliche andere überschicket. [...]¹³⁴

Zajímavý je v tomto případě rozdíl ve výběru skladeb – místo koncertů a ouvertur jsou to partie či partity, zde evidentně instrumentální ansámblové skladby určené snad především pro hraní v plenéru, jejichž podobu napovídají i poněkud bizarní názvy. Tento posun vypovídá zřejmě spíše o adresátovi skladeb než o proměně Morzinova vkusu. Zdá se, že skladby jako „Lovecká partita“ či „Křik slepic“ se docela hodí k poněkud jinému zaměření i niveau Šporkovy domácí kapely.¹³⁵ Důvod a motiv této zásilky ostatně vychází najevo vzápětí – dalšího dne dopoledne navštívil Morzin Šporka osobně a tlumočil mu pozvání své manželky k návštěvě v úterý 25. listopadu. K té nakonec nedošlo, hrabě Špork se kvůli nevolnosti omluvil a ze stejného důvodu večer ani nešel do opery.¹³⁶ V tomto případě tedy, zdá se, k výměně hudebnin došlo čistě ze společenských důvodů, zapůjčení skladeb posloužilo vlastně k ohlášení návštěvy.

Ať již byl Morzinův osobní vztah k hudbě jakýkoli, je zřejmé, že představuje typ hudbymilovného šlechtice, který však byl zaměřený poněkud jinak než například moravští velmoži, orientující hudební život na svých dvorech spíše k opeře. Hlavním posláním Morzinovy kapely bylo evidentně poskytovat zábavu a k jejím úkolům tak patřila zejména hudba ke stolu a jistě i jiným radovánkám. Z pojednaných drobných zpráv o hudbě se hrabě Morzin jeví jako milovník italské instrumentální hudby, především sólového koncertu, který tehdy stále ještě představoval módní záležitost. Stejnému závěru nasvědčují i samotná jména Morzinových skladatelů od Vivaldiho, který byl nepochybně jedním z otců sólového koncertu, přes Fasche, jenž se nedlouho před svým angažmá u Morzina navrátil z Itálie a patřil k německým „koncertistům“ a následovníkům Vivaldiho, až po Morzinovy domácí skladatele zcela podobného zaměření, o nichž bude pojednáno dále.

¹³⁴ NA Praha, *Tobias Anton Seemann, Tagebücher*, novodobý opis, sbírka rukopisů, sign. B 90, 1732, s. 49

¹³⁵ Srov. Jiří BERKOVEC: *František Antonín Špork a jeho kapela*, in: *Hudební věda* 25, 1989, č. 1, s. 32–42.

¹³⁶ *Tobias Anton Seemann, Tagebücher*, s. 49: „den 22. ten Vormittags um 11 Uhr der Graf Mortzin Ihro Excell. besucht, und auf zu künfftigen Dienstag als seiner Frau Gemahlin Namens Ihro Excell. eingeladen.

[...]

den 25ten. Frühe der Kimmel Bot abgangen, ich mit d Post von J. E. zu dem Graf Morzin gangen, J. E. excusirt, daß Sie wegen Ungäßligkeit zu mittag nicht kommen können, abents Opera gewesen, J. E. aber nicht hineingekommen.“

Ani přes sporadičnost dochovaných a dosud nalezených dokladů však nelze téma Václav Morzin a hudba omezit pouze na jeho kapelu. Hrabě evidentně podporoval kantory na svých panstvích – platby kantorům se v jeho účetní knize vyskytují sice ojediněle, avšak jejich povaha naznačuje, že se jednalo o trvalejší podporu, která však v účetní knize nebyla běžně evidována a šla tedy obvykle z jiných prostředků, snad z důchodů jednotlivých panství.¹³⁷ Další doklady hraběcí péče o hudbu jsou známy z novokuncberského panství a není důvod se domnívat, že by hrabě na dalších svých panstvích postupoval jinak: Morzin každoročně vyplácel kantora z nedalekých Rožďalovic za hudbu provozovanou na svátek sv. Jana Nepomuckého v kapli nedaleko Křince, kterou nechal sám zbudovat, a zároveň také hudebníky z Rožďalovic, Nymburka a Křince za hudbu v kostele na blízké hoře Chotuc na svátek Nejsvětější Trojice. V roce 1725 jim tak bylo vyplaceno celkem 11 zl. 47 kr. 3 fe. a k tomu dva sudy piva.¹³⁸ Téhož roku vyplatil hrabě vrchlabskému varhanáři Ferdinandu Tauchmanovi („Tauchen“) za naladění a opravu varhan ve výše zmíněné kapli sv. Jana Nepomuckého 15 zl.¹³⁹

V Morzinově rodině působil rovněž od roku 1734 augustinián P. Amand Roffeld, známý jako vynikající cembalista a skladatel. O jeho službě u Morzinova dvora informuje na základě písemností augustiniánského kláštera na Malé Straně Emilián Trola,¹⁴⁰ nic bližšího však o Roffeldových kontaktech s Morzinem není dosud známo.¹⁴¹ Není ani zřejmé, zda Roffeld jako domácí učitel působil u Václava, či snad u jeho syna Karla Josefa Morzina. Spojení s Václavem by nasvědčovalo časové ohraničení služby, která, alespoň dle Troldy, skončila roku 1737, tedy v roce, ve kterém Václav Morzin zemřel.

Nebylo-li dosud možno uspokojivě zodpovědět otázku po předpokládaném úřadu, který by Václav Morzin zastával, podobně problematická je i otázka po itinerárii hraběte. Ten je za stávající pramenné situace v podstatě nemožné zrekonstruovat, lze pouze uvažovat o

¹³⁷ Účetní kniha, f. 13v, květen 1726: „dem Krtinetzer Cantor seine Jährliche Quantum bezahlt...6[fl]“, v té době byl kantorem v Křinci Jan Mečíř; f. 14v, červenec 1726: „dem Cantor für den Jungen Kanka...10[fl]“.

¹³⁸ SOA Praha, VS Křinec, Důchodní účty, r. 1725, kart. 348, i. č. 1141, f. 278, podobné doklady též z roku 1719, 1720, 1221, 1724.

¹³⁹ SOA Praha, VS Křinec, VS Křinec, Důchodní účty, r. 1725, kart. 348, i. č. 1141, f. 140.

¹⁴⁰ Emilián TROLDA: *Augustiniáni a hudba, II. Hudebníci českých klášterů řádu Poustevníků*, Cyril 62, 1936, č. 3–4, s. 29–35, zde s. 34. Troldovy informace se mi dosud v pramenech nepodařilo ověřit.

¹⁴¹ V této souvislosti je jistě zajímavé, že skladby P. Amanda Roffelda a rovněž Antonína Reichenauera nechal pro v letech 1727–28 opsat pro pražský loretánský kůr tamní regenschori Konstantin Anton Taubner, který sám měl být podle Dlabače angažován v Morzinově kapele, srov. Dlabač; Tomislav VOLEK: *Pražská Loreta jako hudební instituce*, in: Oldřich PULKERT: *Domus lauretana pragensis, Catalogus collectionis operum artis musicae*, sv. 1, Praha 1973, s. 12–15, viz také tamtéž s. 41–60.

základních tendencích. Zdá se, že hrabě zcela podléhal dobovému trendu urbanizace šlechty, jak jej popisuje Petr Maťa,¹⁴² a trávil značnou část svého času především ve svém pražském paláci. Že právě pražský palác byl přinejmenším ve dvacátých letech 18. století Morzinovou základnou, dokládají mimo jiné i četné stopy událostí v rodinném životě příslušníků jeho domácnosti v malostranských matrikách.

Hlavním, největším a také hospodářsky nejvýznamnějším rodovým panstvím Václava Morzina zůstávalo Vrchlabí. Právě tam probíhaly i jeho nepřilíživě úspěšné pokusy o důlní a hutnické, ale i plátenické podnikání, vlastní podnikatelskou aktivitu však hrabě přenechával draze najatým odborníkům.¹⁴³ Vrchlabské panství mělo rovněž tradičně velmi silného a vlivného správce. Zprvu jím byl Jan Vojtěch Ludvík (v pramenech Johann Adalbert Ludwig), jenž sehrál důležitou roli při vzniku augustiniánského kláštera ve Vrchlabí a jehož syn Rudolf se stal prvním převorem tohoto kláštera (1714)¹⁴⁴, po jeho smrti se pak stal regentem Jan Herbst. Zdá se, že hrabě ve Vrchlabí dlouhodobě nepobýval. Přesto je však patrná jistá stoupající pozornost věnovaná Vrchlabí v souvislosti s pokračující stavbou tamního kláštera. To dokládají například pohřby Václavova prvorozeného syna a obou jeho dcer, ale i Václava samotného ve vrchlabském klášterním kostele namísto v rodové hrobce u sv. Tomáše v Praze.

Podobný charakter jako Vrchlabí, stále ještě na okraji krkonošského podhůří, měla Lomnice nad Popelkou. Rovněž zde probíhala významná soukenická výroba. Morzinové i do tohoto panství již dříve dost investovali, ještě za života Maxmiliána Morzina zde byl postaven poutní kostel na blízké hoře Tábor (1704). Zajímavé je, že jak docházelo za vlády Václava Morzina k rozvoji městečka, nové části se začaly nazývat podle pražských měst; odráží se snad i v této skutečnosti fakt, že vrchnost dlouhodobě pobývala hlavně v Praze? V roce 1711 tak bylo založena část Nové Město, v roce 1714 Malá Strana; vždy šlo jen o několik chalup.¹⁴⁵ Ještě na sklonku svého života začal Václav Morzin přestavovat zdejší zámek. V Lomnici rovněž působilo již od šestnáctého století literátské bratrstvo. Jeho činnost ve sledované době a

¹⁴² Petr MAŤA: *Soumrak venkovských rezidencí. „Urbanizace“ české aristokracie mezi stavovstvím a absolutismem*, in: *Opera historica* 7, 1999, s. 132–162; dále TÝŽ: *Svět české aristokracie (1500-1700)*, zvl. s. 246–254.

¹⁴³ Milan Václav SKŘIVÁNEK: *Horní podnikání Morzinů ve Svatém Petru*, Sborník prací východočeských archivů 2, 1972, s. 33–103.

¹⁴⁴ Srov. A. VALENTA: *Biskup Tobiáš Jan Becker a vznik vrchlabského kláštera*.

¹⁴⁵ Lomničtí později v tomto duchu pokračovali, 1739 tak byl založen Karlov, ještě později Račana. Srov. Josef Jan FUČÍK: *Historický místopis města Lomnice nad Popelkou* (= Popis a dějiny okresu lomnického nad Popelkou, díl IV, sv. 1), Lomnice nad Popelkou 1928, s. 5.

případné vztahy s vrchností však nebyly pro účely této práce zkoumány, podobně jako městské archivní fondy.¹⁴⁶

Skutečným hraběcím letoviskem bylo zřejmě panství Nový Kuncberk se zámekem v Křinci a půvabným loveckým zámečkem na hoře Kuncberk (Kunstberg) spolu s nedalekou Kounicí. Obě panství ležela nedaleko od Prahy, byla tedy pohodlně a rychle dostupná a rozkládala se v přívětivé krajině Nymburska, resp. Českobrodsko. Kuncberk byl ostatně upřednostňovaným sídlem Morzinů pravděpodobně již od dob hraběte Pavla.¹⁴⁷ Právě na těchto panstvích byly také poměrně brzy realizovány první stavební a umělecké investice Václava Morzina, které vyvrcholily patrně koncem druhé dekády 18. století. Morzinský dvorní básník P. Johann Ernst Barisien pak v roce 1739 mezi řečí označuje právě Křinec za „paradisus Bohemiae“.¹⁴⁸

Významná je otázka vztahu hraběte Morzina k církevním institucím, a to i v souvislosti s hudbou.¹⁴⁹ Náboženský mecenáš představoval velmi podstatnou součást výdajů hraběte, což tehdy nebylo ve šlechtických kruzích ničím výjimečným.¹⁵⁰ Zmíněna již byla dlouhodobá podpora, jaké se od Morzinů dostávalo řádu augustiniánů, včetně fundace a financování stavby augustiniánského kláštera ve Vrchlábí. Celkový přehled morzinských fundací a či jiných finančních závazků podobné povahy dosud zpracován nebyl, je však známo, že například v roce 1716 k Morzinovým věřitelům patřili jezuité v profesním domě na Malé Straně i v Klementinu, augustiniáni v Praze na Malé Straně a v Táboře, pauláni v Praze na Starém městě a v Nové Pace a dominikáni v Nymburku.¹⁵¹ O finanční podpoře hraběte Morzina svědčí též jemu věnované tisky kázání či přednášek na různá témata, které byly pořádány pražskými hyberny či staroměstskými dominikány u sv. Jiljí.¹⁵² Sakrální stavby postavené na Morzinových

¹⁴⁶ Srov. *Slovník české hudební kultury*. Jedná se především o městské pamětní knihy ve fondu Archiv města Lomnice nad Popelkou, které do uzavření této práce nebyly prozkoumány. Účty lomnického velkostatku se ze sledované doby nedochovaly. Srov. J. GEBAUER – J. POSLOVÁ: *Velkostatek Lomnice nad Popelkou 1580–1949. Inventář*, 1971.

¹⁴⁷ Helena MILEROVÁ: *První Morzinové v českých zemích*, s. 58–59.

¹⁴⁸ NA Praha, Wunschwitzova sbírka, složka Morzin, inv. č. 771, tam: *Brevis et accurata descriptio solennis ingressus...*

¹⁴⁹ Péče o chrámovou hudbu patřila často k úkolům šlechtických kapel, srov. např. Jiří SEHNAL: *Pobělohorská doba*, s. 174.

¹⁵⁰ Srov. Petr MAŤA: *Svět české aristokracie*, 264–267.

¹⁵¹ SOA Zámorsk, VS Vrchlábí, Ústřední pokladna 1677–1850, kart. 239: *Cassa Rechnung vor den Termin S. Galli 1716*, f. 49 ad.

¹⁵² NA Praha, Wunschwitzova sbírka, složka Morzin, inv. č. 771, tisky.

panstvích byly již zmíněny výše. Coby zakladatel kláštera a majitel panství byl hrabě také rektorem zbožného bratrstva Panny Marie Útěšné ve Vrchlabí.¹⁵³

Na nejrůznější almužny vydával hrabě Morzin ročně přibližně 300 zl., podobnou sumu pak ročně proplácel duchovním.¹⁵⁴ Dle záznamů v účetní knize dával sloužit mše nejčastěji u kapucínů v Loretě a rovněž v malostranském dominikánském kostele sv. Maří Magdaleny, kde se také v roce 1726 ženíl jeho syn Karel Josef.¹⁵⁵ Křty a pohřby příslušníků Morzinovy rodiny a dvora se však obvykle odehrávaly ve farním kostele sv. Václava, jenž byl součástí jezuitského profesního domu a do jehož farnosti příslušel pražský rodový palác Morzinů. Není zcela jasné, zda vůbec a do jaké míry se Morzinova kapela podílela na hudbě v některém ze zmiňovaných pražských chrámů, i když jednotliví hudebníci dříve či později na kůrech některých těchto kostelů působili. Podrobněji se této otázce budu věnovat v další kapitole, nyní na závěr ještě zmiňme doklad o tom, že těsné vztahy pojily Václava Morzina samozřejmě i s kostelem sv. Tomáše u malostranských augustiniánů: za dvě zpívané mše při prvním výročí smrti svého bratra Maxmiliána zaplatil hrabě tamnímu regenschorimu Danieli Ignáci Patschovi 32 zl.¹⁵⁶

Tím se dostáváme zpět k životním osudům Václava Morzina a jeho rodiny. V roce 1726 se oženil jeho syn Karel Josef a z manželství brzy začali přicházet na svět první potomci. Jeho sourozencům se vedlo hůře. Výše již byla zmíněna smrt hraběte Otta v roce 1731, nedlouho před tím, na sklonku roku 1730, zemřely v Praze bezprostředně po sobě obě Morzinovy dcery. Sám hrabě Václav Morzin pak opustil tento svět ve svém pražském paláci 5. září 1737, necelý týden na to o tom informovaly Outerní pražské poštovské noviny.¹⁵⁷

¹⁵³ *Ertz-Bruderschaft Mariae von Trost* bylo založeno 16. 11. 1727, tištěný seznam členů bratrstva zemřelých v letech 1727 a 1728 v NA Praha, Wunschwitzowa sbírka, složka Morzin, inv. č. 771.

¹⁵⁴ Účetní kniha, vložený list f. 8/9, podrobnější rozbor uveden níže na s. 67 ad.

¹⁵⁵ Účetní kniha, f. 16r, říjen 1726: „denen dominicanern zu Maria Magdalena für die Hay Mess zahlte ... 25[fl]“, f. 19v, září 1727: „zu St Maria Magdalena ... 25[fl]“. Pro oslavy svatby K. J. Morzina vypracoval Morzinův dvorní básník P. Joseph Ernst Barisien symbolicko-alegorické hříčky a zřejmě i scénář slavnosti, srov.: NK ČR, *Lucubrationes ascetico-oratorio-poeticae*, sign. XV.B.2, f. 61r–63v.

¹⁵⁶ SOA Zámorsk, VS Vrchlabí, Ústřední pokladna 1677–1850, kart. 203, sign. E 232, nefoliováno: „Daß Hoch und Wohlgebohrner H. H. Wenzel deß Heiligen Röm. Reichs Graff von Mortzin /Tit:/ wegen Anniversarij gehaltenen 2. Figlarium Sacrorum 34 fl. mir Endes benentten Paar bezahlen lasse. Solche bezeuge hiemit. Actum Prag Min. Urb. die 28. Apr. A. 1707 Daniel Ignatius Patsch p. t. Regens Chori ad S. Thomam Apostholam.“ Dosud byl v znám pouze svatotomášský chorregent Samuel Josef Patsch († 1711), srov. Dlabáč, Emilián TROLDA: *Augustiniáni a hudba, II. Hudebníci českých klášterů řádu Poustevníků*, s. 30; Vladimír NĚMEC: *Pražské varhany*, Praha 1944, s. 147.

¹⁵⁷ *Outerní pražské poštovské noviny* 1937, č. 74, 10. září, [p. 4]: „Pátého dne tohoto měsíce mezi desátou a jedenáctou hodinou před polednem po vystalé krátké nemoci v svém domě v šedesátém třetím roce

Rok před smrtí daroval hrabě klášteru ve Vrchlabí svůj portrét. Obraz se dochoval ve dvou verzích, ta darovaná augustiniánům se odlišuje pouze nápisem identifikujícím zobrazenou osobu jako zakladatele kláštera. Nenalezneme však na něm sebemenší odkaz k hudbě či ke stavebním projektům, jak to známe například ze známého portrétu hraběte Jana Adama Questenberka od Jana Kupeckého, na němž je hrabě vymalován s loutnou a výhledem na jím budovaný velkolepý jaroměřický zámek. Zdá se tedy, že nám tento pramen objasnit vztah hraběte k hudbě příliš nepomůže. Nebo snad ano? Je na něm zobrazen urozený válečník ve zbroji, tedy přímo esence rodu Morzinů. Žádný hudební nástroj nevidíme, to však rozhodně neznamená, že by někde kolem – při pózování – nemohla znít krásná hudba.



věku svého bohabojně v Pánu usnul vysoce urozený (titul.) pán pan Václav Dominik svatě římské říše hrabě z Morzin, jeho císařské a královské katolické milosti komorník; jehožto tělo šestého dne téhož na večer na panství Vrchlabí do kostela velebných pánuv páteruv bratří poustevníkův S. otce Augustina ku pohřbu odvezeno bylo. Zanechal po sobě vdovu vysoce urozenou paní paní Marii Kateřinu hraběnkou z Morzin, rozenou hraběnkou Erdődovou z Monyorokerek, a jedinkýho syna vysoce urozeného pána pana Karla Jozefa svatě římské říše hraběte z Morzin, jeho císařské a královské katolické milosti radu a vyššího soudu zemskýho assessora v Království českém.“

Jan Petr Molitor: Václav hrabě Morzin

(Krkonošské muzeum Vrchlabí, zapůjčeno od České provincie Řádu sv. Augustina)

III. Kapela: vývoj, složení a organizace

Chceme-li nyní sledovat personální složení a organizaci Morzinovy kapely a pokusit se nastínit i její vývoj, musíme si přitom být vědomi charakteru dostupných pramenů. Nejedná se o žádné schematismy či seznamy členů kapel, jaké známe například z řady německých dvorů, a není známa ani žádná hraběcí instrukce upravující provoz kapely.¹⁵⁸ Složení kapely bylo nutno rekonstruovat na základě účetních dokladů, seznamů služného a záznamů ve farních matrikách, v některých případech pak je angažmá dotyčného hudebníka u hraběte Morzina doloženo pouze z Dlabáčova lexikonu či jiného ojedinělého pramene. Vzhledem k rozptýlení i nízkému stupni dochovanosti pramenů máme pro některá období k dispozici jen velmi málo údajů a tato nerovnoměrnost jistě značně deformuje náš pohled. Přesto však lze rozeznat jakési tři etapy vývoje kapely zhruba a orientačně vymezené vždy přelomem desetiletí (ca 1720, ca 1730). Mezi bezmála třiceti zjištěnými hudebníky Václava Morzina pak převládají hudebníci zaměstnaní ve dvacátých letech 18. století (viz tabulka 5).

1) Počátky

Datum založení kapely Václava Morzina není známo a nevíme ani, jestli vůbec došlo k nějakému zakládacímu aktu.¹⁵⁹ Rovněž nemáme žádné informace o tom, zda si hrabě vydržoval nějaké hudebníky ve svém služebnictvu v době své vojenské kariéry. Nejspíš nelze ani předpokládat, že by převzal nějaký významnější hudební soubor spolu s rodovým

¹⁵⁸ Z pozdější doby je taková instrukce známa například z dvorní kapely v Rastattu, kde působil Johann Ferdinand Kaspar Fischer, srov. Rudolf WALTER: *Johann Caspar Ferdinand Fischer. Hofkapellmeister der Markgrafen von Baden*, Frankfurt 1990.

¹⁵⁹ V kontextu českých šlechtických kapel barokní doby neznáme pramen typu zakládací listiny či instrukce dokládající vznik kapely. Mluví-li Tomislav Volek o zřízení thunovské kapely v roce 1715, znamená to tolik, že v tomto roce se začaly objevovat výdaje na kapelu v účtech hořtátu. Srov. T. VOLEK: *České zámecké kapely 18. století a evropský hudební kontext*, s. 408, a osobní sdělení, za něž doc. Volkovi děkuji.

panstvím, přestože ojedinělý dokument dokládá, že hudebníky měl mezi svými sloužícími i Maxmilián Morzin.¹⁶⁰ Kapela se dozajisté vyvíjela postupně, i kdybychom tedy měli dostatek

Tabulka 5: Hudebníci Václava Morzina – chronologický přehled

Rozsah let vyznačuje dobu, ve které je dotyčný uváděn v pramenech jako hudebník hraběte Morzina, skutečná doba působení v kapele toto rozmezí ve většině případů přesahovala.

Dlabač = Dlabač uvádí dotyčného jako Morzinova hudebníka

Dl. = Dlabačův Lexikon obsahuje heslo dotyčného bez informace o jeho angažmá u Morzina

L = hudebník zároveň lokajem u Morzinova dvora

Počátky

Rudolf Jiřábek 1704–1707

Dvacátá léta

Antonio Vivaldi – *maestro di musica in Italia* 1719–1728
Melchior Hlava – *muziky direktor* (1721–) 1724–1729, Dl.

Johann Friedrich Fasch – skladatel 1721–1726, Dlabač
Antonín Reichenauer (ca 1694–1730) – skladatel 1723–1729, Dl.
Christian Gottlieb Postel (ca 1698–1730) – skladatel z Vratislavi 1724–1730, Dl.

Jan Pelikán 1719–1730
Anton Kraus – hornista, L 1719–1724
Antonín Fiala – hornista, L 1719–1725
Tobias Arnoth – fagotista, L 1719–1725, Dl.
Antonín Weger (ca 1695–1721) – hobojsista či fagotista? 1720
Eliáš Tycz[e] (ca 1700– 1721) 1721
Antonín Möser (1693–1742) – fagotista (1721–) 1722–1732, Dl.
Vavřinec Seiche († 1765) – houslista 1723–1729, Dlabač
František Jiránek (1698–1778) – houslista 1724–1732, Dl.
František Fridrich (ca 1695–1735) 1724–1729, Dlabač
Komárek (zřejmě Josef Antonín Komárek) – violoncellista 1724–1725, Dl.
Jan Kašpar Potz – violoncellista 1728–1733, Dlabač
Franz Waldhornist (= Mayrhofer?) 1724–1729
Carl Bassist (= lokaj Carl Motejl?) 1724–1728
František Karel Mayrhofer (= Franz Waldhornist?) 1725–1733
Paul Hauboist (= Pavel Vančura?) 1728–1729

¹⁶⁰ Blíže neznámý Rudolf Jiřábek byl jako hudebník přijat Maxmiliánem Morzinem v roce 1704 do služby, ve které zůstal nejméně do roku 1707. Jednalo se o Morzinova poddaného z panství Nový Kuncberk, není známo, na jaký hrál nástroj. SOA Zámorsk, VS Vrchlabí, Ústřední pokladna 1677–1850, kart. 203, sign. E 232.

Pavel Vančura (= Paul Hauboist?), L	1728–1736
Nová generace	
Anton Taubner († 1797 „in einem hohen Alter“) – flétnista	Dlabač
Franz Joseph Werner (1710–1768) – violoncellista	Dlabač
Josef Antonín Sehling (1710–1756) – skladatel	1737, Dlabač
Bernardon – klarinista a hornista	Dlabač

pramenů, stáli bychom před problémem, zda za kapelu můžeme označit již několik hornistů mezi sloužícími (z nichž někteří další jistě rovněž ovládali hru na běžnější hudební nástroje), nebo spojit její vznik například s najmutím kapelníka, jehož povinnosti ovšem mohl rovněž dobře zastávat někdo ze šlechticova dvora. V případě kapely Václava Morzina každopádně žádný zakládací dokument ani přímé doklady umožňující datovat najmutí kapelníka, skladatele či dalších profesionálních hudebníků neznáme.

Již nejstarší zpráva o kapele je však pozoruhodná, a to především svým hodnotícím tónem. Zmínka o kapele se nachází v pamětní knize Augustiniánského kláštera ve Vrchlabí v popisu slavnostního uvedení augustiniánských mnichů do vrchlabského kláštera, k němuž došlo za účasti spoluzakladatele kláštera Václava Morzina a další církevní i světské vrchnosti 28. srpna 1714, tedy na svátek svatého Augustina. Jednalo se o typickou barokní slavnost plnou procesí, církevních obřadů, proslovů, symbolických aktů, výstřelů z děl a samozřejmě také hudby. Již 27. 8. zněly během uvítání církevních hodnostářů trubky a tympány a blíže neurčení hudebníci doprovázeli mariánské litanie ve farním kostele. K vlastnímu slavnostnímu aktu uvedení bratří augustiniánů do kláštera došlo dalšího dne dopoledne. V procesí, které poté zamířilo za zpěvu *Te Deum laudamus* a výstřelu z děla k farnímu kostelu, byly vedle hudebníků též tři sbory trubačů a tympanistů. Ve farním kostele byla sloužena pontifikální mše svatá, po které se pak hrabě Morzin s biskupem odebrali zpět do kláštera, kde bylo ve velkém refektáři přichystáno skvostné pohoštění. Během jídla – pokračuje kronikář – příjemně zněla hudba nejvznešenějšího hraběte, která ve své znamenitosti nemá v království českém srovnání.¹⁶¹

Naše kapela tedy vstupuje na scénu v úloze, která jistě patřila k jejím nejtypičtějším, totiž obstarávajíc *Tafelmusik*, hudbu k jídlu. Zajímavé je nejen ono vysoké hodnocení, které v textu pamětnice jeho pisatel v souvislosti s hudbou již vícekrát neopakuje, ale i jeho kontext: zatímco při mši a či při litaniích hrají jen blíže neurčení „musicí“, pohoštění doprovází právě

¹⁶¹ SOA Zámorsk, Pamětní kniha Augustiniánského kláštera ve Vrchlabí, kniha 2, p. 19: *Jucunda tempore mensae resonabat musica Ill[ustrissi]mi Commitis, in cujus excellentia non habuit ullam in Regno Bohemiae parem; ex sic hic actus solennis cum sumptuosa coena in acce data finem accepit.*

hraběcí hudba. Nemáme tušení, zda Morzinovi hudebníci hráli i při mši a dalších obřadech, povšimnutí hodný je zde však postoj pisatele, který považuje za nutné právě hraběcí hudbu nějak specifikovat. S podobnými výroky se ostatně setkáme i později – patří k nim nejen Vivaldiho charakteristika Morzinovy kapely jako „virtuosissima orchestra“, ale také zpráva z Pražských Poštovských novin z roku 1728, jejíž pisatel rozlišuje „všechny Pána Hraběte z Morcynu ... a jiné Pražské Virtuosity“.¹⁶² Samozřejmě je zde ještě druhá možnost, jak tyto výroky interpretovat: jejich autoři mohli pouze opakovat to, co o své kapele tvrdil – a chtěl také slyšet a číst – její majitel. Zdá se však, že jisté výjimečnosti svého angažmá v Morzinově kapele si byli vědomi i samotní hudebníci či jejich okolí, můžeme-li tak soudit z častého uvádění jejich zaměstnání v matričních záznamech, a to i v takových matrikách, do jakých byla tato informace zanášena jen zřídka.¹⁶³

Ze zmínky o hraběcí kapele v pamětní knize augustiniánského kláštera tedy vyplývá, že v roce 1714 již takový soubor nějakou dobu existoval a dosáhl již rovněž jistého věhlasu. Složení kapely v této době neznáme a nemůžeme ani předpokládat, že v roce 1714 byli Morzinem zaměstnání stejní hudebníci, kteří tvořili hraběcí kapelu o deset let později. V roce 1721 sice dva Morzinovi hudebníci zemřeli, oba však patřili ke stejné generaci jako jejich kolegové známí z doby jen o málo let pozdější: Antonín Weger zemřel jako šestadvacetiletý a Eliáš Tycz pouze jako dvacetiletý, není tedy příliš pravděpodobné, že by byli v kapele například již v roce 1714 či dříve. Jejich nástroje neznáme, Weger byl však zřejmě hráčem na dechový nástroj, tedy fagot či hoboj, neboť v roce 1721 zemřel jako vojenský hudebník pražského posádkového pluku Sickingen. V souvislosti s oběma hudebníky stojí rovněž za zmínku, že se nejednalo o poddané, nýbrž o svobodné osoby, což je jistý posun ve srovnání s hudebníkem a lokajem Jiřábkem, který byl poddaným Maxmiliána Morzina.

Další zprávy související s kapelou pocházejí z roku 1719. Již zmíněný dokument z 19. dubna toho roku dokládá Morzinův nákup balíčku hudebnin („un pachetto con carte musicali“) od Antonia Vivaldiho.¹⁶⁴ O obsahu této zásilky nic nevíme, cena za ní však byla poměrně značná. Dle odhadu Michaela Talbota mohl hrabě obdržet za zaplacených 56 uherských dukátů

¹⁶² *Pražské poštovské noviny* z 5. 10. 1728, č. 80, cit. dle *Musicalia v pražském periodickém tisku 18. století. Výběr aktuálních zpráv o hudbě*, ed. Jiří Berkovec, Praha 1989, s. 47. Viz též s. 72.

¹⁶³ To se týká zejména matrik zemřelých obecně a dále matrik farností Bříství, Kounice, Křinec, Lomnice n. P. ad.

¹⁶⁴ Viz pozn. 37.

odpovídajících sumě 256 zlatých a 12 krejcarů například přibližně osmadvacet koncertů.¹⁶⁵ Dochovaný dokument vypovídá bohužel jen málo o charakteru vztahu Morzina a Vivaldiho, neboť se jedná pouze o kvitanci dokládající transakci, která probíhala prostřednictvím pražských bankéřů Franze Sigka a Del Curta a jejich benátského agenta Jakoba Bensperga. Nepochybně se však v této době Morzin s Vivaldim již nějakou dobu znali a hrabě nejpozději od jara 1719 disponoval značným množstvím Vivaldiho skladeb; zda mezi nimi již v tuto dobu bylo i *Čtvero ročních dob* se můžeme jen dohadovat.¹⁶⁶

Zmínky o hudebnících nalezneme v roce 1719 i v účetních dokladech. V září toho roku byly z výnosu kuncberského panství proplaceny výdaje na opravu livreje a na další ošacení morzinských sloužících; ve výkazu práce krejčího je mezi pážaty, lokaji či „reitknechty“ uveden též nejmenovaný „fakotista“ a jistý „Antonín Figala“.¹⁶⁷ Jiný dokument z téhož měsíce dokládá pořízení bot pro Waldhornistu „Antona Graube“ (Krause) a opět pro Waldhornistu Antona Fialu, který je tentokrát charakterizován jako nový.¹⁶⁸ Z dochovaných účetních dokladů podobného druhu nemůžeme vyvozovat významné soudy o složení kapely, už jen vzhledem k charakteru těchto pramenů – hospodářské účty jsou dochovány značně mezerovitě a pro účel této práce ani nebylo možno projít podobné prameny ze všech Morzinových panství. Přesto však uvedený dokument přinejmenším vypovídá o tom, že jeden z hornistů byl toho roku nový, a naznačuje tak probíhající vývoj kapely.

Konečně, v témže roce 1719 nacházíme i první zmínku o hudebníkovi hraběte Morzina v pražských malostranských matrikách, tedy v dalším významném zdroji informací o kapele – 18. září zemřelo ve stáří jednoho roku nejmenované dítě Jana Pelikána, „muzikanta od hrab. Martzina“. Na základě chybějících matričních údajů nelze vyvozovat žádné negativní soudy o existenci kapely, přesto je absence zápisů obsahujících údaj o zaměstnání dotyčného jako morzinského hudebníka před rokem 1719 nápadná, a to především ve srovnání s poměrně velkou frekvencí podobných údajů z let dvacátých (srov. tab. 6).

Tato diskrepance může být vysvětlena různými způsoby. Pražský Morzinský palác prošel přestavbou v letech 1713–14, kapela tedy jistě mohla se svým pánem z tohoto či jiných důvodů

¹⁶⁵ Michael TALBOT, *Miscellany*, Studi vivaldiani 1, 2001, pp. 155–156.

¹⁶⁶ Otázka *Le quattro stagioni* je pojednána podrobněji v kapitole V.

¹⁶⁷ SOA Praha, VS Křinec, Důchodní účty, r. 1719, i. č. 1135, kartón 345, f. 390.

¹⁶⁸ Tamtéž, f. 403.

pobývat převážně mimo Prahu. Jak jsem již uvedl výše, itinerář hraběte zatím nebylo možno zrekonstruovat. V úvahu je třeba vzít také další vysvětlení – většina dosud známých Morzinových hudebníků se narodila v druhé polovině devadesátých let 17. století či kolem roku 1700, což znamená, že tito hudebníci zakládali rodiny přibližně kolem roku 1720. Právě matriční zápisy o narození či úmrtí jejich dětí přitom tvoří převážnou většinu nalezených údajů. Není tedy divu, že v dřívější době je nemáme k dispozici.

Tabulka 6: Morzinovi hudebníci v matrikách – přehled

Datum	Hudebník	Povolání
1718/12/27	Hlava	musicus
1719/09/18	Pelikán	Muzikant od hrab. Martzina
1720/04/09	Weger	muzikant u hrabiete z Mortzinu
1720/01/21	Möser	Musicus
1721/04/09	Möser	Aulicus apud Illustr. D.D. Comitem de Mortzin
1721/06/02	Weger	Musicus regimnis Sicking[en]
1722/08/09	Möser	-
1723/09/18	Reichenauer	Musicus od P. hrabgiete Morczyna
1723/09/25	Reichenauer	Musicus
1723/10/04	Seyche	Gemnost P. hrabgiete z Morzina musicus
1723/12/26	Möser	muzikant od Morzynů
1724/07/05	Hlava	Musicus apud Comitem Marzin 1/4 Anni
1724/12/17	Reichenauer	musicus od Mortzina
1725/02/15	Marhoffer	od hrabgiete z Morzinu muzikant
1725/03/24	Möser	od P[ana] hrabgiete Morzina Muzykant
1726/07/29	Hlava	Muziky Director u Gemnost P. hrabgiete z Marzina
1726/06/29	Mayerhoffer	-
1726/08/01	Möser	-
1726/12/08	Möser	Musicus
1728/3/?2	Jiránek	Musicus à Martzin
1728/01/12	Möser	Musicus P. hrabgiete z Morzyna
1728/01/27	Jiránek, F.	musicus Pana hrabgiete z Morzynu
1728/02/27	Mayrhoffer	od gemnost P. hrabgiete z Mortzynu muzykant
1728/12/17	Möser	-
1729/09/17	Hlava	Musicus
1729/07/31	Jiránek	od P. hrabgiete Morzyna musicus
1729/08/07	Seyche	Musicus od P. hrabgiete z Morzynu
1729/09/0?	Jiránek	Musicus a Morzin
1730/02/02	Reichenauer	musicus
1730/03/10	Pelikán	musici a comite Morzin
1730/03/28	Mayrhoffer	od hrabgiete Marczyna musicant
1730/05/02	Postel	u titl. P. hrabgiete z Morzyna musicant
1730/09/28	Postel	Musicus
1730/11/03	Möser	-
1731/01/29	Jiránek	musicus apud Ill. D. Comitem Wenc. Morzin
1731/07/13	Vančura	musicus à Comite de Morzin
1731/08/27	Möser	musicus à Comite Morzin
1731/09/10	Mayerhoffer	-
1732/04/26	Möser	-

1733/01/25	Mayrhofer	musicus à Comite Morzin
1733/05/04	Potz	musicus apud comitem Morzin
1733/12/16	Potz	musicus ad Comit. de Morzin
1734/01/23	Möser	-
1735/09/24	Fridrich	-
1735/10/01	Möser	-
1736/02/26	Vančura	musicus
1736/02/10	Seyche	-

Na druhou stranu však také v pražských matrikách nalézáme některé z významných morzinských hudebníků bez uvedení jejich zaměstnání u Morzina. Příkladem budiž pozdější *muziky direktor* Melchior Hlava, který křtil své děti v letech 1715 u sv. Rocha na Strahově a 1717 a 1718 u sv. Tomáše na Malé Straně. Ve dvou zápisech je otec označen pouze jako *musicus*, roku 1717 chybí povolání úplně. Výpovědní hodnotu mají v tomto případě i údaje o kmotrech a svědcích: v roce 1715 byl kmotrem Hlavova syna Václava Fridricha hrabě František Václav Trauttmansdorff a jedním ze svědků Trauttmansdorffův mladší bratr František Fridrich; oba se ovšem nechali zastoupit a není bez zajímavosti, že druhého zastupoval známý pražský loutnař a houslař Tomáš Edlinger. V roce 1718 byl Janu Norbertu Karlu Gabrielu Hlavovi kmotrem hrabě Norbert Libštejnský z Kolovrat a svědky hrabě Karel Kolovrat a hraběnka Gabriela Lažanská, tentokrát evidentně osobně. Z našeho hlediska je pozoruhodná zejména posledně jmenovaná hraběnka Lažanská, sama aktivní hudebnice, majitelka kapely v Manětíně a podporovatelka hudebníků jako byli Václav Gunther Jacob či Maritius Vogt.¹⁶⁹ Totéž pak platí i v případě hraběte Františka Václava z Trauttmansdorffu, jehož kontakty s konkrétními skladateli jsou sice neznámé, každopádně však měl podobně jako hraběnka Lažanská kapelu a patřil k tomu málu domácích aristokratů, kteří prosluli i svými vlastními hudebními schopnostmi.¹⁷⁰ Je zřejmé, že Hlava náležel k hudebníkům pohybujiícím se ve šlechtických kruzích, chybějící údaje o povolání nám však mohou pouze naznačit, že s Morzinem v této době v pevném zaměstnaneckém poměru spíše dosud nebyl.

S určitou mírou opatrnosti danou nedostatkem pramenů tedy můžeme tušit jistý posun od kapely čistě služebnické složené z poddaných, kterou hrabě Morzin patrně budoval od svého převzetí rodového majetku a snad přitom mohl navázat i na jistou tradici, k souboru sestávajícímu z najatých hudebníků. K tomuto vývoji došlo během druhé dekády 18. století. To zcela odpovídá jakémusi obecnějšímu trendu, jaký bylo dosud možno na základě zvýšeného výskytu pramenných zpráv o českých šlechtických kapelách vysledovat: právě ve druhém desetiletí 18. století více než kdy jindy totiž začaly být kapely vnímány šlechtici usedlími v Čechách za významnou součást jejich reprezentace.¹⁷¹ Bývá-li pak rozkvět kapel někdy

¹⁶⁹ Viz Jiří SEHNAL, *Hudební život v Manětíně v první polovině 18. století*, *Opus musicum* 1, 1969, Nr. 5–6, 147–154.

¹⁷⁰ Srov. Dlabacž III, 272.

¹⁷¹ Srov. zejména Tomislav VOLEK: *České zámecké kapely 18. století a evropský hudební kontext*, in: *Hudební věda* 34, 1997, č. 4, s. 404–410 a TÝŽ: *Mansfeldští a thunovští kornisté*, in: *Minulost a přítomnost lesního rohu. 300 let lesního rohu v Čechách. Materály z mezinárodního symposia Janáčkovy akademie múzických umění v Brně, 25. – 27. září 1981, rozmn. stroj., Brno 1984, s. 36–43.*

spojován také s dokončením významných stavebních podniků, snad jsme téhož svědky i u Morzina, když k rozvoji kapely došlo nedlouho po náročné přestavbě rodového paláce v Praze coby hlavního sídla; intenzivní stavební činnost na hraběcích panstvích však probíhala průběžně i nadále.¹⁷²

2) Dvacátá léta

Nejvíce pramenů týkajících se kapely máme k dispozici z dvacátých let 18. století. Pouze v tomto období tak můžeme sledovat její složení a organizaci v relativní úplnosti. Je však možno dvacátá léta zároveň pokládat za období největšího rozkvětu kapely? Domnívám se, že ano. Potvrzují to například Morzinovi skladatelé, kteří tvoří svým způsobem samostatnou skupinu v rámci hraběcích hudebníků, i když, jak víme, nejenom pro svůj nástroj komponovali i další instrumentalisté kapely. Kontakt většiny z nich s hrabětem Morzinem je totiž rovněž spjat s obdobím dvacátých let. Na jeho počátku stojí Morzinova cesta do Itálie v roce 1718, kdy snad došlo k seznámení hraběte s Vivaldim, a zejména zásilka Vivaldiho skladeb na jaře 1719. O dva roky později, na přelomu let 1721–22, působil v Morzinových službách v Praze Johann Friedrich Fasch, v kontaktu s hrabětem však zůstal i nadále. Zcela zřetelné ukončení této etapy vývoje kapely pak znamená úmrtí obou Morzinových „domácích“ skladatelů Antonína Reichenauera a Christiana Gottlieba Postela v roce 1730.

a) Vedení kapely

Klíčové vedoucí místo v každé kapele zastával kapelník, který měl řadu povinností praktické a často i administrativní povahy. Jeho hlavním úkolem bylo pečovat o repertoár a vést kapelu, tedy často přímo komponovat, každopádně však dohlížet na přípravu skladeb (rozepsání partů, opravení chyb, úpravy etc.), nacvičovat skladby s kapelou či zpěváky a řídit kapelu při hudební produkci. Hierarchie velkých dvorních kapel obvykle zahrnovala administrativního ředitele hudby, jemu podřízeného kapelníka, koncertního mistra a dále skladatele, opisovače atd.¹⁷³ V menších kapelách byly všechny tyto úlohy obvykle svěřeny jedné osobě. Tak tomu obvykle bylo

¹⁷² Viz strana 33–34 této práce.

¹⁷³ Srov. např. Ludwig von KÖCHEL: *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867*, Vídeň 1869.

i u českých šlechtických kapel. Kapelníkem a klíčovou osobou kapely Jana Adama z Questenberka tak byl František Václav Míča, jehož pracovní zatížení bylo evidentně enormní a zahrnovalo mimo výše uvedené úkoly též psaní relací hraběti a další administrativní povinnosti.¹⁷⁴ V řadě ostatních kapel byla funkce kapelníka zahrnuta v povinnostech hofmistra – například kapelu Františka Antonína Šporka vedl jeho hofmistr Tobiáš Josef Antonín Seemann, jako vedoucí kapely Tomáše Vinciguerry Collalta v Brtnici a ve Vídni zase začínal jeho pozdější hofmistr Karel Welz, který rovněž zřejmě sám zkomponoval mnoho instrumentálních skladeb doložených prostřednictvím brtnického inventáře.¹⁷⁵

Zdá se, že jedním z charakteristických znaků Morzinovy kapely bylo naopak dělení funkcí. V její struktuře je tak možno zřetelně rozpoznat odraz uspořádání větších kapel; že uspořádání ostatních domácích šlechtických kapel tak jasně vykreslené obvykle nenacházíme je dáno jistě tím, že o jejich konkrétním obsazení víme zpravidla jen málo. Jasně patrná a rozvinutá struktura Morzinovy kapely a v neposlední řadě i samotný fakt, že po hraběcích instrumentalistech zbyl dostatek stop a obsazení souboru je tak i dnes možno sledovat, svým způsobem svědčí o ambicích a nárocích jejího majitele.

Titulárně stál v čele kapely Antonio Vivaldi, Morzinův „maestro di musica in Italia“. Jestliže Vivaldi skutečně vedl Morzinovu kapelu při pobytu hraběte v Itálii, jednalo se pravděpodobně o ojedinělou událost stojící na počátku jejich vztahu. Na druhou stranu je však ze záznamů v Morzinově účetní knize zřejmé, že Vivaldiho angažmá u Morzina bylo trvalého charakteru a mělo dohodnutá pravidla – zdá se například, že Vivaldi pobíral stejně jako ostatní hudebníci kapely pravidelný plat.¹⁷⁶ Skutečnou náplní Vivaldiho funkce bylo zřejmě především dodávání skladeb a nepochybně rovněž lesku a věhlasu svým jménem. Morzin však za Vivaldim také poslal nejméně jednoho svého hudebníka na školení a připomeňme též, že Vivaldiho navštívil mladý hrabě Otto; snad by tedy spíše bylo možno charakterizovat Vivaldiho práci pro Morzina jako péči o (hudební) záležitosti hraběte v Itálii.

¹⁷⁴ Jana PERUTKOVÁ-DVOŘÁKOVÁ: *Die Musikkultur von Schloss Jarmeritz und František Václav Míča*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 44, Tutzing 1995, s. 83–112, zvl. s. 91; V. HELFERT: *Hudební barok na českých zámcích*, s. 145 ad.

¹⁷⁵ Jiří BERKOVEC: *František Antonín Šporck a jeho kapela*, in: *Hudební věda* 25, 1989, č. 1, s. 32–42; Theodora STRAKOVÁ: *Hudebníci na collaltovském panství v 18. století*, *Časopis moravského musea, Vědy společenské* 51, 1966, s. 231–268; TÁŽ: *Brtnický hudební inventář*, *Časopis moravského musea, Vědy společenské* 48, 1963, s. 199–234.

¹⁷⁶ Srov. Tomislav VOLEK: *Antonio Vivaldi a česká šlechta*, s. 8, a dále část o platech členů kapely uvedená v této práci níže.

Kdo tedy však reálně vedl kapelu? Když se zmiňuje o svém krátkém angažmá u Morzina v jedné ze svých autobiografií Johann Friedrich Fasch, píše výslovně o tom, že hraběti sloužil jako skladatel.¹⁷⁷ Zdá se, že tato Faschova slova je třeba brát vážně a že znamenají něco jiného, než že by byl kapelníkem; to by ostatně v některém ze svých životopisů jistě neopomněl zmínit.¹⁷⁸ Tomu, že jeho doménou bylo právě dodávání skladeb, odpovídají i kontakty hraběte s Faschem po jeho odchodu z kapely. Ty se týkají komponování ve větší míře, než bylo dosud předpokládáno – hrabě v únoru 1725 i v červnu 1726 zaplatil Faschovi pokaždé 48 zl. právě za skladby.¹⁷⁹

Pro pochopení charakteru reálné vedoucí funkce v Morzinově kapele je třeba nejdříve zmínit rozdíl mezi funkcí kapelníka a koncertního mistra. Ti měli zpravidla oddělené role, zatímco první byl obvykle odpovědný za oblast církevní hudby a opery, úkolem druhého bylo vést především instrumentální hudbu. Toto rozdělení rolí se pak při samotné produkci vokální hudby promítalo do tzv. dvojího vedení, kdy kapelník (nebo často též skladatel v roli kapelníka) vedl především zpěváky jako dirigent nebo od klávesového nástroje, zatímco koncertní mistr – zpravidla houslista – dohlížel na instrumentální doprovod.¹⁸⁰ Důkladně popisuje rozdílný charakter a odpovědnost obou funkcí ve svém hudebním slovníku Heinrich Christoph Koch, sám koncertní mistr rudolstadtské kapely. V hesle „Musikdirektor“ pak zmiňuje též o praxi u menších dvorů:

Musikdirektor. Diesen Charakter gibt man derjenigen Person, welcher alle zu den öffentlichen Musiken nöthige Einrichtungen und Anordnungen übertragen sind. [...]

¹⁷⁷ Friedrich Wilhelm MARPURG: *Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik* 3, Berlin 1757/58, s. 128.

¹⁷⁸ Johanna Friedricha Fasche a Antonína Reichenauera pokládá za kapelníky Morzinovy kapely Michael TALBOT: *Wenzel von Morzin as a Patron of Antonio Vivaldi*, s. 68.

¹⁷⁹ Obě platby jsou doloženy zápisy v Morzinově účetní knize. Je však třeba korigovat znění prvního zápisu z února 1725, který Milan Poštolka čte „Dem Mi Fasch für 6 **Wochen** bezahlt ... 48 zl.“, obtížně čitelný zápis však zní: „Dem Mi Fasch für 6 **ouverturen** bezahlt ... 48 zl.“ [zvýr. V. K.], viz účetní kniha, f. 6r, M. POŠTOLKA: *War Johann Friedrich Fasch Haydns Vorgänger als Kapellmeister des Grafen Morzin?*, s. 29. Tím samozřejmě není zcela vyloučen Faschův pobyt u Morzina, nelze jej však zakládat na tomto záznamu v účetní knize, jak činí Rüdiger PFEIFFER: *Johann Friedrich Fasch, 1688-1758. Leben und Werk*, Wilhelmshaven 1994, s. 33–35 a Undine WAGNER: *Das Wirken von Johann Friedrich Fasch für Prag*, s. 127.

¹⁸⁰ Jednotlivé funkce, jejich kompetence a úlohy ve vedení kapel první poloviny 18. století nejnověji a velice důkladně analyzoval Kai KÖPP: *Johann Georg Pisendel (1687-1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Tutzing 2005; srov. též John SPITZER – Neal ZASLAW: *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650–1815*, Oxford 2004.

*An kleinen Höfen, die eine Kapelle unterhalten, erhält zuweilen der Kapellmeister mit Beybehaltung aller zu seinem Amte gehörigen Verrichtungen, zuweilen auch, wo kein Singechor und kein Kapellmeister vorhanden ist, ein Concertmeister, den Charakter eines Musik- oder Kapelldirektors. [...]*¹⁸¹

Z toho, co o Morzinově kapele víme, je zřejmé, že byla výhradně instrumentálním ansámblem, a to je ve světle citované Kochovy definice velmi podstatný fakt. Funkce vedoucího kapely by tedy v jejím případě měla odpovídat spíše roli koncertního mistra. A přesně tak tomu také bylo – „direktorem muziky“ hraběte Morzina byl výše již zmíněný houslista Melchior Hlava.

Životní data a původ Melchiora Hlavy se doposud zjistit nepodařilo.¹⁸² Poprvé se jeho jméno objevuje v roce 1710 v aktech archivu kapituly na Pražském Hradě týkajících se hudebníků: v návrhu nových platů, který předkládá kapelník Karel Josef Gayer, je uveden jako „primus fidicen Hlava novus“ s předpokládaným ročním platem 70 zl.¹⁸³ O křtech jeho tří synů i o jejich urozených kmotrech a svědcích jsem se již zmínil výše, nyní k nim můžeme přidat dceru Annu Josefu, která ve stáří asi čtvrt roku zemřela na Malé Straně: v zápisu v matrice malostranské farnosti u sv. Václava již byl její otec označen jako „musicus apud comitem Marzin“. A když přišel na svět Filip Vilém Adam Jan Ignác Hlava v roce 1726 a byl křtěn opět za účasti vysoké šlechty – svědkové byli tentokrát hrabě František Adam Trauttmansdorff a kněžna Vilemína Lobkowiczová¹⁸⁴ –, jeho otec byl v matrice zapsán jako „muziky direktor u jemnost pána

¹⁸¹ Heinrich Christoph KOCH: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt/Main 1802, Faksimile-Reprint, Kassel 2001, s. 1016 ad.

¹⁸² Předpokládám, že Hlava pocházel z Prahy, kde se vyskytovalo několik rodin nesoucích toto jméno. V roce 1698 byl členem sodality Narození Panny Marie při malostranském jezuitském profesním domě jistý Daniel Hlava, označený jako „Musicus Virtuusus“, viz *Manipulus fructu centuplo turgidus in praediviite Messe á Parthenia Sodality Sub Titulo Divae Virginis Nascentis*, Vetero Pragae, Joannis Wenceslai Helm, 1729, s. 96.

¹⁸³ APH, Archiv Metropolitní kapituly, Choralistae et Musici ecclesiae metrop. 1710-1717, sign. CXXII.3: zde *Consignatio Salarium Musicorum ad S. Vitum*, srov. též A. PODLAHA: *Catalogus collectionis*, s. XII.

¹⁸⁴ Jednalo se o druhou manželku knížete Filipa Hyacinta z Lobkowicz (1680–1734), který sám byl loutnistou a skladatelem, v dějinách hudby je pak zapsán svými kontakty s loutnistou Sylviem Leopoldem Weissem a také jako jeden z patronů hradčanské Lorety; srov. Petr Mašek. *Šlechtické rody*, s. 571, Milan Poštolka – William Meredith: heslo *Lobkowitz*, Grove Music Online, www.oxfordmusiconline.com [cit. 3. 3. 2009], Elisabeth Th. Hilscher: heslo *Lobkowitz*, MGG Personenteil II, sl. 350.

hraběte z Marzina“. Kapelnickou funkci Melchiora Hlavy však nepřímou dokládá také jeho prominentní plat, který dosahoval výše 400 zl. ročně a byl nejvyšším platem v kapele.¹⁸⁵

Melchior Hlava reprezentuje poněkud jiný typ vedoucího kapely než Míča či Welz. Především se zdá, že se součástí kapely nestal tak, že by si ho šlechtic našel na svém panství a nechal ho případně ještě hudebně vyškolit – alespoň se nepodařilo zjistit, že by z Morzinových panství pocházel, byl ostatně zřejmě pražským měšťanem. Šlechtic si jej spíše najal. Urození a hudbymilovní kmotři a svědkové jeho dětí pak naznačují, že práce ve šlechtických kruzích mu byla vlastní a že Morzin byl možná až dalším v řadě jeho pánů, či spíše zaměstnavatelů. Na Morzinově dvoře měl evidentně na starosti pouze hudbu. A konečně, není ani doloženo, že by komponoval, i když je pravděpodobné, že toho byl schopen – ať to bylo jakkoli, v kapele byli současně zaměstnáni skladatelé specialisté. Zdá se tedy, že máme před sebou v pravém slova smyslu profesionálního hudebníka, jaký mohl existovat především v prostředí větších měst. Podobnou profesní kariéru jako Hlava tak zřejmě ve stejné době naplňoval například Sebastian Erhardt, „ředitel“ kapely Jana Františka Thuna a z Bavorska pocházející malostranský měšťan.¹⁸⁶

b) Obsazení kapely

Mezi zjištěnými členy kapely a dalšími Morzinovými zaměstnanci není žádný zpěvák, zdá se tedy, že šlo tedy o čistě instrumentální ansámbli.¹⁸⁷ Je pravděpodobné, že většina instrumentalistů ovládala více nástrojů, jak tehdy bylo v menších kapelách běžné, setkáme se zde však též s evidentními specialisty. U některých hudebníků se jejich nástroj zjistit

¹⁸⁵ Pokud není uvedeno jinak, je výše platu vypočtena z údajů v Morzinově účetní knize a platí pro léta 1724–1729.

¹⁸⁶ Tomislav VOLEK: *České zámecké kapely 18. století a evropský hudební kontext*, s. 407; AHMP, Sbirka rukopisů, sign. 570, *Knih mēšťanských práv 1704–1728*, f. 340.

¹⁸⁷ Jistá pochybnost by snad mohla nastat u hudebníka, který je Morzinem nazýván jako Carl Bassist – nemohlo se v tomto případě jednat o zpěváka? Zdá se, že nikoli, argument je v tomto případě sice poněkud krkolomný, ale poměrně přesvědčivý: „Carl Bassist“ nebo také jen „Bassist“ byl pravidelně vyplácen v kvartálních platbách, od roku 1725 o výši 31 zl 15 kr. V dubnu 1728 však touto částkou hrabě vyplatil „dem Paul Violonisten besoldung“. Jde zde o evidentní omyl Morzina ve jménu, které patří muzikantovi nazývanému hrabětem Paul Hautboist, ten však své (nižší) služné v pořádku obdržel v témže měsíci. Ze zápisu je však zřejmé, že nešlo o basistu – zpěváka, nýbrž o instrumentalistu, totiž hráče na violon. Srov. účetní kniha, f. 21v. V seznamu zámeckých úředníků (*Schloss officiren*) z prvního čtvrtletí 1724 je lokaj Karel Motejl unikátně označen právě jako „Bassist“, Carl Bassist by tedy mohl být právě on, SOA Praha, VS Křinec, Důchodní účty, i. č. 1137, kartón 346, f. 804 ad.

nepodařilo a můžeme jej pouze odhadovat. Takřka v úplnosti je možno rekonstruovat obsazení kapely v roce 1724, i tak však je konečný počet hudebníků nejistý. Tato nejistota má několik důvodů. Jednak nebylo možno několik hudebníků nazývaných hrabětem pouze křestními jmény s jistotou přiřadit ke jménům známým z matrik, respektive je zde více možností. Zadruhé není zcela jasné, zda se podařilo mezi Morzinovými zaměstnanci odhalit všechny hudebníky.¹⁸⁸ Konečně, i během roku 1724 proběhly v obsazení kapely jisté změny (přibyl nový hornista), není však možno s jistotou objasnit, zda se jednalo o náhradu za jiného hráče, či o rozšíření kapely.

Tabulka 6: Obsazení Morzinovy kapely v roce 1724

muziky direktor	Melchior Hlava
housle	Vavřinec Seyche
nástroj neidentifikován	Jan Pelikán František Fridrich
violoncello	[Josef Antonín] Komárek
violon	Carl Bassist (= Karel Motejl?)
hoboj	Pavel Vančura (lokaj, od roku 1728 jako Paul Hauboist?)
fagot	Antonín Möser Tobias Arloth (lokaj)
lesní roh	Franz Waldhornist = František Karel Mayerhoffer, za Krause? Antonín Fiala (lokaj) Antonín Kraus (lokaj) – nahrazen Mayerhofferem?
skladatelé	Antonín Reichenauer – klávesové nástroje Christian Gottlieb Postel – hoboj?

¹⁸⁸ Otázky vzbuzují zvláště dvě jména, která se pravidelně objevují v účetní knize podobně jako členové kapely, a sice „Antoni Kugler“ a „Romaner Antoni“. Není známo jejich zařazení u Morzinova dvora, ze žádných jiných zdrojů se však nepodařilo potvrdit, že by se mohlo jednat o hudebníky, V následujících přehledech členů kapely je proto uvádět nebudu.

V roce 1724 tedy sestávala kapela ze třinácti až čtrnácti hudebníků, nepočítáme-li Vivaldiho a houslistu Jiráňka, který v tomto a následujícím roce pravděpodobně pobýval v Benátkách, kam byl zřejmě vyslán na hudební školení.¹⁸⁹ Obsazení kapely zahrnovalo patrně troje housle a violu (zahrneme-li do této skupiny i hudebníky, jejichž nástroj nebyl identifikován, viz níže), dále violoncello a violon či kontrabas. Dechy byly zastoupeny jedním či dvěma hoboji, dvěma fagoty a lesními rohy.

Oba skladatelé jistě také tvořili součást kapely, neboť dostávali pravidelné služné a za kompozice byli placeni zvlášť. Reichenauer, který se později uplatnil též jako varhaník, evidentně hrál na klávesový nástroj. Od Postela jsou dochovány pouze dva hobojoyé koncerty a žádné jiné jeho skladby nejsou doloženy, můžeme tedy předpokládat, že komponoval pouze instrumentální hudbu – v opačném případě by se jistě nějaká stopa po jeho skladbách dochovala na některém z pražských kůrů – a tedy byl zdatným instrumentalistou, snad také hobojistou? Ani hobojistu Pavla Vančuru však nemůžeme v roce 1724 uvést s naprostou jistotou: v této době je v seznamech zámeckých úředníků uváděn jako lokaj, v roce 1731 je však doložen jako „musicus à comite Morzin“ při křtu svého syna v Praze na Malé Straně. Zároveň je od roku 1728 pravidelně uváděn v účetní knize jistý Paul Hautboist a zdá se, že se jedná právě o našeho Pavla Vančuru. Hrabě Morzin v září 1724 nakoupil jeden hoboj, mohlo se tedy dobře jednat právě o nástroj pro Vančuru.¹⁹⁰ Jeden z obou hudebníků, jejichž nástroj není identifikován, patřil dle svého platu 300 zl. k významným členům kapely, o druhém z nich Dlabáč zase píše jako o virtuosovi – můžeme snad předpokládat, že se jednalo o hráče na smyčcové nástroje, snad housle či violu? Chybí nám ovšem také ještě hráč na loutnu či teorbu, pokud ovšem vůbec byl součástí kapely či snad, lépe řečeno, Morzinovým zaměstnancem.¹⁹¹

Máme tedy před sebou velmi dobře obsazený ansámbl, který zcela odpovídá například kapele, v jaké například sloužil jen o málo let dříve v Köthenu Johann Sebastian Bach.¹⁹² V obou kapelách bývaly skladby evidentně obsazovány systémem jeden hráč na jeden part, i když není

¹⁸⁹ O Jiráňkovi viz dále v kapitole IV.

¹⁹⁰ Účetní kniha, září 1724, f. 3v: „für eine Hauboit bezahlt ... 8 zl.“

¹⁹¹ Blíže neurčenému loutnaři splácel Morzin v roce 1724 a evidentně též (protože se jednalo o stejnou sumu) v roce 1725, další blíže neurčená platba následovala v roce 1727, účetní kniha f. 4r, říjen 1724: „dem Lautenmacher Interesse bezahlt ... 21“, f. 7r, duben 1725: „den lautenmacher bezahlet ... 21“, f. 17v, únor 1727: „dem Lautenmacher bezahlt 12 [fl]21 [x]“. Na kůru pražských křížovníků u Karlova mostu byla theorba součástí orchestru ještě po polovině 18. století, hráč na theorbu Anton Ceccherini zemřel 1758 „und mit ihm ist auch dieses Instrument abgestorben“, DLABAČ I, 270.

¹⁹² Friedrich SMEND: *Bach in Köthen*, Stephen Daw (ed.), přel. John Page, St. Louis/Mo 1985, s. 166 ad.

vyloučeno, že například hráči na dechové nástroje v případě potřeby zastali například hru na housle, a mohli tak posílit smyčcovou sekci; žádný přímý doklad o této praxi však z prostředí Morzinovy kapely není znám.

Zdá se, že v roce 1724 nově přijatý hornista Franz nahradil lokaje a hornistu Antonína Krause.¹⁹³ Ani zdánlivě nadbytečný počet tří hornistů by nebyl ničím výjimečným, naopak, na dvorech české šlechty se setkáme i s mnohem většími sbory hornistů, ostatně právě české země prosluly velkou oblibou lesního rohu i množstvím vynikajících hráčů na tento nástroj.¹⁹⁴ Tři hornisté Morzinovy kapely ovšem neměli stejný statut – zatímco nově přijatý Franz Waldhornist byl evidentně profesionálním hudebníkem, oba Antonínové byli zároveň lokaji, podobně jako fagotista Tobias Arnoth a v této době též Pavel Vančura, snad již tehdy hrající na hoboj. Je tedy otázkou, do jaké míry se pracovní náplň této čtveřice kryla s náplní ostatních hudebníků. Lokajové měli jistě i jiné povinnosti než ostatní hráči v kapele, a to zřejmě i hudební, jako například troubení signálů na honech apod. Těmto úkolům by dobře odpovídalo obsazení – dvě horny s fagotem a případně ještě hobojem představují ansámbl jako stvořený pro hudbu v plenéru.¹⁹⁵

Že byl hornista nazývaný hrabětem Franz Waldhornist najat na podzim 1724 je možno zjistit z údajů v Morzinově účetní knize. V říjnu 1724 vyplatil hrabě „dem neuen Waldhornisten vierteljähriges lustgelt und besoldung“ 39 zl. a 30 kr. a od ledna roku následujícího se v účetní knize pravidelně objevuje jméno Franz Waldhornist. Ze dvou Františků doložených jako Morzinovi hudebníci z matrik se nemůže jednat o Františka Fridricha, protože platby pro něj jsou rovněž pravidelně uváděny v účetní knize, kde jej hrabě nazývá příjmením. Je tedy pravděpodobné, že Franz Waldhornist je totožný s Františkem Karlem Mayrhoferem. Stávající literatura hornistu tohoto jména nezná a nepodařilo se o něm ani mnoho zjistit, za zmínku však stojí, že při dvou z celkem šesti křtů jeho dětí doložených v Praze na Malé Straně v letech

¹⁹³ Odchodu či smrti Antonína Krause by nasvědčovalo to, že na každoročně podávaném „Poznamenání, cože spotřebováno [...] na librai jeho milosti hraběte“ z roku 1725 je uveden oproti minulým letům pouze jeden Antonín Walthornista (tj. zřejmě Antonín Fiala), z dalších let se podobné prameny nedochovaly, SOA Praha, VS Křinec, Důchodní účty, r. 1725, i. č. 1141, kart. 348, f. 196.

¹⁹⁴ Srov. Horace FITZPATRICK: *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian Tradition from 1680 to 1830*, London 1970; viz též *Minulost a přítomnost lesního rohu. 300 let lesního rohu v Čechách. Materály z mezinárodního symposia Janáčkovy akademie múzických umění v Brně*, 25. – 27. září 1981, rozmn. stroj., Brno 1984 a V. HELFERT: *Hudební barok na českých zámcích*, s. 137.

¹⁹⁵ K masivnímu rozvoji dechových harmonií došlo až později v průběhu 18. století. Šestičlennou harmonií měli v Praze například Nostitzové kolem poloviny 18. století, srov. Jitka LUDVOVÁ: *Hudba v rodu Nostitzů*, Hudební věda 23, 1986, č. 2, s. 144–166, zde s. 147.

1725 až 1733 byl dvakrát jako svědek účasten Baltazar Knapp. Ten byl nepochybně významnou osobností na pomyslné hudební mapě pražských měst vrcholného baroka – proslul svou rozsáhlou sbírkou italských hudebnin získaných během služby ve šlechtických službách v Neapoli a v Římě; části této sbírky se dochovaly v hudebních archivech pražských křižovníků a Svatovítské katedrály dodnes.¹⁹⁶

Obsazení Morzinovy kapely bylo v průběhu druhé poloviny dvacátých let století poměrně stabilní. Kolem poloviny roku 1726 se z Benátek vrátil houslista František Jiránek, první kvartální plat dostal v září 1726. V prosinci vyplatil hrabě 20 zl. „dem neuen Geiger auf ein Halbjahr“, totožnost ani další působnost tohoto houslisty v kapele se však prokázat nepodařilo. K zásadnější změně došlo na postu violoncellisty, který s nejvyšší pravděpodobností zastával jistý Komárek. Ten dostal svůj nemalý plat v srpnu 1725 zřejmě naposledy. S velkou pravděpodobností se jednalo o Josefa Antonína Komárka, který nedlouho poté vstoupil do služeb Schönbornů ve Würzburgu a Wiesentheidu a v hudebních a organizačních záležitostech se zde těšil velké důvěře vrchnosti.¹⁹⁷ Kdo poté zastával místo violoncellisty není zcela jasné, v listopadu 1728 však hrabě vyplatil služné „dem Basetlisten“ a v termínu příští kvartální platby v lednu následujícího roku jej nazval již jeho příjmením: jednalo se o Jana Kašpara Potze, kterého Dlabáč charakterizuje jako „einer der stärksten Violonzellisten (!) in Böhmen“.¹⁹⁸ Vezmeme-li v úvahu ještě cellistu Antonína Wenera, který v kapele působil později a od něhož vede linie učitele a žáka až ke slavnému Antonu Kraftovi, je zřejmé, že vedle fagotu bylo i violoncello nástrojem obsluhovaným v Morzinově kapele skutečnými virtuózy.

¹⁹⁶ Srov. Antonín PODLAHA: *Catalogus collectionis*, s. XVI; Vladimír KORONTHÁLY: *Hudební sbírka Kryštofa Gayera*, dipl. práce FF UK, Praha 1977; Barbara Ann Renton: *The Musical Culture of Eighteenth-Century Bohemia*, s. 436–439; Angela Romagnoli: „Una musica grandiosa“. *Italská chrámová hudba 17. a 18. století v českých fondech*, in: *Baroko v Itálii – baroko v Čechách*, Praha 2003, s. 277–311, zvl. s. 288–211.

¹⁹⁷ Dieter KIRSCH: *Lexikon Würzburger Hofmusiker vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Würzburg 2002, s. 123; Oskar KAUL: *Geschichte der Würzburger Hofkapelle im 18. Jahrhundert*, Würzburg 1924.

¹⁹⁸ DLABAČ II, 494. K Potzovým žákům údajně patřil Emerich Václav Petřík (1727–1798), viz Bedřich URIE: *Čeští violoncellisté (XVIII. – XX. století)*, Praha 1946, s. 14–15.

c) Platy hudebníků

Platy hudebníků je možné vypočítat ze záznamů hraběte v jeho účetní knize či zjistit ze seznamů služného (v případě lokajů). Jejich výše představuje nejen cenné údaje vypovídající o sociálním postavení a hmotném zabezpečení hudebníků, ale nabízí i vhled do hierarchie kapely a umožňuje odhalit jisté zvláštnosti v jejím obsazení. Hudebníkům bylo služné vypláceno víceméně pravidelně, obvykle v kvartálních platbách. Oba skladatelé Antonín Reichenauer a Christian Gottlieb Postel byli navíc vedle služného pravidelně vypláceni za dodané kompozice.

Na vrcholu platového žebříčku stál – nikoli překvapivě – Antonio Vivaldi. O povaze jeho práce pro hraběte Morzina jsem již psal výše, nyní se podívejme na finanční stránku jejich vztahu. Tu lze rekonstruovat jen neúplně, protože jsme omezeni lety 1724–1729 pokrytými účetní knihou, jejíž údaje nejsou jednoduše interpretovatelné, a není navíc ani jasné, zda kniha v tomto případě zahrnuje všechny finanční transakce. Zatímco dříve si badatelé všímali pouze údajů, ve kterých bylo uvedeno Vivaldiho jméno,¹⁹⁹ Tomislav Volek nedávno trefně upozornil na další platby z let 1726–28 poukazované hrabětem „pouze“ do Benátek bez uvedení jména příjemce. Ty zapadají do kvartálního schématu, kterým Morzin tradičně vyplácel své zaměstnance, a byly tedy evidentně také určeny Vivaldimu.²⁰⁰ Rád bych na tomto místě tuto Volkovu argumentaci podpořil a doplnil.

Platby určené do Benátek či Vivaldimu jsou v chronologickém pořadí shrnuty v tabulce 7. Je dost dobře možné, že některá či více velkých sum z let 1724 a 1725 představují odměnu, tzv. *regalo*, za dedikaci Vivaldiho sbírky op. 8 Morzinovi, jak navrhuje Michael Talbot, dále však v interpretaci těchto plateb postoupit nelze. V případě drobnějších sum zaznamenaných v červnu a říjnu 1725 se jedná o pokrytí směnečného ažia,²⁰¹ tedy rozdílu mezi bankovními a reálnými penězi, a souvisí pravděpodobně s předchozím poukázáním velkých částek 600 a 400 zl.; souvislost je zřejmá v případě prvního ažia (srov. údaj bez sumy v květnu 1725, k proplacení došlo o měsíc později), druhé ažio (říjen 1725) proplacené o mnoho později by však snad mohlo naznačovat také zaslání jiné velké sumy, která v knize není evidována, jejího adresáta však

¹⁹⁹ Karl HELLER: *Antonio Vivaldi*, s. 190–191; M. TALBOT: *Wenzel von Morzin as a Patron of Antonio Vivaldi*, s. 70.

²⁰⁰ T. VOLEK: *Antonio Vivaldi a česká šlechta*, s. 8.

²⁰¹ Srov. Ottův slovník naučný, sv. 2: Alqueire–Ažušak, Praha 1889, s. 1140–1141.

každopádně můžeme jen odhadovat. Sumu 528 zl. uvedenou na nedatovaném vloženém listu naopak s největší pravděpodobností nelze jednoduše přičíst k ostatním platbám – jedná se evidentně o vyjádření ročního platu Vivaldiho, který byl skladateli vyplácen v kvartálních platbách od roku 1726.²⁰² Rytmus těchto kvartálních plateb byl zahájen v srpnu 1726, od listopadu 1726 se pak již jednalo o „standardní“ plat ve výši přibližně 133 zl. Poslední platba proběhla sice v pravidelném termínu v srpnu 1728, její příjemci však byli dva – vedle Vivaldiho též Morzinův syn Ottel, pobývající evidentně se skladatelem v Benátkách. V dalším pravidelném termínu výplaty v únoru roku 1729 již Vivaldiho jméno nenacházíme, je zde však opět platba Ottlovi prostřednictvím Morzinova pražského bankéře pana Sigka. Byl tehdy ještě v Itálii a v kontaktu s Vivaldim, a mohla snad být skladateli opět určena část sumy, která se mimochodem svou výší velmi blížila jeho ročnímu platu? Každopádně někdy v tomto roce se Ottel i Vivaldi vydali přes Alpy, skladatel mimo jiné i do Prahy. Jeho stopy však již v souvislosti s Morziny nenacházíme.

Tabulka 7: Platby Václava Morzina Antoniu Vivaldimu a do Benátek, účetní kniha

Fólio	RokMěsíc	Text	zl.	kr.
f. 8/9	?	Vivaldi	528	
f. 2r	172405	Item dito ein[en] wechsel naher Venedig an Signor Vivaldi geschickt	400	
f. 4v	172411	Einen wechsel nacher Venedig übermacht per	600	
f. 7v	172505	einen wechsel naher Venedig übermacht per	400	
f. 7v	172505	laggio davon	...	
f. 8r	172506	laggio von einem wechsel naher Venedig bezahlt	39	57
f. 10r	172510	Wechsel laggio naher Venedig bezahlt	30	
f. 10v	172511	Einen wechsel naher Venedig	330	
f. 12r	172602	einen wechsel an Vivaldi naher Venedig per	333	40
f. 15r	172608	naher Venedig einen wechsel	195	52
f. 16v	172611	einen wechsel naher Venedig	133	34
f. 17v	172702	naher Venedig einen wechsel	133	42
f. 18v	172705	Einen wechsel naher Venedig an Vivaldi	133	42
f. 19r	172708	nacher Venedig einen wechsel	133	42
f. 20r	172711	Einen wechsel naher Venedig	133	40
f. 21r	172802	dem Vivaldi einen wechsel per	138	10
f. 22r	172805	dem Vivaldi einen wechsel per	133	10
f. 23r	172808	den Ottel und Vivaldi per wechsel übermacht	312	54
f. 25r	172902	dem H. Sigk einen wechsel zu Oteln bezahlt mit	579	15

²⁰² Více se tomuto vloženému listu budu věnovat níže v části o Morzinově dvoře, viz s. 67.

Hráči Morzinovi kapely byli na domácí poměry placeni velmi dobře. Překvapivý není ani tak plat koncertního mistra Melchiora Hlavy ve výši 400 zl., i když i je v kontextu českých kapel poměrně vysoký. Například František Antonín Míča sice dostal roku 1741 podstatně větší částku 627 zl. 2 kr. a 2 fen., ta však svojí nezaokrouhleností navozuje dojem, že jsou v ní započteny nějaké blíže nespecifikované kapelníkovy výdaje,²⁰³ brtnický Karel Welz pobíral jako hofmistr a kapelník v roce 1762 ročně 300 zl.,²⁰⁴ podobně Anton Neumann coby „Cammerdiener und Musik Direktor“ olomouckého biskupa Egka 350 zl.²⁰⁵ Kapelníci kostelních kůrů pak zpravidla měli platy menší, příkladem budiž časově i prostorově velmi blízký loretánský kůr, jehož regenschori měl v roce 1727 roční plat 200 zl.²⁰⁶

Zajímavá a překvapivá je výše platů ostatních hudebníků. Neobvykle vysoko si cenil hrabě Morzin zejména fagotisty Antonína Mösera a Jana Pelikána, jejichž plat činil shodně 300 zlatých. Je jistě pozoruhodné, že právě fagotista byl druhým nejlépe placeným členem kapely; vysvětlení této zvláštnosti se skrývá zřejmě v tom, že Möser byl nepochybně výjimečným hudebníkem.²⁰⁷ Otázku, zda se v angažování virtuózního fagotisty zároveň odráží nějaká estetická preference hraběte, je možno spíše jen vznést, než na ni hledat odpověď. Rovněž osoba Jana Pelikána zatím zůstává v podstatě neznámá. Jeho nástroj, původ ani bydliště neznáme, v matrikách farnosti sv. Václava se podařilo najít pouze dva záznamy o úmrtí jeho dětí v letech 1719 a 1730, sondy provedené v matrikách jiných malostranských farností byly neúspěšné. Zdá se, že jeho rodina měla k Morzinově domácnosti blízko, neboť v účetní knize se několikrát objevuje platba pro Pelikánovou za prádlo, můžeme se však pouze domnívat, že se jednalo o Pelikánovu manželku.²⁰⁸

Dalším výborně placeným hudebníkem byl violoncellista Komárek s platem 250 zl. – jeho nástupce Potz nastoupil do kapely o dva roky později s platem pouhých 80 zl. Plat hornisty Františka Karla Mayrhoffera se v roce 1726 zvýšil ze 160 na 190 zl. a byl velmi vysoký ve

²⁰³ V. HELFERT: *Hudební barok na českých zámcích*, s. 112.

²⁰⁴ Th. STRAKOVÁ: *Hudebníci na collaltovském panství v 18. století*, s. 238.

²⁰⁵ Jiří SEHNAL: *Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století*, Brno 1988, s. 46.

²⁰⁶ Oldřich PULKERT: *Domus Lauretana Pragensis. Catalogus collectionis operum artis musicae. Pars 1: Catalogus*, Praha 1973 (Artis musicae antiquioris catalogorum series, vol. 1/1), s. 63.

²⁰⁷ Möserovi je věnována samostatná kapitola níže.

²⁰⁸ Účetní kniha, f. 2r, květen 1724: „der Pelicanin für wäsche bezahlt ... 15“, f. 13v, květen 1726: „der Pelicanin für wäsche bezahlt ... 25“; f. 16v prosinec 1726: „der Pelicanin mein wäsch bezahlt ... 9 [fl] 35 [x]“, f. 20v, prosinec 1727: „der Pelicanin für wäsch ... 110“ (!), f. 22r, květen 1728: „der Pelicanin für die wäsch vor ein halbes Jahr ... 10“, f. 26v, leden 1729: „der Pelicanin für wäsch bezahlt ... 10“.

srovnání s jeho spoluhráči zařazenými v kategorii lokajů, jejichž roční plat dosahoval v roce 1724 pouze 25 zl.²⁰⁹ Hůře byli placeni skladatelé, avšak při sečtení služného a plateb za kompozice měli v rámci kapely víceméně průměrný plat kolem 150–180 zlatých. Na druhém konci tabulky jsou lokajové a nově nastoupivší hudebníci – kromě Potze to byl již zmíněný blíže neznámý houslista s půlročním nástupním platem 20 zl. či „Paul Hauboist“ s o málo větším ročním platem 50 zl.; pokud je však posledně jmenovaný skutečně totožný s lokajem Pavlem Vančurou, polepšil si po zařazení mezi placené hudebníky na dvojnásobek své předchozí mzdy.

Tabulka 8: Platy hudebníků Morzinovy kapely (1724–1729)

Rokem je v tabulce míněn vždy Morzinův účetní rok trvající od začátku května do konce dubna (viz níže, strana 68 této práce).

	1724	1725	1726	1728
Melchior Hlava (kapelník)	400	400	400	400
Antonín Möser (fagotista)	300	300	300	300
Jan Pelikán	300	300	300	300
[Josef Antonín] Komárek (violoncellista)	250	250	—	—
Vavřinec Seyche (houslista)	200	200	200	200
Waldhornist Frantz (= F. K. Mayerhoffer?)	[160]	160	190	190
Carl Bassist	100	125	125	125
Antonín Reichenauer	Besoldung	130	117 fl 30 x	110
	Composition	50	138	73
František Jiránek (houslista)	—	—	120	120
Christian Postel	Besoldung	100	100	100
	Composition	40	19	36
				celkem
				140
Carl Bassist	100	125	125	125
Franz Fridrich	100	100	100	100
Johann Kaspar Potz (violoncellista)	—	—	—	80
Paul Hauboist (= Pavel Vančura?)	(25)	?	?	50

²⁰⁹ SOA Praha, VS Křinec, Důchodní účty, i. č. 1137, kartón 346, f. 804 ad.: *Specification der Besoldung der Herrn Schloss officirn undt andern Hoffbedienten vom 1. Jan. bies ulta Marty Anno 1724.*

Ohodnocení hudebníků netvořil pouze plat, ale též deputát spočívající v nejrůznějším materiálním zabezpečení. O tom se umiňuje již Johann Friedrich Fasch:

*Weil ich aber bey dem Herrn Grafen Morzini in recht grosser Gnade stunde, eine gute Tafel, Quartier, Holtz, Lichtfrey und noch dreyhundert Gulden richtige Besoldung, auch von dortiger Noblesse allen Beyfall hatte [...]*²¹⁰

Zatímco lokajové žili v podstatě v hraběcí domácnosti, pražští měšťané jako Möser, Seyche či Hlava jistě nesli řadu životních nákladů sami a není zcela jasné, nakolik byli materiálně podporováni hrabětem a jaké naturálie tvořily součást jejich odměny; dosud se mi podařilo najít pouze ojedinělou zmínku o deputátním sudu piva pro Melchiora Hlavu v roce 1724.²¹¹ Hrabě rovněž platil či přispíval na nájemné hudebníkům, kteří v Praze neměli ubytování a nebydleli v některém z hraběcích domů; v roce 1726 tak například fagotista Möser ve svém domě ubytoval z Benátek se navrátilivšího Františka Jiráňka a v říjnu 1726 mu bylo na tento účel vyplaceno 9 zl.²¹²

d) Kapela jako součást šlechtického dvora

Vladimír Helfert rozlišuje šlechtické kapely služebnické a samostatné, první sestávající z poddaných a sloužících dotyčného pána, druhé tvořené najatými hudebníky, kteří dostávali svůj plat právě za hraní v kapele. Zatímco samostatné kapely byly značně nákladné, znakem levnějších kapel služebnických byla nepřítomnost tehdy tak žádaných italských hudebníků a také livrej, kterou hudebníci coby lokajové či jiní služebníci nosili.²¹³ Helfert měl samostatnými kapelami na mysli především velké dvorní kapely. Do kategorie kapel služebnických mu pak spadala kapela questenberská, ale i většina dalších malých šlechtických kapel, a to nejen v českých zemích, ale například i v Německu. Oba typy kapel jsou však

²¹⁰ Friedrich Wilhelm MARPURG: *Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik* 3, Berlin 1757/58, s. 128.

²¹¹ SOA Praha, VS Křinec, Důchodní účty, r. 1724, i. č. 1140, kart. 348, f. 3 ad.: *Specification was aus dem Rentamt der Hochgräfl[ichen] Morzinischen Herrschaft Kaunitz [...] vom 24. Septembris bis 22. Decembris A[nno] 1724 Unterschrieb[ene] aufgeben worden*, zde f. 7v: „Item stegen 1. fasses bier, so dem H. Melichar Hlawa, Musicanten bey Ihro Hoch Gräfl[ichen] Gnaden, auf dessen Deputat vors 1724^{te} Jahr nacher Prag gesendet worden. Im Prager thor Königl[ichen] tatz [= tax] bezahlt ... 1[fl].“

²¹² Účetní kniha, f. 16 r.: „dem Möser für der Giranek haußzinß bezahlt ... 9 zl.“

²¹³ V. HELFERT, *Hudební barok na českých zámcích*, s. 96–99.

„ideální“ – jak to tak bývá, představují spíše dva póly, ke kterým se skutečné kapely pokaždé více či méně přibližují. Vždy však byla kapela součástí šlechtického dvora, a právě skrze šlechtický dvůr nyní chceme upřít pohled na kapelu Morzinovu. Tažme se, jaké měli hudebníci u Morzinova dvora postavení, a to zvláště ve srovnání s dalšími hraběcími zaměstnanci.

České historické bádání o šlechtických dvorech se poměrně intenzívně rozvíjí od začátku devadesátých let.²¹⁴ Dospělo při tom jak k vymezení dvora v úzkém a dvora v širokém pojetí – úzký dvůr zpravidla jako skupina osob pečujících o velmožovu domácnost a jeho potřeby versus široký dvůr sestávající z osob starajících se o hospodářský chod a administrativní správu sídel a dominia –, tak i ke kritice tohoto konceptu.²¹⁵ Období první poloviny 18. století přitom stále náleží k nejméně prozkoumaným, a to jak s ohledem na problematiku šlechtického dvora a každodenního života, tak také v kontextu zkoumání domácí novověké šlechty vůbec. Pro ojedinělé monografické studie zaměřující se na konkrétní dvory je přitom příznačné, že v otázce kapely a jejího začlenění ve struktuře dvora zpravidla nejdou dále než předchozí muzikologické studie.²¹⁶

Pro pohled na postavení hudebníků v rámci Morzinova dvora hodlám využít zejména té nebývalé skutečnosti, že jeden z hlavních pramenů je psán Morzinovou rukou. Již to, že hrabě ve své účetní knize některé položky evidoval a jiné naopak pominul či jen zahrnul do nějaké větší sumární platby, totiž jistým způsobem odráží jeho preference a zájmy a umožňuje nám do jisté míry rekonstruovat, do jakých kategorií členil své výdaje a jaké místo v nich jeho jednotliví služebníci měli. Jako důležitý doplňující pramen pak budou využity seznamy zámeckých úředníků, které příležitostně nechal hofmistr proplatit z důchodu novokuncberského panství, a pro srovnání přihlédnou též k seznamům sloužících na novokuncberském panství.²¹⁷ Pomocí těchto pramenů není možno postihnout celou strukturu

²¹⁴ Z četné literatury je třeba jmenovat zejména sborník *Život na dvorech barokní šlechty (1600-1750)*, Václav Bůžek (ed.), České Budějovice, 1996 (Opera historica 5), dále *Věk urozených. Šlechta v českých zemích na prahu novověku*, Václav Bůžek et al. (edd.), Praha – Litomyšl 2002, zejm. s. 195 ad.

²¹⁵ P. MAŤA: *Svět české aristokracie*, s. 238–241.

²¹⁶ Např. Rostislav SMÍŠEK: *Hrabě Jan Adam Questenberk a proměny jeho dvora v první polovině 18. století*, in: *Historie 2000. Celostátní studentská vědecká konference České Budějovice 5. – 6. prosince 2000*, České Budějovice 2001, s. 125–156 nebo Markéta KORYCHOVÁ: *Dvůr posledního Eggenberka v Českém Krumlově (Každodenní život českokrumlovské zámecké rezidence mezi léty 1602 – 1622)*, in: *Život na dvorech barokní šlechty*, s. 423–442.

²¹⁷ Viz pozn. 224.

Morzinova „širšího“ dvora ve výše zmíněném smyslu, tedy včetně všech hospodářských úředníků, pro náš účel však zcela postačí.

Klíčem k porozumění základní struktury výdajů evidovaných v účetní knize je vložený list označený dnes jako folio 8/9 (viz tabulka 9). Jedná se evidentně o souhrn ročních výdajů, zároveň však není datován a nelze jej ani jednoduše přiřadit k některému z roků pokrytých účetní knihou, neboť celková výše výdajů s žádnou s „ročních uzávěrek“ knihy nesouhlasí; Morzin někdy počítal spíše přibližně a chyby v součtech nejsou výjimkou (chyba je i v součtu na vloženém listu).²¹⁸ Otázku vzbuzuje i jeho nepřiliš jednoznačný a z důvodu poškození okraje stránky i téměř nečitelný nadpis. Není snad možné, že spíše než o shrnutí ročních výdajů by se mohlo jednat o jakýsi plán či rozvahu, nastiňující základní oblasti výdajů hraběte?

Tabulka 9: Účetní kniha, vložený list f. 8/9

Particular Direction Rechnug ubm Empfang und Ausgab der Jährlich empfangden hätten.	
Empfang von der Cassen Jahren	24 000 fl.
Ausgab	
dem Haußhoffmeister zur ordinar. Ausgab Jährlich	8592 fl.
Meinem Sohn Carl Jährlich 4000	
Meinem Sohl ottel Jährlich	1515 fl.
Interesen Jährlich	2400 fl.
liberei	1000 fl.
besoldung	4756 fl.
Allmossen	297 fl.
Correspondent	200 fl.
Valentin	144 fl.
Vivaldi	528 fl.
Verschied[ent]liche Composition	156 fl.
Summa der Ausgab	23561 fl.
Geistlichen	280 fl.
Summa hiezu	23791 fl.
Blieb ahic pro recto	209 fl.

²¹⁸ Tomislav Volek se domnívá, že se jedná o souhrn výdajů za rok 1725, údaje na vloženém listu však zcela neodpovídají ani kalendářnímu, ani účetnímu roku 1725, srov. T. VOLEK: *Antonio Vivaldi a česká šlechta*, s. 8.

Podívejme se na hlavní oblasti výdajů blíže. Celková roční suma 24000 zl. odpovídá průměrným nákladům na vedení hofštátu, tedy onoho „užšího dvora“, u jiných srovnatelných dvorů.²¹⁹ Nejvyšší ročně vydanou částku představuje 8592 zl. určených na hofmistroy výdaje spojené s provozem dvora, zahrnující s největší pravděpodobností především výdaje na pražskou domácnost hraběte, kuchyni, topení atd. Jedná se evidentně o sumarizaci pravidelné měsíční platby 716 zl. a 40 kr. (drobné v součtu zahrnuty nejsou), která se vine celou knihou účetní knihou a byla pravidelně vyplácena hofmistrovi vždy na počátku každého měsíce. Druhá nejvyšší částka (4756 zl) – byla vydána na služné, tj. platy služebníků; právě zde se skrývá i většina hudebnických platů. Další částky jsou renty synů hraběte – prvorozený Karel Josef pobíral ročně 4000, mladší Otto 1515 zl., zpravidla v kvartálních platbách. Následuje 2400 zl. vydaných na úroky z dluhů, 1000 zl. na livrej, 297 zl. na almužny, 200 zl. hraběcímu korespondentovi ve Vídni a 144 zl. Valentinovi, což byl osobní kočí hraběte – jak vyplývá ze záznamů v knize, Valentin zemřel v roce 1728, list tedy musel být napsán dříve. Zcela na konci seznamu nalezneme částky týkající se výslovně hudby – 528 zl. určených pro Vivaldiho a 156 zl. utracených za nejrůznější skladby.

Ať se již v případě celého listu jedná o plán či o součet některého z roků, bylo by evidentně chybné přičítat v něm uvedenou částku vydanou Vivaldimu k ostatním jemu určeným částkám zaznamenaným v knize. To by bylo možno provést jedině v tom případě, kdyby list reflektoval dobu před rokem 1724.²²⁰ Částka pro Vivaldiho však odpovídá kvartálním platbám 132 zl., jejichž výše se velmi blíží výši pravidelného platu, jaký Vivaldi dostával od listopadu 1726, což je dalším argumentem pro to, že seznam je plánem výdajů na rok 1726 či 1727. Jistě stojí rovněž za zmínku, že Morzin měl vyhrazenou zvláštní položku na skladby.

Abychom mohli podstoupit dále, musíme vzít nyní v úvahu celou účetní knihu. Účetní rok hraběte začíná vždy prvním květnem daného roku. Na každý měsíc obdrží hrabě z hlavní pokladny částkou 2000 zlatých, na konci měsíce pak provede součet zaznamenaných výdajů a případný zůstatek či dluh pak zpravidla převádí do dalšího roku. Kvitance hraběte na částku 2000 zl. jsou příležitostně dochovány mezi účty hlavní pokladny a výdaj se pravidelně objevuje i ve čtvrtletních účetních souhrnech z dvacátých či třicátých let sporadicky nalezených tamtéž. Již citovaný čtvrtletní účet vystavený morzinským účetním Kryštofem Zeehem ke sv. Havlu

²¹⁹ Údaje pro výdaje Trauttmansdorffů přinesl Aleš VALENTA: *Finanční poměry panství Litomyšl v polovině 18. století*, in: *Časopis Národního muzea v Praze. Řada historická*, roč. 172, 2003, č. 3–4, s. 151–166.

²²⁰ Tak činí zejm. M. TALBOT: *Wenzel von Morzin as a Patron of Antonio Vivaldi*, a T. VOLEK: *Antonio Vivaldi a česká šlechta*, s. 8.

roku 1716 však tyto položky dosud neobsahuje, zdá se tedy, že v této době bylo financování hraběcího hofštátu organizováno poněkud jiným způsobem.²²¹ Zdá se dokonce, že Morzin s vlastnoručním zaznamenáváním výdajů začal právě v naší účetní knize. Tomu alespoň nasvědčuje jistý vývoj v jejím vedení projevující se především v podobě měsíčního vyúčtování, které vytrvale směřuje k větší jednoduchosti a stručnosti. Mohli bychom snad tedy zavedení účetní knihy interpretovat jako reakci na zvyšující se zadlužení hraběte?

Pro sledování platů hudebníků je zásadní okolnost, že jsou – s výjimkou lokajů – jmenovitě uváděni v záznamech účetní knihy. Z jiných pravidelně a jmenovitě v účetní knize uváděných služebníků jsme již zmínili kočího Valentina, dalším pak byl hraběcí komorník Jan Chlumský²²², od roku 1725 je vyplácen dvorní básník „P[ater] Joseph“²²³, od roku 1728 pak kuchař Hans Georg Kreys, a dále rovněž již zmínění Antoni Kugler a Romaner Antoni, jejichž zařazení však dosud nebylo možno zjistit. Pouze příležitostně zde nalezneme nejruznější platby dalším kočím, reitknechtům či pážatům. Platy ostatních sloužících jsou skryty v čtvrtletní paušální platbě v proměnlivé výši kolem 500 zl. (rozmezí 420 – 580 zl.) označené zpravidla „der bedienten ihr Quartal bezahlt“ nebo „denen leuthen ihr Quartal bezahlet“.

O tom, kdo náležel do té skupiny Morzinových sloužících zahrnutých ve výše zmíněné paušální platbě, jsme informováni z přehledu platů „der Herrn Schloss officirn undt andern Hoffbedienten“ za první čtvrtletí roku 1724, tedy bezprostředně přecházející účetní knihu, obsahujícím též údaje o ročním platu zmíněných osob.²²⁴ Na prvním místě je zde uveden hofmistr, který stál v čele Morzinova hofštátu, tedy právě onoho „užšího“ dvora, a který tento seznam sloužících předložil. Jestliže jsem již výše zmínil příklady českých kapel, v nichž funkce

²²¹ SOA Zámorsk, VS Vrchlabí, Morzinská hlavní pokladna, kart. 239, f. 82 ad.: *Cassa Rechnung von dem Termin S. Gally 1716*.

²²² Zřejmě syn křineckého kantora Adama Chlumského, který zemřel v Křinci 16. února 1721 ve stáří 68 let, společná matika fary Křinec.

²²³ Jednalo se o p. Josepha Ernsta Barisiena, jehož zařazení u dvora jako dvorního básníka je známo z jeho již zmíněného rukopisu, srov. pozn. 70. V kontextu účetní knihy tedy „P. Joseph“ nepatřil do kategorie duchovních.

²²⁴ SOA Praha, VS Křinec, Důchodní účty, i. č. 1137, kartón 346, f. 804 ad.: *Specification der Besoldung der Herrn Schloss officirn undt andern Hoffbedienten vom 1. Jan. bis ulta Marty Anno 1724*. Podobné výkazy byly nalezeny pro 1. polovinu roku 1720 a 2. pol. roku 1721. Přestože byla tato specifikace předložena Morzinovým hofmistrem k proplacení z výnosu novokuncberského panství, nejedná se o služebnictvo tohoto panství, neboť to je evidováno v obdobných seznamech, předkládaných však křineckým purkmistrem Karlem Motejlem, viz VS Křinec, Důchodní účty, i. č. 1137, kartón 346, f. 872 ad.: *Besoldung denen Beamten-Bedienten-Ambt...*, podobné seznamy též z předchozích a následujícího roku.

hofmistra více či méně splynula s funkcí kapelníka,²²⁵ pak jistě není bez zajímavosti do jisté míry opačný příklad Questenberkova dvora, kde hrabě po přestěhování hlavního sídla do Jaroměřic zanechal svého hofmistra ve Vídni, po jeho odchodu ze služby tato funkce již nebyla obsazena a její místo v hierarchii dvora zaujal de facto první komorník a maestro kapely František Václav Míča.²²⁶ Nepodařilo se mi zatím zjistit, kdo zastával funkci hofmistra na začátku vlády Václava Morzina, v roce 1716 jím však již byl Ambrosius Hantke (Hancke).²²⁷ Coby poddaný Maxmiliána Morzina nastoupil Hantke do služby u dvora již v březnu 1702, avšak rovnou do významného úřadu štolmistra s nástupním platem 150 zl.²²⁸ Ve funkci hofmistra pobíral v první polovině dvacátých let plat 250 zl. a náplní jeho práce bylo starat se o chod hraběcího dvora. Každý měsíc pravidelně obdržel částku 716 zl. 40 kr., z níž zabezpečoval materiální potřeby dvora. Kromě toho se také staral o výplaty služebníků, ale nikoli všech – například většinu hudebníků vyplácel osobně sám hrabě a ti zřejmě ani nebyli hofmistrovi podřízení; několik jich ostatně mělo větší plat než on. Hofmistr Hantke zemřel v roce 1727 a ve funkci jej nahradil František Michal Jiránek, který byl do té doby křineckým důchodním (Rentschreiber).²²⁹

Na dalších místech jsou v seznamu uvedeni lesmistr Václav Schmetzius (evidentně inspektor, který dohlížel na chod morzinských panství, roční plat 200 zl.), lékárník Mauritio Beyer (roční plat 100 zl.), komorník (*Cammerdiener*) Philipp Reith (75 zl.), stolník Paul Krey (100 zl.), malíř Gottfried Tauchmann (100 zl.), pražský domovník (Hausmeister) Johann Puntschuch (80 zl.). Následují kuchaři a kuchyňský písař, dále lovec, sedm lokajů (mezi nimi čtyři hudebníci uvedení výše v tabulce 5), pražský zahradník, posel (Laufer), dále tři kočí a tři předjezdci, sedm lidí obsluhujících stáj, hlídač psů, lékárník, pražská a křinecká klíčnice, pomocnice v kuchyni a další. Celý seznam čítá 54 lidí.

Z uvedeného je tedy zřejmé, že většina hudebníků měla v rámci Morzinova dvora evidentně zvláštní statut. Patřili k neblížejším Morzinovým zaměstnancům přinejmenším v tom smyslu, že

²²⁵ Viz str. 53, pozn. 175.

²²⁶ Srov. R. SMÍŠEK: *Hrabě Jan Adam Questenberk a proměny jeho dvora v první polovině 18. století*, s. 132.

²²⁷ Viz pozn. 221.

²²⁸ VS Vrchlabí, Morzinská hlavní pokladna, kart. 203, sign. E 232. Hantke pocházel zřejmě – dá-li se to tak říci – z patricijské vrchlabské rodiny, v době vlády Václava Morzina nesli stejné příjmení dva vrchlabští purkmistři, srov. předmluva v Lenka ŠORMOVÁ: *Archiv města Vrchlabí (Stadtamt Hohenelbe), 1533–1945, Inventář*, Trutnov 2001.

²²⁹ O Františku Michalu Jiránkovi podrobněji pojednávám dále, v kapitole IV.

nepodléhali hofmistrovi a o jejich výplatu se staral osobně hrabě. Řada z nich měla ostatně větší nebo alespoň srovnatelný plat jako hofmistr a ostatní významnější členové Morzinova hofštátu.

3) Kůry, jiné dvory a vývoj kapely po roce 1730

Pro sledování vývoje kapely ve třicátých letech nemáme dostatek pramenů. Rok 1730 byl každopádně jistým mezníkem již proto, že během něj zemřeli oba Morzinovi skladatelé Reichenauer a Postel. Reichenauer ještě těsně před svou smrtí začátkem roku 1730 přijal místo varhaníka v Jindřichově Hradci. Okolnosti jeho odchodu z Morzinovy kapely zatím nebylo možno objasnit, snad však souvisel s jeho údajným a dosud neobjasněným angažmá v kapele hraběte Františka Václava Černína.²³⁰

Prostřednictvím Reichenauera se dostáváme k otázce působení kapely na kostelních kůrech. Reichenauer po sobě zanechal poměrně rozsáhlé množství chrámové hudby – byla také komponována pro Morzina? Péče o církevní hudbu patřila k obvyklým úkolům šlechtických kapel. V případě Morzinovy kapely však nemáme žádné zprávy o zpěvácích, je tedy zřejmé, že pokud patřila církevní hudba do sféry jejích úkolů, byla zde nějaká spolupráce s regenschorim a choralisty nutná. V Praze pojily tradiční rodové vazby Morziny především s augustiniánským kostelem sv. Tomáše, zdá se však, že Václav Morzin měl blízké vazby především k hradčanské Loreť, k malostranským dominikánům s kostelem sv. Maří Magdalény²³¹ a samozřejmě k jezuitům. Není zřejmé, zda, jak často a intenzivně se Morzinova kapela podílela na hudebním provozu těchto i jiných pražských kůrů. Řadu kontaktů samozřejmě představují samotní hudebníci, kteří před, po, ale v některých případech i zároveň (to se týká právě Reichenauera) se svým angažmá u Morzina na těchto chrámových kůrech působili. Jediný přímý doklad v podobě novinové zprávy z roku 1729 svědčí o spolupráci kapely s již zmíněnými malostranskými dominikány na jimi pořádané lodní hudbě:

Druhého dne měsíce října jakožto před slavností Nejsvětějšího růžence na Moldavě pod Statui Nejsv. rodičky Boží sv. Růžence od velebného kněze Štěpána Weise chrámu Páně sv. Maří Magdalény velebných pánů paterův Dominikánův na Malé Straně kůru regenta při

²³⁰ Viz pozn. 286.

²³¹ Otakar Kamper a Emilián Trola se domnívají, že právě zde působil jako varhaník Reichenauer. Níže uvedená novinová zpráva by tomu rovněž nasvědčovala. Viz též pozn. 285.

*střelbě mnohých kusův a moždýřův slavná muzyka k potěšení všech ctitelů Rodičky Boží držána byla, při které všichni /tytul/ Pána Hraběte z Morcynu jakož i jiní Pražští Virtuosi přítomní byli.*²³²

Za pozornost stojí striktní rozlišení mezi „virtuozy hraběte Morzina“ a „jinými pražskými virtuozy“, s kterým jsme se již setkali dříve. Pisatel zprávy evidentně cítil potřebu zvláště zdůraznit výjimečnost toho, že byli přítomni právě Morzinovi hudebníci. K bližšímu objasnění vztahů hraběte a kapely k pražským chrámovým kůrům nás však tato zpráva nedovele.

Zejména prostřednictvím doložených kontaktů hudebníků lze rovněž uvažovat o vztazích kapely k jiným dvorům a kapelám. Výše jsme již zmínili případ Johanna Friedricha Fasche, který prokazatelně komponoval pro hraběte i po svém odchodu do Zerbstu a evidentně si odnesl na své nové působiště řadu hudebnin od Morzina.²³³ Se dvorem Schönbornů ve Wiesentheidu pojilo Morzinovu kapelu jména violoncellisty Komárka a snad rovněž i Gureckého, i když není jasné, kterému z obou bratrů vyplatil Morzin roku 1728 čtyři zlaté.²³⁴ Zdá se, že úzké kontakty pojily Morzina též s blízkým drážďanským dvorem. V účetní knize je možno sledovat celou řadu částek zasílaných hrabětem právě do Drážďan, jejich účel se však objasnit nepodařilo. Že šlo však alespoň do jisté míry o hudbu je pravděpodobné a nasvědčují tomu i partitury Morzinových skladatelů dochované v Drážďanech a pocházející právě z dvacátých let 18. století. Dalším dokladem kontaktů tímto směrem je účet pokrývající cestovní výdaje zábrdovického sluhy Knittla, který doprovázel nespécifikového drážďanského hudebníka v roce 1725.²³⁵

Řada indicií nasvědčuje tomu, že ve třicátých letech došlo k omezení provozu kapely. Z pozdějšího tragického vývoje rodové finanční situace je zřejmé, že na hraběte musela doléhat finanční tíseň, zároveň však je pravděpodobné, že ta rozlet a výdaje barokního kavalíra nemohla příliš omezit. Avšak přesto, hledal si snad právě z důvodu omezení provozu kapely Möser v roce 1734 nové místo? A mohla by s tím snad souviset i Dlabačem zachycená anekdota zachycující Morzinův výrok, že svého nového violoncellistu Františka Antonína Wenera by

²³² Jiří BERKOVEC: *Musicalia v pražském periodickém tisku*, s. 47.

²³³ V inventáři tamní sbírky jsou uvedeny Reichenauerovy a Postelovy skladby, viz též pozn. 127.

²³⁴ Účetní kniha, f. 24r, říjen 1728: „dem Gurezky geben ... 4[fl]“.

²³⁵ VS Křinec, Důchodní účty, r. 1725, i. č. 1141, kart. 348, f. 117: „Auß denen New Kunstberger Renthen solle dem Zabrdowitzer Knecht Knittl welcher von hier einen dresdner Mussicanten geführet auf wegs Unkosten gefolget, undt gehörigen orths vor giltig in ausgaab gebracht werd[en]. Actum New Kunstberg d[en] 23ten Aug[ust] 1725. Id est -, 45x W.[Gra]ffMortzin“.

nikdy nemohl odměnit tak, jak by si za svoji mistrovskou hru zasloužil?²³⁶ Ať to však bylo jakkoli, ještě v roce 1737 vynaložil dvůr saského kurfiřta a polského krále, který projížděl Prahou cestou z Jindřichova Hradce, 50 dukátů za dvojí hudbu u stolu, kterou obstarala právě Morzinova kapela.²³⁷ Tu tak pozoruhodnou shodou okolností prostřednictvím této zmínky opouštíme ve stejné úloze, v jaké jsme se s ní v roce 1714 poprvé setkali.

²³⁶ Dlabač III, 357. Viz Přílohy, Werner.

²³⁷ Hauptstaatsarchiv Dresden, Oberhofmarschallamt I, Nr. 50: *Reise S. Königl. Maj. in Pohlen und Churfürstl. Durchl. z. Sachsen [...] von Dresden nach Neuhaus [...] Mens May et Juny 1737*, fol. 347r: „Kosten der Reise in Prag [...] 50 Duc. der Gräfl. Morzinischen Musique, so 2 Mahl bey der Taffel aufgewartheht“. Zmínku objevil a mně laskavě poskytl Dr. Gerhard Poppe, kterému tímto děkuji.

IV. Hudebníci: virtuóz, páže a skladatelé

Kým byl hudebník ve šlechtické kapele, jak se jím stal, co pro něj zaměstnání u šlechtického dvora znamenalo či jaký vztah měl se svým pánem? Odpovědi na takové otázky se hledají jen obtížně a na terénu odpovídajícím časovému a teritoriálnímu záběru této práce dosud samostatně tematizovány nebyly.²³⁸ Pramenů poskytujících alespoň částečný vhled do „vnitřního“ světa hudebníka české šlechtické kapely máme jen velmi málo, patří k nim například autobiografie Františka Bendy či vzpomínky lokaje a muzikanta Hanse Komendy.²³⁹ Povahu vztahu mezi pánem a jeho bývalým služebníkem lze snad vyčíst například ze sporadických, zato však dlouho přetrvávajících kontaktů Jana Dismase Zelenky s hrabětem Janem Hubertem Hartigem, nebo – s opačným znaménkem – z příběhů o pronásledování hudebníků uprchlých ze služby, jimž vévodí útěk hornisty Jana Václava Sticha.²⁴⁰ V naprosté většině případů však můžeme sledovat pouze „vnější“ svět hudebníků členěný takovými životními událostmi, jakými byly vstup do služby, sňatek, narození dětí atd. Nejinak je tomu i v případě členů kapely Václava Morzina.

Následující kapitola má dva cíle. Prvním je představit tři Morzinovy hudebníky, kteří – alespoň z dnešního pohledu – výrazně utvářeli charakter kapely a zároveň pro ně jejich angažmá u Morzina nebylo pouze drobnější životní epizodou. Druhým cílem je představit prostřednictvím

²³⁸ Je příznačné, že domácí pokusy o souhrnnější historicko-antropologicky zaměřené pohledy na sledovanou dobu se zpravidla hudebnímu terénu vyhýbají, důvodem je přitom jistě také to, že podobná problematika stojí i v hudební historiografii, tradičně orientované především na dějiny hudebních struktur a biografie skladatelů, spíše na okraji. Například v podnětném sborníku *Člověk českého raného novověku*, Václav Bůžek, Pavel Král (edd.), Praha 2007 tak najdeme části věnované (výtvarnému) umělci či čtenáři, avšak nikoli hudebníkovi. Cenné pojednání našeho tématu nahlížené však z opačné strany přinesl Jiří SEHNAL: *Vztah české barokní šlechty k hudbě a hudebníkům*, základní tendence nastínil TÝŽ: *Pobělohorská doba (1620–1740)*. Z početnější zahraniční literatury bych rád zmínil zejména studii Waltera SALMENA: *Herkunft und Sozialstatus des höfischen Orchestermusikers im 18. und frühen 19. Jahrhundert in Deutschland*, in: *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert*, W. Salmen (ed.), Kassel etc. 1971, s. 103–136.

²³⁹ Franz LORENZ: *Die Musikerfamilie Benda*, sv. 1: *Franz Benda und seine Nachkommen*, Berlin 1967, s. 138–59; Klaus Wolfgang NIEMÖLLER: *Zwischen Volksmusik und Kunstmusik. Zu den musikalischen Erinnerungen eines böhmischen Dieners im 18. Jahrhundert*, in: *Von der Vielfalt musikalischer Kultur: Festschrift für Josef Kuckertz--Zur Vollendung des 60. Lebensjahres*, Salzburg 1992, s. 369–376; Eduard MAUR: *Na návštěvě v rodné zemi. Ze vzpomínek Hanse Komendy (1716–1776), českého lokaje a muzikanta ve Vestfálsku*, in: *Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et historica. Studia historica* 49, Praha 2001, s. 57–66.

²⁴⁰ Tomislav VOLEK: *Mansfeldští a thunovští kornisté*, in: *Minulost a přítomnost lesního rohu*, Brno 1984, s. 36–43.

životních osudů těchto hudebníků tři „modelové kariéry“ hudebníka ve šlechtické kapele.²⁴¹ Tímto způsobem budou z pochopitelných důvodů pojednání ti Morzinovi hudebníci, jejichž životní stopu či dílo bylo možno alespoň do jisté míry souvisleji sledovat, nelze však vyloučit, že mezi těmi ostatními bychom našli řadu případů, které by naše „modelové kariéry“ postavily do jiného světla.

Z platů i dalších indicií uvedených výše je zřejmé, že v Morzinově kapele převažovali spíše hudebníci svobodní, najatí právě jako hudebníci a dostávající plat především za vykonávání své profese. Svou roli evidentně hrálo to, že Václav Morzin velkou část svého času trávil v Praze, kde evidentně existovala široká nabídka kvalitních instrumentalistů. Předchozí angažmá některých hudebníků na pražských kůrech svědčí o tom, že je hrabě najal právě v Praze (Hlava, Seyche), jiní pak během svého zaměstnání u Morzina dosáhli jistého společenského vzestupu a stali se pražskými měšťany (Möser, Seyche, snad také Fridrich). Do jiné skupiny patřili Morzinovi poddaní, kteří na hraběcím dvoře začínali nebo i byli trvale zařazeni zpravidla jako lokajové či pážata a sám hrabě je v některých případech nechal dále se hudebně školit (Arloth, Jiránek, Vančura, Motejl); takový původ hudebníka šlechtické kapely patřil v českých zemích k těm nejobvyklejším. Konečně je zde skupina Morzinových skladatelů, s nimiž před námi vyvstává otázka exkluzivity, zda mohli hudebníci v době své služby v kapele též hrát či komponovat pro někoho jiného, tedy mít „vedlejší“ zaměstnání. To ve šlechtických kapelách tehdy nebylo právě obvyklé, přinejmenším Morzinovi skladatelé však patrně – jistě se svolením hraběte – více pánům sloužili.

1) Virtuóz: fagotista Antonín Möser (1693–1742)

Instrumentalisté se obvykle nenacházeli na vyšších místech pomyslné hierarchie hudebnických povolání, neboť pro získání dobrého místa bylo spíše třeba prokázat všestrannost zahrnující například ovládání několika nástrojů, zpěv, znalost generálního basu, schopnost vedení ansámblu či kompozice.²⁴² Dosáhl-li čistý instrumentalista dobrého uplatnění, pak se jednalo často o specialistu hrajícího na nějaký ne zcela běžný nástroj, pokaždé však o vynikajícího hudebníka. Pokud pak tito virtuóзовé nekomponovali, nebo pokud se jejich skladby psané

²⁴¹ Jistou inspirací mi zde byl John SPITZER – Neal ZASLAW: *The Birth of the Orchestra. History on an Institution, 1650–1815*, Oxford 2004, zvláště kapitola „The Life and Times of an Eighteenth-Century Orchestra Musician“, zaměřená však širě a spíše na pozdější dobu.

²⁴² J. SEHNAL: *Pobělohorská doba (1620–1740)*, s. 206–209

často pouze pro jejich nástroj a potřebu nedochovaly, jsme o nich zpravidla informováni pouze minimálně – dějiny hudby 18. století (a nejenom jeho) patří skladatelům, jejichž díla se zachovala, a nikoli interpretům.²⁴³ Prominentní postavení, jaké měl mezi Morzinovými hudebníky fagotista Antonín Möser, svědčí o tom, že se jednalo o výjimečného hráče, jehož přítomnost v kapele zřejmě do značné míry ovlivnila i její repertoár. V našem pohledu na „modelové“ hudebníky ve šlechtických službách zastupuje Möser typ virtuózního instrumentalisty. V Morzinově kapele byla tato kategorie zřejmě obsazena bohatě, náleželi by do ní nejspíše hudebníci jako Vavřínek Seyche, František Fridrich, Josef Antonín Komárek, možná též hornista Mayrhofer a rovněž kapelník Melchior Hlava, kterému jsme se již podrobněji věnovali v kapitole o vedení kapely.

Möser se narodil v městečku Žandov nedaleko České Lípy a byl jako Antonín Bartoloměj pokřtěn v tamním kostele 20. února 1693. Jeho otec Jan František, žandovský kantor a městský písař, požádal již v roce 1702 – tedy když bylo jeho synovi 9 let – tehdejší majitelku Žandova, urozenou paní Annu Ludmilu z Wallbrunnů rozenou Proyovou z Geisslsbergu a Findelsteinu, o propuštění svého syna z poddanství, které mu bylo milostivě uděleno. Chystal se tehdy jeho syn na studia na některé z nedalekých církevních gymnázií? To bohužel nevíme, o Möserově studiu a dalších osudech se doposud nic zjistit nepodařilo.²⁴⁴ Jeho stopa se opět objevuje až počátkem roku 1721 v Praze.

V lednu 1721 roku se Möser oženil v Praze na Malé Straně s Annou Marií, dcerou zesnulého malostranského měšťana Františka Götze. I když není v matričním zápisu zmíněno jeho povolání, je zřejmé, že v té době již nějaký čas sloužil u hraběte Morzina – novomanžele oddával Morzinův dvorní kaplan Ignatius Crocin, svědčili Morzinův hofmistr Ambrosius Hantke, malostranský měšťan Joannes Michael Böhm, a také Melchior Hlava (což mimochodem naznačuje, že i Hlava byl již v této době členem kapely). V záznamu o křtu jejich dcery Anny Dorothey Sabiny – již v dubnu téhož roku – je pak otec označen již jako „aulicus apud Illustr. D. D. Comitum de Mortzini“.²⁴⁵

²⁴³ Z hudebních encyklopedií uvádí Möserovo jméno pouze Dlabáč, viz Příloha I.

²⁴⁴ V úvahu by připadala zejména piaristická kolej v Kosmonosech s vynikající hudební tradicí, průzkum dochovaných katalogů žáků zaměřený na výskyt Möserova jména dosud proveden nebyl.

²⁴⁵ Podstatnější je zde přitom samotný fakt Möserovy příslušnosti k Morzinovu dvoru než to, že jej pisatel matriky označil jako dvořana („aulicus“) a nikoli, jako v pozdějších zápisech, muzikanta. Z podobných nuancí v matrice můžeme sotva vyvozovat nějaké závěry o skutečném zařazení dotyčného na Morzinově dvoře, dvořan ostatně v tomto případě představuje obecnější nadřazený termín.

Sňatkem s dcerou malostranského měšťana se Möserovi otevřela cesta k vlastnictví domu a nabytí malostranského měšťanského práva. V roce 1723 se vyrovnal s dědici zesnulého tchána, odkoupil od nich jejich dědické podíly a získal tak dům č. p. 201 v dnešní Zámecké ulici, nedaleko od Morzinského paláce.²⁴⁶ Poté, a po obligátním předložení křestního a výhostního listu, se pak stal 12. srpna 1723 malostranským měšťanem.

V letech 1721–1735 se manželům Möserovým narodilo jedenáct dětí (srov. Příloha I – Möser). Ke všem křtům došlo v malostranské farnosti sv. Václava a poměrně pravidelné intervaly mezi nimi naznačují, že se podařilo dohledat opravdu všechny, což znamená, že Möserova rodina v této době trvale žila ve svém domě na Malé Straně. Prostřednictvím kmotrů a svědků účastnících se křtů můžeme do jisté míry sledovat Möserovu sociální strategii a rovněž snahu o jistý společenský vzestup. Častými účastníky křtů byli úředníci od Morzinova dvora či jejich rodinní příslušníci, dále pražští měšťané a rovněž šlechta. Účast urozeného panstva při křtu dítek prostšího lidu (a naopak²⁴⁷) nebyla ničím výjimečným, přesto je však ve složení Möserových hostů patrný jistý rozdíl například ve srovnání s urozenými účastníky křtin dětí Melchiora Hlavy; oproti významným šlechticům u Hlavy – kteří se však často nechali zastoupit – jsou u Mösera výrazněji zastoupeny spíše mladé dámy. Kmotrou Möserovy druhé dcery Marie Amalie Zuzany tak byla hraběnka Marie Adelaida Thunová, svědkové pak slečna Amalie hraběnka z Trauttmansdorffu a Pavel Novohradský hrabě z Kolovrat (1722), při dalších křtech byli účastni například hrabě Adolf Kaunitz či dcera Václava Morzina Josefa (1725).

Z panských úředníků nacházíme při křtech Möserových dítek správce vrchlabského Morzinova panství Jana Herbsta (1726), morzinského hofmistra Františka Michaela Jiráka (1728, 1732) a jeho ženu Annu Kateřinu (1728, 1730), ale i trauttmansdorffského hofmistra Leopolda Axmana (1728) či hofmistra od Thunů Františka Praehausera (1726). Styky se zámeckými úředníky byly u hudebníka zaměstnaného ve šlechtické kapele jistě zcela přirozené. Dost běžné bylo ostatně i „půjčování“ hudebníků mezi jednotlivými šlechtici, je tedy dost dobře možné, že Möser hrál příležitostně i na jiných dvorech. Jiný doklad o takových kontaktech

²⁴⁶ Cena domu byla 2470 zl., srov. AHMP, Sběrka rukopisů, Radní kniha tržová (Liber contractuum) 1720–1735, sig. 4669, B 46, J 19–J 21. Jednalo se o poměrně malý dům s dvěma byty a obchodem, *Umělecké památky Prahy. Malá Strana*, Pavel Vlček (ed.), Praha 1999, s. 304–305.

²⁴⁷ Jako svědkové byli běžně zváni ke křtům šlechtických dětí „lidé chudí“ či žebráci, bylo tomu tak i v případě křtů všech dětí Karla Josefa Morzina.

mezi kapelami a dvory je znám z Manětína – byl to evidentně právě Antonín Möser, kdo v roce 1727 učil na fagot lokaje Gabriela Koubka od hraběnky Marie Gabriely Lažanské.²⁴⁸

Hudebníků si Möser zval ke křtům překvapivě málo, pouze při křtu dcery Anny Kateřiny v lednu 1728 svědčil kolega z kapely skladatel Christian Gottlieb Postel. Naopak sám Möser byl roku 1726 za svědka při křtu syna jiného malostranského hudebníka Jana Jiřího Orschlera. Mnohem častěji zval Möser ke křtům svých dětí četné příslušníky pražských patricijských rodin. Möserovu příslušnost k jakési, dnešními slovy, „střední třídě“ pak dokresluje jeho členství v latinské sodalitě Narození Panny Marie při malostranském jezuitském profesním domě s kostelem sv. Mikuláše, do níž vstoupil v roce 1729.²⁴⁹

Roku 1734 Möser podal žádost o obsazení nově zřízeného místa fagotisty v kapele u sv. Víta. Požaduje v ní též přiznání obvyklých příplatků k ročnímu platu a tuto svoji žádost zdůvodňuje tím, že fagot je obtížný nástroj a vyžaduje hodně sil, zároveň však dává hudbě zvláštní důraz.²⁵⁰ Zajímavé je, že přitom vůbec nezmiňuje svoji profesní minulost či alespoň předchozí zaměstnání, což bylo v žádostech jiných hudebníků dochovaných v kapitulním archivu poměrně běžné. Můžeme z toho snad usuzovat, že byl kapitule dobře znám a nepokládal za nutné se nějak blíže představovat. Byl přijat s ročním platem 70 zl., nárok na starší akcidencie se mu však získat nepodařilo, pouze právo na přídavky k platu, které by byly nově zřízeny. Již po necelém roce, v létě 1735, si Möser kapitule stěžoval, že hudebníci jej k přislíbeným novým akcidencím nechtějí připustit. Nakonec mu 9. dubna 1737 kapitula na základě tohoto podání zvýšila plat o 15 zlatých.²⁵¹

Působil Möser v té době ještě v Morzinově kapele? To není zcela jasné, o fungování kapely v třicátých letech víme jen velmi málo. Zda tedy byla Möserova žádost o místo u sv. Víta v roce 1734 důsledkem ztráty místa u Morzina, zda byla kapela částečně rozpuštěna či zda snad bylo Möserovi dovoleno zastávat toto místo a přitom nadále hrál s kapelou, není zřejmé. První variantě by zdánlivě nasvědčovalo to, že v pozdějších matričních záznamech již nebyl uváděn jako hudebník u Morzina, nýbrž pouze jako malostranský měšťan. Avšak k tomu došlo

²⁴⁸ Jiří SEHNAL, *Hudební život v Manětíně v první polovině 18. století*, s. 152.

²⁴⁹ *Manipulus fructu centuplo turgidus in praediviuite Messe á Parthenia Sodalitate Sub Titulo Divae Virginis Nascentis*, Vetero Pragae, Joannis Wenceslai Helm, 1729, s. 100.

²⁵⁰ Viz Přílohy I.

²⁵¹ Antonín PODLAHA, *Catalogus collectionis operum artis musicae quae in bibliotheca capituli metropolitani pragensis asservatur*, Praha 1926, s. XXII.

ojediněle již v roce 1726 a poté od roku 1728, a v té době přitom Möser ještě u Morzina, jak víme z údajů v Morzinově účetní knize, prokazatelně zaměstnán byl. Zdá se tedy, že se spíše farář spokojil s uvedením Möserova měšťanství a nepřipisoval do záznamu ještě informaci o jeho povolání, a tak z absence tohoto údaje nemůžeme mnoho vyvozovat. Navíc, ještě v roce 1735 byl u křtu Möserova syna Morzinův lesmistr a inspektor Václav Schmetzius, takže kontakty s Morzinovým dvorem zpřetrhány nebyly. Poslední variantě – tedy že Möser alespoň v nějakém kontaktu s kapelou zůstal – by nasvědčovala rovněž ta skutečnost, že teprve po smrti hraběte v roce 1737 si Möser našel jiné zaměstnání skutečně srovnatelné s angažmá u Morzina; příležitostí k tomu mohlo být i poslední doložené účinkování kapely před saským kurfiřtem a polským králem při jeho krátkém pobytu v Praze v srpnu 1737. Otázku Möserova angažmá v Morzinově kapele po roce 1734 však musíme nechat otevřenou.

Někdy kolem roku 1739 byl Möser přijat jako fagotista do královské polské a kurfiřtské drážďanské dvorní kapely.²⁵² Nebyl jediným Morzinovým hudebníkem, jenž po rozpuštění kapely našel uplatnění u drážďanského dvora či v jeho blízkosti – dalšími byli houslista František Jiránek, kterému se budeme samostatně věnovat níže, a snad i violoncellista Johann Kašpar Potz, o němž tvrdí Dlabač, že byl povolán ke kurfiřtské kapele v Drážďanech, v seznamech členů kapely se však jeho jméno nenachází a ani žádné jiné jeho stopy se v Drážďanech dosud nalézt nepodařilo. Samotný fakt, že byl Möser přijat do drážďanské dvorní kapely, potvrzuje jeho vynikající hráčské kvality. Blíže o jeho osudech v Drážďanech informováni nejsme, rodinu však zřejmě zanechal v Praze.²⁵³ Brzy nato přišly těžké časy, když po smrti Karla VI. vypukla první z válek o rakouské dědictví. Jejího konce se Möser nedočkal a ani ve svém novém zaměstnání příliš dlouho nepobyl – 25. února 1742 v Drážďanech zemřel a pohřben byl o dva dny později na tamním katolickém hřbitově.

Nemáme žádný přímý důkaz o tom, že by nějaké skladby byly komponovány přímo pro Mösera, a neznáme ani žádné hudebniny, které by mu prokazatelně patřily. Zjevná a promlouvající je však souvislost mezi Möserovým prominentním postavením druhého nejlépe placeného hudebníka v Morzinově kapele – což byla pozice pro fagotistu přinejmenším

²⁵² Viz seznam členů kapely v *Königl. Polnische[n] und Churfürstl. Sächsische[n] Hoff- und Staats-Calender auf das Jahr 1741*, s. 14–15: „Bassoni, [...] Antonius Mösser“ (jako v pořadí pátý a poslední fagotista).

²⁵³ Necelý měsíc po Möserově smrti žádala vdova Möserová se svými dcerami malostranský magistrát o přiznání pozůstalosti po svém muži, viz AHMP, Sběrka rukopisů, Liber contractuum, sign. 4677: *Möserische Erben Adition nach Ihrem Vater vom 22. 3. 1743*.

neobvyklá – a značným výskytem skladeb s koncertantním fagotem v tvorbě Morzinových skladatelů. Fagot coby sólový nástroj zaujímá významné místo v koncertantní tvorbě Antonia Vivaldiho (jeden z jeho fagotových koncertů byl určen pro Morzina výslovně), Johanna Friedricha Fasche, Antonína Reichenauera i Františka Jiráňka. Sólové party pro fagot navíc nacházíme i v některých Reichenauerových církevních skladbách, dochovaných mimo jiné ve sbírce hudebnin pražské kapituly, tedy na místě, kde Möser rovněž působil. Mohly být tedy tyto skladby určeny přímo pro Mösera, nebo jinak řečeno, mohla přítomnost vynikajícího fagotisty v kapele ovlivnit tvorbu Morzinových skladatelů? Zdá se to být pravděpodobné. Podrobněji se však této otázce budeme věnovat v kapitole o repertoáru Morzinovy kapely.

2) Páže a houslista z Morzinova panství: František Jiránek (1698–1778)

Způsob vytváření služebnických kapel spočívající v podpoře hudebního vzdělání poddaných, který byl zpravidla oboustranně výhodný (pro pána i poddaného), reflektovali ve svých zprávách o hudební kultuře v českých zemích již Charles Burney a Johann Friedrich Reichardt.²⁵⁴ K typu hudebníka, který se narodil často v rodině venkovského kantora a získal další důkladné hudební vzdělání díky podpoře svého pána, motivovaného zpravidla vidinou vítaného přírůstku ve své kapele, náleží celá řada českých skladatelů 18. století. Chceme-li nyní k této skupině přidat dalšího, je to proto, že svým způsobem reprezentuje celou skupinu těch členů Morzinovy kapely, kteří pocházeli z hraběcích panství, a upomíná tak na fakt, že obecně přijímané, poněkud černobílé dělení na kapely služebnické a samostatné má ve skutečnosti mnoho odstínů. Zároveň můžeme z Jiráňkových životních peripetií vytušit, jak významnou příležitostí k pozdějšímu uplatnění mohlo pro hudebníka být získání místa u šlechtického dvora. A konečně, zdá se, že Františka Jiráňka můžeme ztotožnit se skladatelem figurujícím v encyklopedické literatuře a dějinách české hudby jako Antonín Jiránek. V jeho dochované instrumentální hudbě se pak zřetelně rýsují vlivy a školení, kterými byl formován právě v kapele Václava Morzina.

Jméno Jiránek se objevuje v morzinských archiváliích poměrně často, není ostatně nijak neobvyklé. Rodiny jej nesoucí žily na morzinských panstvích v Kounici, Křinci i Lomnici nad Popelkou, jejich vzájemný vztah se však doposud objasnit nepodařilo. Již koncem 17. století,

²⁵⁴ Ch. BURNEY, op. cit., viz pozn. 10; Johann Friedrich REICHARDT: *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien*, 2. díl: 1808–1809, Amsterdam 1810, s. 124 ad.

tedy za vlády Jana Rudolfa Morzina (1642–1702), byl morzinským důchodním (rentmistr, Rentschreiber) na Kounici Jiří Jiránek.²⁵⁵ Ve stejné funkci, avšak na panství Nový Kuncberk a Křinec, sloužil o dvacet let později (nyní již Václavu Morzinovi) František Michael Jiránek; mimo jiné i vzhledem k blízkosti kounického panství je dost dobře možné, že se jednalo o potomka či příbuzného výše uvedeného Jiřího. V křineckých matrikách můžeme sledovat křty a pohřby jeho dětí, a o jeho příslušnosti k hraběcím úředníkům svědčí též další osoby účastníci se jako kmotrové či svědci křtů jeho dětí.²⁵⁶ Sám Jiránek či jeho žena Kateřina zase byli často zváni ke křtům dětí křineckých občanů, několikrát se tak při těchto příležitostech setkali i s rodinou křineckého kantora Jana Mečíře.²⁵⁷ Jiránkovo jméno pak pravidelně figuruje v seznamech novokuncberských sloužících hned za křineckým purkmistrem Karlem Motejlem – v letech 1720 a 1725 například pobíral za své služby i s příplatkem na osvětlení roční plat ve výši 85 zl.²⁵⁸

Když v roce 1727 zemřel Morzinův hofmistr Ambrosius Hantke, jeho nástupcem se stal právě František Michael Jiránek. Přestěhoval se i s rodinou do Prahy a podobně jako předtím v Křinci, tak i v Praze se on či jeho paní vyskytují v řadě matričních záznamů spolu s dalšími členy Morzinova dvora a tentokrát též Morzinovy kapely.²⁵⁹ Svoji novou funkci pak fakticky nastoupil v říjnu roku 1727, když mu hrabě jmenovitě poukázal obvyklou měsíční částku na výdaje k udržování dvora; Jiránkovo jméno tak vstoupilo i do Morzinovy účetní knihy.²⁶⁰ A tímto konstatováním se dostáváme k tomu, kvůli čemu jsme se právě Morzinovým důchodním a pozdějším hofmistrem zabývali tak podrobně. V účetní knize se totiž jméno

²⁵⁵ Viz matriční zápis dokládající narození jeho dcery Anny 27. 7. 1695, viz Matrika fary Bříství 1, SOA Praha.

²⁵⁶ Byli mezi nimi mimo jiné rožďalovický hofmistr Martin Pirstel či jeho žena, žena křineckého purkmistra Kateřina Motejlová či kounický purkmistr Ambrož Schürk, srov. křestní zápisy ve společné matrice Křinec 1 (1691-1746): 5. 6. 1724 byl pokřtěn Jiránekův syn Jan Antonín Václav František, 26. 12. 1725 Antonín Václav František Štěpán Jan.

²⁵⁷ 11. 3. 1725 stála jako svědkyně u křtu Mečířovy dcery Anny Kateřina Jiránková, jindy se zase jako svědkové u křtů setkali Jiránek s Mečířovou ženou Annou (6. 2. 1726, 22. 2. 1727).

²⁵⁸ Srov. pololetní výkazy platů úředníků a sloužících na panství Nový Kuncberk, SOA Praha, VS Křinec, Důchodní účty, r. 1725, i. č. 1141, kart. 348, f. 34 ad., 135 ad. V účtech se nacházejí rovněž doklady dokumentující Jiránkovu činnost, jako doklady o finančních transakcích s hrabětem či jeho vrchním účetním Janem Kryštofem Zeehem apod.

²⁵⁹ Např. 26. 4. 1732 byl F. M. Jiránek svědkem při křtu v rodině fagotisty Mösera a označen byl přitom jako „praefectus domus comitis Venceslae Morzin“.

²⁶⁰ Srov. účetní kniha, f. 19v, listopad 1727: „dem Giranek zur Haußaußgaab...716[fl] 40[x]“.

Jiránek vyskytuje od samého počátku, nepatří však Františku Michaelu Jiránkovi, nýbrž jinému Františku Jiránkovi – hudebníkovi a členovi morzinské kapely.

František Jiránek se narodil 24. července roku 1698 v Lomnici nad Popelkou jako třetí dítě Václava a Ludmily rozené Moučkové. Rodiče byli již přinejmenším druhou generací tohoto rodu žijící v Lomnici a Jiránkův otec byl patrně hospodář na malém gruntu.²⁶¹ U křtu dětí Václava Jirána zpravidla stál někdo z kantorské rodiny či později též lomnický purkmistr či důchodní, zdá se tedy, že měl k úředníkům lomnického panství blízko, či snad byl sám jedním z nich.²⁶² O vzdělání Františka Jirána nemáme žádné zprávy, žákem nedalekého jičínské jezuitského gymnázia však pravděpodobně nebyl.²⁶³ První stopy dosvědčující Jiránkovu přítomnost u dvora Václava Morzina pocházejí z přelomu druhého a třetího desetiletí: v roce 1719 je – i když v prameni vyskytujícím se mimo morzinský dvůr a z pozdější doby – jmenován jako „*aulae praefectus apud Illustriss. Comitum Morzin*“,²⁶⁴ v lednu 1721 pak hrabě nechal pořídit svému pážeti Jiránkovi (*page Giranek*) nové kalhoty.²⁶⁵ Obě zmínky naznačují, že Jiránek patřil k blízkým služebníkům hraběte, a z toho důvodu jej zřejmě také nenalzáme na seznamech zámeckých úředníků.

Pozoruhodný je obraz, jaký nám o Jiránkovi poskytuje v letech následujících účetní kniha hraběte Morzina. Záznamy z roků 1724 a 1725 dokládají, že hrabě poslal svého hudebníka Jirána na školení do Itálie, a to přímo do Benátek a nepochybně ke svému italskému kapelníkovi Antoniovu Vivaldimu (srov. tabulka 11). To, že si v květnu 1724 hrabě do účetní knihy bezprostředně za informaci o platbě 400 zl. směnkou Vivaldimu zaznamenal platbu provedenou ve stejný den a rovněž prostřednictvím směnky Jiránkovi, by ještě nemuselo nic

²⁶¹ V roce 1635 koupil v Lomnici grunt Lukáš Jelínek, roku 1687 pak tam vystavený dům s gruntem (nové číslo popisné 14) odkoupil od vdovy Doroty za 52 zl. syn Václav, otec Františka Jirána. Roku 1713 pak dům koupil Jan Pavel Motejl, lomnický učitel. Viz Josef Jan FUČÍK: *Historický místopis města Lomnice nad Popelkou* (Popis a dějiny okresu lomnického nad Popelkou, díl IV, sv. 1), Lomnice nad Popelkou 1928, s. 31.

²⁶² Kmotrem Františka Jirána byl Václav Lacina, kantor z nedaleké Železnice, u křtu jeho bratra Jiřího Františka 15. 9. 1694 byla mj. dcera místního kantora Jana Procházky, u křtu dalšího bratra Jana Václava 26. 6. 1697 zase byli lomnický purkrabí Kašpar Pegelt a důchodní Jan Flotschin, SOA Zámorsk, Společná matrika fary Lomnice 1690-1710, p. 183, 97 a 156.

²⁶³ Dle laskavého písemného sdělení ředitele Státního okresního archivu Jičín Karla Chutného v období 1708-1721 v knihách žáků jezuitského gymnázia v Jičíně Jiránkovo jméno uvedeno není, tyto knihy však evidují pouze žáky bydlící v semináři.

²⁶⁴ Soupis členů latinské jezuitské sodality Narození panny Marie v Praze na Malé Straně, *Manipulus fructu centuplo turgidus*, s. 74, další údaje viz pozn. 249.

²⁶⁵ Specifikace výdajů krejčího z ledna 1721, VS Křinec, Důchodní účty, r. 1720, i. č. 1136, kartón 346, f. 344.

znamenat. V srpnu 1725 a v květnu 1726 jsou však Morzinovy formulace jednoznačné – vyplývá z nich, že posílal peníze Jiránkovi do Benátek.²⁶⁶ V září 1726 však Jiránek dostává své kvartální služné odpovídající ročnímu platu 120 zlatých, což evidentně znamená, že v tu dobu již byl zpět v Praze. Údaje účetní knihy tedy dokládají, že přinejmenším od roku 1724 do poloviny roku 1726 Jiránek pobýval na náklady hraběte Morzina v Benátkách.

Další prameny dokládající Jiránkův pobyt v Benátkách neznáme. Jiránkovo jméno (Giraneck) však nalezneme v katalogu Vivaldiho děl, který eviduje dva Vivaldiho koncerty připsané v sekundárních pramenech Jiránkovi.²⁶⁷ Tato zatím nejasná záležitost tak ve světle Jiránkova blízkého kontaktu s Vivaldim začíná nabývat jistější obrysy. Mezi Jiránkovými koncerty evidovanými v Breitkopfově tematickém katalogu z roku 1762 se totiž nachází dva houslové koncerty Antonia Vivaldiho – koncert B dur RV 371 a nedochovaný koncert RV Anh. 8, jehož incipit je znám pouze z tematického inventáře skladeb brtnického zámku z roku 1752.²⁶⁸ Zdá se tedy, že Breitkopf spolu s Jiránkovými koncerty – které nabízel ještě za skladatelova života a obdržel tedy snad přímo od něj? – získal i Vivaldiho skladby. Že je měl k dispozici právě Vivaldiho žák Jiránek není nijak překvapivé, a není přitom rozhodující, zda je získal přímo od skladatele nebo zprostředkovaně z hudebnin Morzinovy kapely.

Tabulka 11: Platby Václava Morzina Františku Jiránkovi v letech 1724–1726

(první tři záznamy následují v účetní knize bezprostředně za sebou)

Folio	RokMěsíc	Text	zl.	kr.
f. 2r	172405	den 30 dito naher Dresden geschickt	200	
f. 2r	172405	Item dito ein[en] wechsel naher Venedig an Signor Vivaldi geschickt	400	
f. 2r	172405	dem Giranek eben disen dato einen wechsel per	100	
f. 9r	172508	dem Giranek einen wechsel naher Venedig übermacht	300	
f. 13v	172605	dem Giranek einen wechsel naher Venedig	222	36
f. 15v	172609	dem Giranek besoldung geben	30	

²⁶⁶ Je přitom zřejmé, že z obou Františků Jiránků se jednalo právě o onoho hudebníka – důchodní Jiránek byl v dobu stále v Křinci a jeho pobyt tam je doložen řadou účetních dokladů, viz pozn. 258

²⁶⁷ Peter Ryom: *Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV)*, Wiesbaden – Leipzig – Paris 2007, s. 159 (RV 571) a 539 (RV Anh. 8).

²⁶⁸ Breitkopf, *Catalogo dei Soli, Duetti, Trii e Concerti, Parte Ilda*, 1762, s. 33, dle *The Breitkopf Thematic catalogue*, B. S. Brook (ed.), New York 1966, s. 64–65; *Inventario per la musica (CZ Bm G.84)*, srov. Theodora STRAKOVÁ: *Brtnický hudební inventář*.

Jiránek nepatřil k nejlépe placeným členům kapely, roční plat 120 zl. však byl v pražských poměrech stále velmi slušný. Zdá se, že služné mělo být rok po návratu z Itálie Jiránkovi zvýšeno na dvojnásobek, toto zvýšení si však hrabě zřejmě v první polovině roku 1728 opět rozmyslel. Určení dalších plateb označených v účetní knize jménem „Giraneck“ či „Girankin“ není zcela jednoznačné. Platba na výdaje dvora v říjnu 1727 byla s jistotou určena hofmistrovi Františku Michaelovi Jiránkovi, jak jsme již zmínili výše, několik zbývajících drobnějších zaplacených sum se pak týká nájemného či manželky Jiránkové a nelze rozhodnout, zda šlo o toho či onoho z obou Jiránků.

Po návratu z Itálie bydlel Jiránek u fagotisty Mösera, snad někdy v té době zřejmě také získal od hraběte propuštění ze služby (nevíme však ani s jistotou, že se jednalo o poddaného, lomnická matrika tento údaj neuvádí) a oženil se. Jako svobodný je totiž uveden při křtu svého syna Františka Pavla 27. ledna roku 1728, u kterého jako svědkyně byla mimo jiné Kateřina Jiránková, tedy žena Františkova jmenovce a Morzinova hofmistra. Syn po dvou měsících zemřel a podobně se vedlo o rok a půl později dceři Marii Anně. Poslední zápis v malostranské matrice narozených dokládá křest Marie Anny Dorothey 29. ledna 1731, otec byl podobně jako ve všech předchozích matričních zápisech označen jako „musicus apud Ill. D. Comitem Wenc. Morzin“.

Pokud bychom vycházeli pouze z pramenů souvisejících s morzinskou kapelou, museli bychom na tomto místě životopis Františka Jiráňka uzavřít. Jiránek by pak pro nás zůstal z jiných zdrojů neznámým instrumentalistou sloužícím v kapele svého pána, na jehož náklady byl vyslán do Benátek zdokonalit se v hudbě, aby po svém návratu zůstal činný v kapele, usadil se a založil rodinu v Praze. Jiráňkův příběh však zdaleka nekončí v neznámu, jako je tomu v případě mnohých dalších členů morzinské kapely, nýbrž pokračuje u sasko-polského dvora ve Varšavě a Drážďanech, v kapele významného státního úředníka a prvního ministra hraběte Heinricha von Brühl.²⁶⁹

Kdy odešel Jiránek z Morzinovy kapely, není zcela zřejmé. Absence záznamů o křtech jeho dětí v knihách malostranské farnosti sv. Václava po roce 1731 naznačuje, že se jeho rodina přestěhovala, podobně se však v téže době ztrácí stopa řady dalších členů kapely.²⁷⁰

²⁶⁹ Kapelu hraběte Brühla v nedávné době důkladně pojednala Ulrike KOLLMAR: *Gottlob Harrer (1703-1755), Kapellmeister von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig*. Pokud není uvedeno jinak, vycházím v následujícím líčení Jiráňkových osudů v Drážďanech právě z její práce.

²⁷⁰ Sondami do matrik jiných farností v Praze a na Morzinových panstvích se dosud jeho stopu nalézt nepodařilo.

V Drážďanech je však Jiránekův pobyt doložen až od roku 1741, což by nasvědčovalo tomu, že přeci jen zůstal přinejmenším příležitostně v Morzinových službách až do rozpuštění kapely. Je možné, že uplatnění v Drážďanech hledal spolu s Antonínem Möserem, který přibližně v téže době nastoupil do tamní dvorní kapely. Kontakty hraběte Morzina s drážďanskými hudebníky však jsou, jak víme, doloženy už ve dvacátých letech a hraběcí kapela – v neznámém složení – bavila saského kurfiřta a polského krále Augusta III. a jeho dvůr ještě v roce 1737 při jeho zastávce v Praze.²⁷¹ Byla zde tedy celá řada možností, jak mohlo dojít k setkání Morzinových hudebníků s drážďanskými či s jejich zaměstnavateli a k navázání kontaktů, jejichž prostřednictvím mohli hudebníci později získat nové uplatnění v Drážďanech.

V Brühlově kapele zastával Jiránek místo houslisty, titul koncertního mistra nesl Christian Friedrich Horn. Jiránek však byl bezkonkurenčně nejlépe placeným členem kapely, v roce 1763 jeho roční plat činil 500 tolarů, což odpovídá 750 zl. Zdá se tedy, že *de facto* vykonával funkci koncertního mistra spolu s Hornem, jeho plat byl však velmi dobrý i v kontextu platů dvorní kapely, a to nás nutí připamatovat si jeho pobyt v Benátkách a školení u Vivaldiho – evidentně šlo o vynikajícího interpreta. Ve zmíněném roce 1763 hrabě Brühl zemřel a kapela byla rozpuštěna. O dalších Jiránekových osudech není nic známo, zůstal však v Drážďanech, kde ve vysokém věku 80 let v roce 1778 zemřel.

Není zřejmé, zda Jiránek komponoval již pro Václava Morzina. Pokud ano, bylo by to asi až během třicátých let, neboť ve své účetní knize Morzin žádnou platbu za kompozice Jiránekovi neevidoval. Musíme tedy nechat otevřené, zda byl snad vedle Josefa Antonína Sehlinga také Jiránek hraběti jakousi náhradou za dva jeho skladatele zemřelé v roce 1730. Každopádně se však od něj dochovala řada instrumentálních skladeb, mezi nimiž, nikoli překvapivě, převažují sólové koncerty. Na samotné skladby se podrobněji zaměřím později, nyní však vynesme otázku identity jejich autora, která byla dosud nejasná.

V hudebních encyklopediích od Dlabace a Gerbera až po ČSHS totiž figuruje pouze skladatel a houslista jménem Antonín Jiránek, a právě jemu bývají připisovány instrumentální skladby označované na pramenech nebo třeba Breitkopfem v jeho incipitových katalozích pouze příjmením skladatele (obvykle „Giraneck“).²⁷² Již Ulrike Kollmarová však vyjádřila domněnku, že Antonínem Jiránekem je pravděpodobně míněn František Jiránek, a všechno tomu skutečně

²⁷¹ Viz pozn. 237.

²⁷² Gerber, Dlabáč, François-Joseph FÉTIS: *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la musique*, 2. vyd., sv. 2, Paris 1883, s. 13; *The Breitkopf Thematic catalogue*, passim.

nasvědčuje. Hesla totiž popisují život houslisty pocházejícího z Čech a dlouho žijícího v Praze, který poté odešel do Drážďan – to vše odpovídá osudům Františka Jiráňka a zároveň přitom není v této době a na těchto místech znám žádný jiný hudebník tohoto příjmení. Nesouhlasí však křestní jméno ani udávaná životopisná data.

Nejexaktnější údaje včetně jména a na den přesného data úmrtí přináší poprvé ve svém lexikonu Dlabač a odkazuje přitom i na zdroj svých informací, jímž je seznam zemřelých členů náboženského bratrstva sv. Barbory při kostele sv. Mikuláše na Malé Straně z roku 1761.²⁷³ Je zřejmé, že k omylu došlo právě zde a Dlabač chybně ztotožnil Jiráňka s nějakým jiným členem zmíněného bratrstva; na Malé Straně žilo v té době ostatně několik rodin nesoucích toto příjmení. Informace o pravděpodobném datu narození kolem roku 1712 se pak poprvé objevuje u Fétise, který zdroj neuvádí, snad se však jednalo o jeho odhad na základě stylu některé z Jiráňkových skladeb. Je tedy zřejmé, že první z tradičně uváděných Jiráňkových životopisných dat (kolem 1712 – 1761) je pravděpodobně pouhou dedukcí a druhé se zase nevztahuje k našemu skladateli. Že jméno Antonín převzal Dlabač ze zmíněného seznamu zemřelých členů bratrstva sv. Barbory a patří někomu jinému, naznačují i rukopisy dochovaných Jiráňkových skladeb. Na pětadvaceti dosud nalezených pramenech se jméno Antonín (v jakékoli formě) neobjevuje ani jednou, zato zde pětkrát nalezneme jméno „Fran[ces]co“ či „Franck“, jednou pak „Giovanne“, na zbývajících rukopisech je uvedeno pouze příjmení skladatele.

V souboru dochovaných Jiráňkových skladeb je možno rozlišit přinejmenším dvě časové vrstvy. Jak jsem již zmínil, k té starší nepochybně patří alespoň některé z jeho četných koncertů pro fagot, hoboj či housle; jejich styl každopádně prozrazuje Jiráňkovo školení i zkušenosti nabyté v Morzinově kapele. Naproti tomu triové sonáty a symfonie téhož skladatele se zdají být po stylové stránce výrazně mladší. Čtyři z těchto předpokládaných pozdních skladeb se dochovaly v Praze,²⁷⁴ není však zřejmé, zda a jak intenzivně udržoval Jiráňek kontakt s domovem po svém odchodu do Drážďan. Každopádně však odešel do ciziny v poměrně vysokém věku, nejspíš jako čerstvý čtyřicátník, a v tom se odlišuje od většiny zpravidla o desetiletí mladších příslušníků první velké vlny české hudební emigrace. Jiráňkovy instrumentální skladby tak, zdá se, mohou vypovídat alespoň do určité míry více o instrumentální hudbě produkované v Praze než například skladby takového Františka Bendy či Jiřího Čarta. Jako díla českého skladatele,

²⁷³ Tento tisk se mi bohužel mezi podobnými materiály dochovanými ve Strahovské knihovně a ve fondu Náboženská bratrstva v Národním archivu nepodařilo najít.

²⁷⁴ Rudolf Svobodný pán PROCHÁZKA: *Hudební památky stol. XVI–XX pražské konservatoře hudby*, přel. Dobroslav Orel, Praha s. a., s. 34.

který prodělal školení u Antonia Vivaldiho, si pak jistě zaslouží větší pozornost, než jaké se jim dosud dostalo.

3. Skladatelé: Christian Gottlieb Postel a Antonín Reichenauer

Komponování zpravidla patřilo k náplni funkce kapelníka. To dokládá nejen řada zmíněných příkladů z českých šlechtických kapel té doby, ale i dobové literární reflexe, jako například ta od Johanna Matthesona v předmluvě k jeho spisu *Grundlage einer Ehrenpforte*:

*Ein Capellmeister ist ... ein gelehrter Hofbeamter und Componist im höchsten Grad: welcher eines Kaisers, Königs oder grossen Fürstens und Herrn geist- und weltliche Musiken verfertiget, anordnet, regieret und unter seiner Aufsicht vollziehen läßt.*²⁷⁵

Samostatná funkce dvorního skladatele existovala zpravidla u velkých dvorů, kde měl skladatel často na starosti jen určitou oblast, nejčastěji církevní hudbu. Takový skladatel však obvykle nestál právě nejvýše v hierarchii dvorských hudebníků a někdy šlo dokonce spíše jen o titulární funkci spojenou pouze s určitou jasně vymezenou skladatelskou povinností a nikoli s trvalou přítomností u dvora či hraním v kapele.²⁷⁶ V českých šlechtických kapelách sledované doby mnoho samostatných „dvorních skladatelů“ nenacházíme, výjimku představuje například Václav Matyáš Gurecký na dvoře kardinála Schrattenbacha v Olomouci, který byl v letech 1734–1736 na libretech svých oper označován jako *compositore di camera*.²⁷⁷

Za Morzinovy „dvorní skladatele“ můžeme pokládat čtyři hudebníky. Dva z nich, totiž Johann Friedrich Fasch a Josef Antonín Sehling, sami sebe označili jako hraběcí komponisty, druzí dva, Christian Gottlieb Postel a Antonín Reichenauer, byli pravidelně hrabětem vypláceni za své blíže nespecifikované skladby (Composition). Kromě toho bylo dodávání skladeb nepochybně součástí funkce kapelníka, jímž byl Antonio Vivaldi; vůbec přitom samozřejmě nevadilo, že nebyl trvale s kapelou, ba spíše naopak právě takto zřejmě naplňoval svoji službu. Komponovali však i další členové kapely: František Jiránek, dále houslista Vavřinec Seyche a violoncellista Anton Werner. Skladby dvou posledně jmenovaných instrumentalistů se

²⁷⁵ Johann MATTHESON: *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, repr., hrsg. von Max Schneider. Berlin 1910, „Vorbericht zur musikalischen Ehrenpforte“, § 46.

²⁷⁶ Tak tomu bylo například v případě Johanna Sebastiana Bacha.

²⁷⁷ Dle Jana SPÁČILOVÁ: *Hudba na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha (1711–1738). Příspěvek k libretistice barokní opery a oratoria*, disertační práce FF MU, Brno 2006, s. 45

nedochovaly,²⁷⁸ zdá se však, že přinejmenším Seyche skládal i pro Morzina – onen *Laurenzo*, jehož koncert obdržel princ Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen od Morzina v roce 1723, mohl být dost dobře právě Seyche.²⁷⁹

Na tomto místě nás však zajímají hudebníci, kteří byli hrabětem angažováni jako skladatelé. O skutečné náplni jejich služby víme jen málo. Fasch a Sehling působili v Morzinových službách jen krátce, dříve zde již byla zmíněna skutečnost, že Fasch posílal hraběti Morzinovi skladby i po svém odchodu do nové služby v Zerbstu. Kokrétněji však o skladatelské produkci Fasche i Sehlinga určené pro Morzina nejsme blíže informováni.

Christian Gottlieb Postel je postavou v podstatě neznámou.²⁸⁰ Jako Morzinův zaměstnanec je doložen od roku 1724, a to pouze údaji v účetní knize hraběte, v roce 1728 se rovněž jako svědek účastnil křtu Möserovy dcery. Roku 1730 se oženil a z matričního údaje o jeho sňatku vyplývá, že pocházel z Vratislavi.²⁸¹ Za svědky byli Postelovi kolegové od Morzinova dvora – hraběcí komorník Philip Reith, komorná hraběnky Anna Beranová a violoncellista Jan Kašpar Potz a rovněž malostranský měšťan a švec František Egid. Již pět měsíců po svatbě však Postel ve věku pouhých třiatřiceti let zemřel. V drážďanské sbírce instrumentální hudby se dochovaly dva Postelovy hobojoyé koncerty v podobě partitur drážďanského opisovače, které je možné datovat do poloviny dvacátých let 18. století. Jedna Postelova *Ouvertura* byla evidována v inventáři hudebnin na zámku v Zerbstu v roce 1743, tedy na místě působení bývalého

²⁷⁸ Kompoziční činnost Seycheho a Wenera zmiňuje Dlabač, mluví však vždy o instrumentálních skladbách komponovaných pro jejich nástroj. Církevní skladby dochované pod jménem Seyche ve sbírce hudebnin pražské kapituly a připisované Vavřinci Seychemu katalogizátorem sbírky Jiřím Štefanem jsou s největší pravděpodobností díly skladatele jménem Joseph Franz Seuche (ca 1702–1790), jehož chrámové skladby se dochovaly v řadě sbírek. Viz Jiří ŠTEFAN: *Ecclesia metropolitana pragensis catalogus collectionis operum artis musicae*, sv. 2, Praha 1985.

²⁷⁹ Viz s. 37–38, pozn. 132.

²⁸⁰ Z hudebních encyklopedií eviduje Postelovo jméno pouze Dlabač. Bez komentáře evidují dva Postelovy dochované hobojoyé koncerty EITNER, sv. 8, s. 36 a Robert Groff HUMISTON: *A study of the oboe concerto of Alessandro Besozzi and Johann Christian Fischer*, diss., U. of Iowa, 1968. Snad na základě týchž pramenů zmiňuje Postela Arnold SCHERING: *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*,¹ Leipzig 1905, s. 73: „...Immerhin machen selbst Alberti, Visconti, Schiassi, von Deutschen Telemann, Pisendel, Postel, Birckenstock, zuweilen von regelrechten da Capo Gebrauch.“; s. 125: „...Größen von lokaler Bedeutung wie G. Finger, Chr. Foerster, Blamr, Neruda, Hurlebusch, Joh. Graff, Zarth, Postel, Giraneck, Bodinus u.a....“. Postelovo angažmá u Morzina zmiňuje Milan Poštolka, Haydn, Fasch ...

²⁸¹ Ve Slezsku později působil více hudebníků jeho jména, zejména v Lehnici a okolí, jejich vztah k Christianu Gottliebu Postelovi však dosud objasněn nebyl, srov. *Schlesisches Musiklexikon*, Lothar Hoffmann-Erbrecht (ed.), Augsburg 2001, s. 102, 207, 482, 580.

Morzinova skladatele Johanna Friedricha Fasche.²⁸² Konečně, „*Trio del Sigr. Postel*“ nabízel rovněž ve svém tištěném katalogu z roku 1766 Breitkopf, skladba je však ztracena.²⁸³ Je tedy zřejmé, že okolnosti Postelova angažmá u Morzina není možné objasnit. Jediným z Morzinových skladatelů, který slibuje o trochu více materiálu pro sledování typu „skladatele ve šlechtických službách“, je Antonín Reichenauer.

O Reichenauerově původu nevíme dosud nic, neznáme ani datum a místo jeho narození. Snad pocházel z oblasti kolem Chlumu sv. Máří v severních Čechách, kde žila řada rodin nesoucích jeho nepříliš obvyklé příjmení, jakoukoli přímou souvislost s nimi se však zatím prokázat nepodařilo.²⁸⁴ Nejstarší známou stopou po tomto skladateli je tak zápis o křtu jeho syna Jana Dominika z 1. ledna 1722, který se nachází v matrice farnosti při maltézském kostele Panny Marie pod Řetězem v Praze na Malé Straně a o němž referuje ve svém hesle o Reichenauerovi již Dlabač. Po roce a půl, při křtu syna Václava 18. září 1723 a tentokrát již v malostranské farnosti sv. Václava, vystupuje Reichenauer jako „musicus od P. hrabgiete Morczyna“; dítě zemřelo necelý týden po porodu. Další syn se narodil v prosinci 1724, poté však Reichenauerovy stopy v matrikách malostranské farnosti sv. Václava na pět let mizí.

Účastníci křtů Reichenauerových synů představují opět poněkud odlišnou sociální síť, a to zejména ve srovnání s jeho kolegy v Morzinově kapele. Nikoli překvapivě je zde řada hudebníků, tentokrát však především kantoři či chorregenti, jako Václav Matěj Forst od sv. Václava, Jan Schöffler od Panny Marie pod Řetězem či Prokop Korp od sv. Jindřicha na pražském Novém Městě; dvakrát zde nalezneme i již zmíněného Sebastiana Erhadta, hudebního „ředitele“ thunovské kapely. Můžeme-li z těchto údajů něco usuzovat, pak snad to, že Reichenauerovy vztahy byly založeny šíře a vedly především k jeho profesním kolegům na jiných místech než u Morzina.

Nemáme zatím k dispozici žádné „tvrdé“ důkazy, že by Reichenauer zastával jiné místo než u Morzina, zdá se však být pravděpodobné, že byl zároveň se svým angažmá v kapele

²⁸² *Concert-Stube des Zerbster Schlosses. Inventarverzeichnis aufgestellt im März 1743*, faksimile, Eitelfriedrich Thom (ed.), Michaelstein [1983].

²⁸³ *Supplemento I. dei Catalogi delle sinfonie, partite, Ouverture, Soli, Duetti, trii, Quattri...1766*, s. 31, podle BROOK, Barry S., ed.: *The Breitkopf Thematic Catalogue*, s. 231. Snad se jedná o tutéž skladbu, jaká byla dle Eitnera evidována v Breitkopfově tištěném katalogu z roku 1770, srov. Eitner, sv. 10, s. 393: *Postel,...* In *Breitkopf's hds. Verz. findet sich 1770 eine Sonate f. 2 V. u. B.von ihm angezeigt*.

²⁸⁴ Eliška ČÁŇOVÁ: *Soupis poddaných podle víry*, např. s. 41: měšťané Hans a Adam Reichenauer v Chlumu nad Ohří, či s. 247: Georg Reichenauer s rodinou v Sokolově ad.

varhaníkem některého z malostranských kůrů. Dost dobře se mohlo jednat právě o kůr malostranského dominikánského kostela sv. Máří Magdalény – usuzují tak Trola a Kamper na základě toho, že jedna z četných Reichenauerových mší je věnována dominikánskému světcí sv. Ludvíkovi Bertránskému.²⁸⁵ Již dříve byla zmíněna řada dalších kontaktů Morzina i jeho kapely s malostranskými dominikány, které tuto domněnku podporují, avšak existence Reichenauerova varhanického místa zde ani jinde na Malé Straně doložena nebyla. Je tedy otázkou, zda četné Reichenauerovy církevní skladby patřily ke skladbám financovaným Morzinem. Alespoň v některých případech však můžeme soudit, že se jednalo o kompozice určené pro hraběcí kapelu.

V době své služby u Morzina Reichenauer pracoval zároveň také pro hraběte Františka Václava Černína, který byl rovněž majitelem významné kapely.²⁸⁶ Charakter a okolnosti tohoto Reichenauerova zaměstnání se dosud odhalit nepodařilo, snad šlo o dodávání skladeb a příležitostné hraní v kapele.²⁸⁷ Zcela bezvýznamný však kontakt s Černínem jistě nebyl, neboť Reichenauer nakonec opustil Prahu a odešel do Jindřichova Hradce. Záznamy v Morzinově účetní knize dokládají pravidelné platby Reichenauerova služného i poměrně časté platby za jeho kompozice po celou dobu od roku 1724 až do března 1729, skladatelův život v Praze se však v té době zatím sledovat nepodařilo. Až v únoru roku 1730 se objevuje v matrice zemřelých malostranské farnosti sv. Václava zpráva o úmrtí Reichenauerova syna Václava, otec je v záznamu uveden jako „musicus“. Zanedlouho poté se stal Reichenauer varhaníkem ve farním kostele v Jindřichově Hradci, již v polovině března 1730 však bezprostředně nastoupení na nové místo zemřel.²⁸⁸

²⁸⁵ *Missa Scti Ludovici Bertrandi*, CZ Pnm, sign. XXVIII E 98.

²⁸⁶ Srov. T. Volek: *České zámecké kapely 18. století a evropský hudební kontext*.

²⁸⁷ Odkaz v hesle o Reichenauerovi v ČSHS na „kvitance v archivu jindřichohradeckém (zjistil L. Janů)“ se zřejmě týká právě Reichenauerova působení u Černína. Podle sdělení vedoucí jindřichohradecké pobočky Státního oblastního archivu Třeboň paní dr. Stanislavy Novákové se jméno Reichenauer nenachází v dochovaných účtech hofštátu z roku 1728 (Rodinný archiv Černínů, Účty hofštátu, inv. č. 11, č. kart. 5), jméno Reichenauera jsem nenalezl ani v účtech (Černínská hlavní pokladna, kartón 25, 1726–1731). Tato zjištění jsou však nutně pouze dílčí a mají omezenou hodnotu, zejména proto, že černínský rodinný archiv je doposud neuspořádan, neexistují ani řádné pomůcky pro práci s tímto fondem.

²⁸⁸ Reichenauerovo krátké působení na místě varhaníka je zřejmě i ze žádosti jeho nástupe Eliáše Franze Okenfuše o „die organisten function bey hiesiger Pfarr-Kirchen nach baldt gestorbenen Herrn Antoni Reichenauer“. Žádost byla podána včetně doporučení magistrátu pouhý den po Reichenauerově úmrtí, 18. 3. 1730, SOA Třeboň, pobočka Jindřichův Hradec, VS Jindřichův Hradec, inv. č. 3884, sign. III Ka 25: *Varhaníci při proboštském kostele v Jind. Hradci 1604–1916*, f. 511–518.

Z počtu skladeb dochovaných v kapitulním archivu na Pražském hradě (37) a zapsaných v křižovnickém (63) a oseckém (přes 40) inventáři je zřejmé, že skladatelovo chrámové dílo bylo vcelku rozsáhlé. Dochovalo se jak v domácích sbírkách, tak ve sbírkách zahraničních, zejména v Drážďanech a ve Varšavě. Existuje i řada stop po Reichenauerových ztracených instrumentálních skladbách, jako je šest triových sonát pro dvě violy da gamba, resp. violu da gamba, violoncello piccolo a bas v tištěném Breitkopfově katalogu z roku 1762²⁸⁹ či záznamy v inventářích z Zerbstu, Oseku a Rajhradu. O velké oblíbenosti a životnosti Reichenauerových děl pak svědčí četné poznámky o jejich provozování na pražských kůrech ještě v druhé polovině 18. století, zejména na hudebninách dochovaných v křižovnické a kapitulní hudební sbírce.

Na žádné z hudebnin se dosud nepodařilo najít přípis, který by dokládal skladatelovo angažmá u Morzina či jeho spojení s některým s pražských kůrů. Je však evidentní, že nejenom církevní, ale i instrumentální skladby tohoto skladatele cirkulovaly již v době svého vzniku v Čechách i v zahraničí. Zdá se tedy, že podobně jako v případě ostatních Morzinových skladatelů, byl i v Reichenauerově případě vztah k hraběti volnější, než tomu bylo u instrumentalistů kapely.

²⁸⁹ *Catalogo dei Soli Duetti, Trii e Concerti...*, Leipzig 1762, s. 48; cit. podle BROOK, Barry S., ed.: *The Breitkopf Thematic Catalogue*, s. 80. Šestá zde uvedená skladba je dílem J. J. Quantze.

V. Repertoár: interakce

Otázka po repertoáru Morzinovy kapely může být kladena v několika rovinách. Jedním z výchozích bodů je zjištění, které vyplynulo z dříve uvedených poznatků o složení a vývoji kapely, totiž že těžiště jejího provozu leželo zejména v instrumentální hudbě. Nasvědčují tomu ostatně i sporadické doklady o skladbách, kterými hrabě Morzin disponoval. Druhým východiskem je skutečnost, že nejsou známy žádné hudebniny pocházející přímo z Morzinovy sbírky, jejíž existenci ostatně můžeme pouze předpokládat. Známe tedy několik skladeb přímo určených pro Morzina, a dále skladby zkomponované hraběcími skladateli či dalšími členy kapely, ke kterým však není k dispozici žádný „tvrdý důkaz“, který by je s kapelou přímo spojoval. Každopádně je zde však celý soubor hudebních děl, který je možno podrobit tázání.

Jistě je možné a potřebné uvažovat o těchto dílech, nebo spíše o některých z nich, jako o skladbách potenciálně určených pro kapelu. Zároveň je však zřejmé, že bez dalších pramenných dokladů zde není možno dojít k uspokojivým závěrům. Jako zajímavější cesta se tedy jeví uvažovat o skladbách Morzinových skladatelů jako o kompozicích, v nichž se nějakým způsobem mohou odrážet vlivy dané prostředím kapely a preferencemi jejího majitele a které tak mají vzhledem ke kapele jistou výpovědní hodnotu. Hodlám se tedy ve stručných sondách zaměřit na otázky interakcí mezi námětem díla a jeho příjemcem, mezi složením kapely a jejím (předpokládaným) repertoárem a konečně i mezi Morzinovými skladateli a jejich tvorbou navzájem. Budu se tedy tázat nejen na to, jaké skladby mohly být pro kapelu určeny, ale také které z nich a jakým způsobem mohou odrážet praxi a zvláštnosti kapely, v ní nabyté zkušenosti jejich tvůrců či přání a záliby jejich objednavatele.

Na jiné, obecnější úrovni je pak možno klást otázky po významu děl Morzinových skladatelů v kontextu domácí tvorby té doby a rovněž po jejich místě v dějinách hudby v českých zemích. Tyto otázky však zatím bylo možno spíše jen otevřít a formulovat, než aby mohly být za stávajícího stavu zpracování tématu a dochovanosti pramenů důkladněji rozpracovány a zodpovězeny.

1) Morzin – Vivaldi: *Le quattro stagioni*

Prvními skladbami, které je třeba zmínit při uvažování o repertoáru Morzinovy kapely, jsou ty kompozice, které byly hraběti přímo dedikovány. Jedná se o tištěnou sbírku Antonia Vivaldiho *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* op. 8, která ve dvou částech obsahuje celkem dvanáct koncertů a mezi nimi též houslové koncerty *Le quattro stagioni*, dnes i v době bezprostředně následující po jejich vydání snad nejznámější Vivaldiho skladby. Nepokládám za nutné na tomto místě přidávat k řadě existujících analýz skladeb obsažených v této sbírce ještě další,²⁹⁰ ale hodlám se rovnou zaměřit na otázku interakce mezi skladatelem a dedikantem.

Jak známo, sbírku vydal v roce 1725 v Amsterdamu nakladatel Michel Le Cene. Její dedikace patří k nejvýznamnějším dokumentům dokládajícím vztah Morzina a Vivaldiho:²⁹¹

NEJJASNĚJŠÍ PANE,

když jsem pomyslel na uplynulou řadu let, po něž se těším výjimečné cti sloužit Vaší Nejvyšší Jasnosti jako hudební mistr v Itálii, zastyděl jsem se, když jsem si uvědomil, že jsem Vám ještě nepodal důkaz hluboké úcty, kterou k Vám chovám; pročež jsem se rozhodl vytisknout předkládaný svazek, abych jej ponížene složil k nohám Vaší Nejvyšší Jasnosti. Snažně prosím, nebuďte udiven, že mezi těmito několika málo skromnými

²⁹⁰ Celé sbírce se komplexně věnoval zejména Paul EVERETT: *Vivaldi: The Four Seasons and other concertos, Op. 8* (Cambridge music handbooks), Cambridge 1996; pokud není uvedeno jinak, vycházím v následujících odstavcích z této knihy.

²⁹¹ “ILLUSTRISSIMO SIGNORE / Pensando frà me stesso al lungo corso de gl'anni, ne' quali godo il / segnalatissimo onore di servire à V. S. ILL.^{ma} in qualità di Maestro / di Musica in Italia, hò arossito nel considerare che non per anco le hò / datto un saggio della profonda veneratione che le professo; Ond' è che hò / risolto di stampare il presente volume per umiliarlo à piedi di V. S. ILL.^{ma}[.] Suplico non meravigliarsi se trà questi pochi, e deboli Concerti / V. S. ILL.^{ma} troverà le quattro stagioni sino dà tanto tempo compatite / dalla Generosa Bontà di V. S. ILL.^{ma}, mà creda, che hò stimato bene / stamparle perche ad ogni Modo che siano le Stesse pure essendo queste / accresciute, oltre li Sonetti con una distintissima dichiarazione di tutte / le cose, che in esse si spiegano, sono certo, che le giungerano, come / nuove. Quivi non mi estendo à suplicare V. S. ILL.^{ma}, acciò si / compiacia guardare con occhio di bontà le mie debolezze perche / crederei di offendere L'innata Gentilezza con la quale V. S. ILL.^{ma} / sino da tanto tempo le sà compatire. La somma Intelligenza, che / V. S. ILL.^{ma} possiede nella Musica et il Valore della di lei Virtuosissima / Orchestra mi faranno sempre vive[r] sicuro, che le mie povere fatiche / giunte che siano nelle di lei stimatissime mani goderano quel / risalto, che non meritano. Onde altro non mi resta che suplicare / V. S. ILL.^{ma} per la continuatione del di lei Generosissimo patrocínio / e perche giammai mi tolga L'onore di sempre più rassegnarmi. / DI V. S. ILL.^{ma} / Humilissimo Devotissimo / Obligatissimo Servitore / ANTONIO VIVALDI”

Přeložil V. K. s přihlédnutím k anglickému překladu v Antonio Vivaldi: *Le quattro stagioni*, ed. Paul Everett, Michael Talbot, Milano 1996, s. 143.

koncerty Vaše Nejvyšší Jasnost najde též Čtvero ročních období, které se již tak dlouho těší šlechetné přízni Vaší Nejvyšší Jasnosti, nýbrž věřte, že jsem shledal vhodným nechat je vytisknout, protože jakkoli zůstávají stejné, přidal jsem k nim, vedle sonetů, velmi jasné vysvětlení veškerých věcí v nich obsažených, takže jsem si jist, že se Vám budou jevit jako nové. Neodvážím se žádat Vaší Nejvyšší Jasnost, aby na mé nedokonalosti pohlížela shovívavým okem, protože to by, jak věřím, znamenalo urazit vrozenou laskavost, se kterou jim Vaše Nejvyšší Jasnost ráčí již tak dlouho prokazovat trpělivost. Vynikající chápání hudby, kterým Vaše Jasnost vládne, a přednosti Vašeho svrchovaně virtuózního orchestru, mi vždy dovolí žít v jistotě, že mé nejskromnější počiny, když se dostanou do Vašich nejctěnějších rukou, se budou těšit přízni, kterou si nezaslouží. Proto mi nezbyvá více než snažně požádat Vaší Nejvyšší Jasnost, aby nade mnou i nadále držela ochrannou ruku a aby mě nikdy nepřipravila o onu čest, že smím být Vaší Nejvyšší Jasnosti nejponíženější, nejoddanější a nejvěrnější služebník

Antonio Vivaldi

Dříve již byl v této práci zmíněn a komentován skladatelův kompliment Morzinově hudební kompetenci i virtuozitě jeho orchestru a rovněž jeho zmínka o řadě let, po kterou měl Vivaldi sloužit hraběti jako „maestro di musica in Italia“. Nyní se zaměříme na skladatelovu poněkud omluvnou a opatrnou zmínku o *Le quattro stagioni*, ze které vyplývá, že Morzin tyto koncerty již dlouho znal. Omluvný tón byl snad na místě proto, že skladatel zde vlastně opakovaně věnuje hraběti a zároveň zveřejňuje něco, co mu již jednou dříve (pro)dal. Otázkou však je, kdy bylo Čtvero ročních dob zkomponováno, a především, zda bylo komponováno přímo pro hraběte a zda se tato skutečnost nějak projevuje v jeho koncepci či námětu.

Je jistě paradoxem, že o původu nejznámějších Vivaldiho koncertů víme jen velmi málo. Tisk sbírky ani další prameny primárního charakteru neumožňují datovat vznik skladeb.²⁹² Stávající bádání je tohoto názoru, že celá sbírka op. 8 byla sestavena kolem roku 1720, poté se však její vydání zřejmě na straně amsterdamského tiskaře zdrželo. Otázkou však je, kdy byla psána její dedikace – bylo to v roce 1720 či 1725, kdy se Morzin již dlouho těšil z *Le quattro stagioni*? Vznik většiny koncertů obsažených ve sbírce badatelé zpravidla umísťují do druhé poloviny druhé dekády 18. století. Koncerty s deskriptivními tituly, zejména však *Le quattro stagioni* a *La tempesta di mare*, mají tvořit spíše starší vrstvu skladeb pocházející z doby snad kolem či těsně

²⁹² Viz Critical notes in: Antonio Vivaldi: *Le quattro stagioni*, ed. Paul Everett, Michael Talbot, Milano 1996, s. 141–150.

po polovině druhého desetiletí. Mladší vrstva, tvořená většinou ostatních skladeb, pak byla – jak naznačují zkoumání jejich rukopisných pramenů – zřejmě zkomponována přibližně v letech 1718–1720.²⁹³

Není objasněna ani otázka námětu – čtvero ročních dob patří sice ve výtvarném umění k tradičním námětům již od konce starověku,²⁹⁴ v hudbě však, zdá se, zakládají výraznější tradici skladeb na tento námět právě Vivaldiho koncerty. Paul Everett upozornil na jistou souvislost sonetů (*sonetti dimostrativi*), které byly otištěny v tisku sbírky spolu s koncerty, s texty dvou poém Johna Milтона *L'Allegro* a *Il Penseroso*, jež později v roce 1740 zhudebnil Georg Friedrich Händel. Tato souvislost se však týká právě pouze literárních textů sonetů, které – jak víme z výše uvedené dedikace – Vivaldi přidal ke koncertům dodatečně; navíc se textové paralely týkají pouze tří ze čtyř sonetů a není dosud ani odhalen předpokládaný mezičlánek v podobě italského překladu, z něhož by snad Vivaldi čerpal spíše než z anglického originálu.

Zajímavý aspekt tohoto problému otevřel Tomislav Volek, když upozornil na paralelu mezi námětem Vivaldiho *Le quattro stagioni* a symbolicky zaměřenou sochařskou výzdobou Morzinského paláce z dílny Ferdinanda Brokofa obsahující kromě plastik dvou *Maurů* také sochy *Dne* a *Noci* a především *Čtyř světadílů*.²⁹⁵ K těmto paralelám je totiž možno přidat další podobného druhu, a to z bohaté sochařské výzdoby a zámeckého parku v Křinci, která je však bohužel až na výjimky ztracena. Její součástí zřejmě původně byly již dříve zmíněné dochované sochy *Čtyř živlů*, které pocházejí z roku 1707. Ještě na počátku 20. století pak měly být ve farní zahradě v Křinci umístěny sochy „Čtvera ročních počasí“.²⁹⁶ Samozřejmě, v případě všech zmíněných námětů jde o topoi. Vezmeme-li však v úvahu, že mezi koncerty s deskriptivními tituly nacházejícími se v osmém Vivaldiho opusu jsou vedle *Le quattro stagioni* také koncerty nazvané *Il piacere* (RV 180) a *La caccia* (RV 362), pak je nasnadě, že Vivaldi dobře znal vkus a záliby svého patrona z Čech.

²⁹³ Srov. P. EVERETT: *Vivaldi: The Four Seasons and other concertos*, s. 19–25.

²⁹⁴ James HALL: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991, s. 103–104.

²⁹⁵ T. VOLEK: *Antonio Vivaldi a česká šlechta*, s. 7; Oldřich J. BLAŽIČEK: *Ferdinand Brokof*, Praha 1986, s. 106–107.

²⁹⁶ Není zcela zřejmé, zda nejde o záměnu s výše uvedenými Čtyřmi živly, které autor této místopisné práce nezmiňuje, viz *Poděbradsko. Místopis okresu nymburského. Práce učitelstva okresu*, díl III., část 2, sešit 1 a 2, K. Kožíšek (ed.), Nymburk 1909, s. 223, pozn. 4.

Je tedy jistě možno přinejmenším vzít v úvahu, že námět *Le quattro stagioni* mohl vzejít právě ze vzájemného kontaktu skladatele a hraběte Morzina. Pokud byla Vivaldiho dedikace napsána těsně před vydáním sbírky v roce 1725, pak jsou v ní naznačené časové údaje zcela v souladu s rozmezím let 1718–1720, kdy Vivaldi sbírku zřejmě koncipoval a kdy komponoval nejmladší skladby v ní zařazené. Do stejného období spadá i Morzinova cesta se syny do Itálie, kdy mohlo dojít k seznámení hraběte se skladatelem. Pak by však – pokud by byla úvaha o Morzinovi jako zadavateli *Le quattro stagioni* správná – bylo třeba o několik let posunout stávající představy o době vzniku těchto čtyř skladeb. Byla-li však dedikace napsána spolu s uspořádáním sbírky již kolem roku 1720, pak by k prvnímu kontaktu Vivaldiho s Morzinem muselo dojít jistě dříve než v roce 1718.

2) Složení kapely – repertoár

a) hoboj a fagot sólo

Z personálního obsazení kapely je zřejmé, že významnou roli mezi Morzinovými hudebníky hrál fagotista, zároveň pak v kapele nacházíme také jednoho hráče specializovaného na hoboj, i když zřejmě zde byl i druhý hráč schopný – zřejmě nikoli výhradně – obsluhovat tento nástroj. Preference hoboje a fagotu je patrná již u Vivaldiho skladeb spjatých s kapelou. Mezi skladbami zařazenými ve skladatelově sbírce op. 8 nacházíme dva koncerty určené alternativně pro housle nebo hoboj²⁹⁷ a zdá se, že jsou zde zařazeny právě proto, aby potvrdily skladatelovu obeznámenost s Morzinovou kapelou i jeho vkusem, deklarovanou v dedikaci sbírky. Koncert pro fagot pak je jedinou další Vivaldiho skladbou, kterou je možno bezpečně spojit s Morzinem, i když nerozpoznáno je jich mezi skladatelovými koncerty jistě mnoho. Rovněž v dílech ostatních Morzinových skladatelů se sólové party pro hoboj a fagot vyskytují poměrně často. Můžeme tedy usuzovat, že výrazné sólové uplatnění fagotu a hoboje bylo významným znakem kapely a jejího repertoáru. Bylo by však možno tuto argumentaci obrátit a právě podle obsazení identifikovat skladby určené pro kapelu nebo alespoň ovlivněné její praxí?

Hoboj ani fagot jistě nebyly na přelomu druhé a třetí dekády 18. století v Čechách žádnou novinkou. Zatímco fagot byl poměrně běžným basovým nástrojem, hoboj pronikal do střední Evropy postupně s vlnou francouzské hudby v poslední třetině 17. století. Oba nástroje byly

²⁹⁷ Jedná se o koncerty d moll (RV 237/454) a C dur (RV 178/449).

používány často v podobě tzv. francouzského tria dvou hobojů a fagotu. Z šlechtických a také vojenských kapel později pronikaly na chrámové kůry, u sv. Víta v Praze tak bylo místo hoboisty vytvořeno v roce 1717. O jeho zřízení žádal hoboista Johann Fridrich Titz s tím, že na nástroj hraje od mládí, sloužil u knížete Toskánského, s nímž byl také v Římě a Florencii, dále u knížete Schwarzenberga a nakonec u hraběte Ernsta Thuna, který však zemřel a proto je momentálně bez místa.²⁹⁸ Kapelník Gayer pak jeho přijetí doporučil, protože „hoboj je zvláštní okrasou hudby“.²⁹⁹ Sólové party pro hoboj či fagot však jsou v té době v chrámové hudbě ještě velmi vzácné.

Mezi dochovanými instrumentálními skladbami Morzinových skladatelů jsou nejčastěji sólově uplatněny hoboj, fagot a violoncello. A právě v převažujícím obsazení sólového partu je patrný rozdíl mezi prameny dochovanými ve Wiesentheidu a v Drážďanech.

Šest ze sedmi skladeb Antonína Reichenauera dochovaných v schönbornské sbírce ve Wiesentheidu je označených jako „Concerto“, pouze ve dvou případech se však jedná o skutečné sólové koncerty ve vivaldiovském stylu – třívěté, s rychlými větami v ritornelové formě. Sólovým nástrojem jsou v jednom případě housle, v druhém violoncello. Dále zde nalzáme dva violoncellové koncerty, v nichž sólové violoncello doplňují dvoje housle a bas – jejich čtyři věty a absence ritornelové formy ukazují spíše k sonátové tradici, zejména k sonátě s koncertantním basem či *con due bassi obbligati*. Zbývajícími skladbami pak jsou triová sonáta pro housle, violoncello a bas a kvartetní „koncert“, který je pozoruhodný zejména sólovým uplatněním basových nástrojů – jsou zde obligátní housle, violoncello a fagot doprovázené continuum. Jediná skladba označená jako „sonáta“ je zase naopak *de facto* orchestrální sinfonií, což dokládají i dochované dublety hlasů a obsazení zahrnující trubky a tympány.

²⁹⁸ AMP, Archiv Metropolitní kapituly, sign. CXXII.3: *Choralistae et Musici ecclesiae metrop. 1710–1717*, 122-3-10: „Hochwirdiges allzeit getreues Dohm Capitl, Gnädige Herren Herren, Oberohlen das Metropolitanische Figural Chor der Nothdurst nach mit gueten Subjectis vesechen, und dermahlen keine Stelle vacant ist, nichts desto minder gehet bey die Seele der instrumentalischen Harmonie, nambl. die Hoboa ab. Wenn nun ist von Jugendt auf dieses Instrument befleisen gewesen, auch so viel Capacität darauf erworden, des vor zeiten kam damals hier Subsiesierenden Hertzogen von Toscana mit welchem auch zu Rom und Florentz wars, nachgehends aber bey Ihro Fürstl. gnaden Fürsten von Schwartzenberg und letztlich beÿ dem jüngst verstorbenen grafen Ernst von Thun für einem Musico gedienet, und jedem alle Satisfaction gegeben habe, derzeit aber Conditions-Loosß bin. Alß gelanget an Euer Hochwirden und Gnaden mein gehorsamstes Bitten, daselbe gerufen mich für einen Hoboisten an und aufzunehmen und mich mit einem extraordinal. Salario zubegnaden, wohin gegen ist aleen fleiß anwenden werde die Seehe gnad zu Demerieren alß Euer Hochwirden und Gnaden Unterthänig gehorsambter Johann Friderich Tietz Hoboist.“

²⁹⁹ Marie KOSTÍLKOVÁ: Nástin dějin svatovítského kůru, in: J. Štefan: *Ecclesia Metropolitana Pragensis*, Praha 1983, s. 14–33, zde s. 26.

Mezi wiesentheidskými prameny je nápadná především převaha skladeb s obligátním violoncellovým partem – sólové violoncello nalezneme v pěti ze sedmi skladeb. Je dobře známo, že hrabě Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677–1754) byl aktivním violoncellistou a sbíral zejména koncertantní hudbu pro svůj nástroj.³⁰⁰ Zároveň víme, že právě do služeb Schönbornů ve Würzburgu a Wiesentheidu přešel snad přímo z Morzinovy kapely violoncellista Josef Antonín Komárek. Můžeme se zatím pouze domnívat, že pořízení Reichenauerových skladeb do tamní sbírky mohl zprostředkovat právě on. Každopádně je pravděpodobné, že Reichenauerovy skladby se sólovým violoncellem byly pořízeny či přímo komponovány se zřetelem k zálibě hraběte Schönborna, a to jejich výpovědní hodnotu směrem k Morzinově kapele oslabuje – i když i zde byli přítomni vynikající violoncellisté.

Zdá se, že v případě skladeb dochovaných v Drážďanech by tomu mohlo být jinak. Nachází se zde jedenáct Reichenauerových instrumentálních kompozic – 7 sólových koncertů, 2 koncerty pro dva sólové nástroje a orchestr, 2 ouverturové suity a jedna triová sonáta (označená rovněž jako „concerto“), a dále dva hobojoyé koncerty Christiana Gottlieba Postela. Markantní rozdíl drážďanských a wiesentheidských pramenů spočívá právě v obsazení (resp. v použitých sólových nástrojích). Na rozdíl od violoncella dominujícího ze známých důvodů v pramenech z Wiesentheidu, v Drážďanech mají naprostou převahu dechové nástroje – vedle jediného violoncellového koncertu jsou zde tři hobojoyé a tři fagotové sólové koncerty a k tomu ještě dva koncerty pro hoboj a fagot. Dvě posledně jmenované skladby pak zdaleka nevyužívají možností bohatého obsazení drážďanského orchestru, jak tomu však v případě koncertantních skladeb s více sólovými nástroji komponovaných pro tento soubor obvykle bylo.³⁰¹ Zdá se tedy, že Reichenauerovy koncerty nebyly komponovány pro drážďanskou, nýbrž přímo pro Morzinovu kapelu.

Nikoli výjimečné, avšak zároveň ne zcela běžné využití „úsporného“ obsazení sólové dvojice hoboje a fagotu nalezneme i ve dvou Reichenauerových ouverturových suitách. Ty jsou sice psány pro tradiční obsazení se dvěma hoboji a fagotem a poslední větou jedné z nich je

³⁰⁰ Ve sbírce se dochovaly například nejstarší violoncellové koncerty Antonia Vivaldiho, srov. Fritz ZOBEL: *Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesentheid. Bd. II Handschriften*, Frohmut Dangel-Hofmann (ed.), Tutzing 1982, viz též Karl HELLER: *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis*, Leipzig 1971.

³⁰¹ Srov. Manfred FECHNER: *Studien zur Dresdner Überlieferung von Instrumentalkonzerten deutscher Komponisten des 18. Jahrhundert*, Laaber 1999; Ortrun LANDMANN: *Einige Überlegungen zu den Konzerten "nebenamtlich" komponierender Dresdener Hofmusiker in der Zeit von etwa 1715 bis 1763*, in: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts* 20, 1983, s. 57–73.

polonéza, což silně naznačuje určení této skladby drážďanskému dvoru. Přesto je například ve čtvrté větě ouverturové suity B dur (Mus. 2494-O-11) upřednostněna právě dvojice prvního hoboje a fagotu a celá věta je tak obdobou volných vět obou výše zmíněných dvojkonzertů téhož autora:

The image shows a musical score for an Adagio movement. It consists of five staves: Oboe (top), Fagotto (second), Violino I e II, Viola (third), and Basso (bottom). The Oboe part features a melodic line with some grace notes. The Fagotto part has a more active, rhythmic line. The Violino I e II and Viola parts play a steady, rhythmic accompaniment of chords. The Basso part provides a simple harmonic foundation with long notes.

Příklad 1: Antonín Reichenauer – Overtura B dur, 4. věta.

Podobné obsazení nacházíme též v několika Reichenauerových církevních skladbách dochovaných v Praze. Patří k nim zejména dříve již zmíněná kantáta *Maria mater gratiae*, jejíž rukopis je pravděpodobně skladatelovým autografem, dochoval se v torzu sbírky pocházejícím z kůru malostranského kostela sv. Mikuláše a vznikl v roce 1723 nebo o málo dříve.³⁰² Jedná se vlastně o basovou árii da capo, která je uvozena krátkým recitativem. Po formální stránce není nijak výjimečná a navazuje na celou řadu podobných sólových motet oblíbených mezi domácími autory od druhé dekády 18. století a vydávaných často i tiskem.³⁰³ Zajímavé snad je v tomto kontextu a v domácích pramenech nepříliš používané označení skladby jako kantáty. Pozoruhodné je však právě nástrojové obsazení, které zahrnuje koncertantní housle, hoboj a fagot s doprovodem generálbasu (srov. příklad 2 na následující straně).

³⁰² *Cantata De B: V: M: ad Montem Sanctam*, CZ Pnm, sign. XIV B 205.

³⁰³ Mám na mysli zejména tištěné sbírky Jana Josefa Ignáce Brentnera, Jana Antonína Plánického či Baltasara Willicuse, srov. Václav KAPSA: *Harmonica duodecatomera ecclesiastica a Hymnodia divina. Dvě sbírky árií Jana Josefa Ignáce Brentnera*, acta.musicologica.cz, 2006, č. 2, dostupné online: <http://acta.musicologica.cz/> [cit. 25. 3. 2009], tam uvedena další literatura.

Dalšími Reichenauerovými skladbami uplatňujícími koncertantně hoboj a fagot, tentokrát však v rámci většího obsazení, jsou tři z jeho sedmnácti slavnostních ofertorií dochovaných ve svatovítské sbírce hudebnin na Pražském Hradě. Jedná se o skladby pro velké, „slavnostní“ obsazení zahrnující dvě nebo i čtyři trubky. Skládají se z několika částí, jednou z nich je obvykle árie či duetto, a právě tato část bývá doprovázena orchestrem s obligátními party hoboje a fagotu.³⁰⁴

Jak v případě těchto ofertorií, tak dříve zmíněné kantáty je podobné obsazení v kontextu běžné domácí církevní tvorby té doby poměrně neobvyklé. Zdá se tedy, že v případě těchto skladeb šlo právě o skladby komponované pro Morzinovu kapelu a máme v nich výchozí bod pro budoucí uvažování o uplatnění šlechtických kapel na pražských chrámových kůrech.

³⁰⁴ CZ Pak, A. Reichenauer: *Offertorium de B[eata] Virgine Maria*, sign. 1057, *Offertorium de Martyribus*, sign. 1049, *Offertorium de Venerabili Sacramento*, sign. 1412. Srov. J. ŠTEFAN: *Ecclesia metropolitana pragensis catalogus collectionis operum artis musicae*, sv. 2, Praha 1985, č. 1098, 1101, 1105.

Aria. Allegro

5
Ob.
Vln.
Fag.
Org.

10
Ob.
Vln.
Fag.
Org.

15
Ob.
Vln.
Fag.
B.
Org.

Ma - ri - a Ma - ter gra - ti - ae de mon - te de mon - te de mon - te san - cto re - spi - ce ti - bi supp - li - ces cli -

Příklad 2: Antonín Reichenauer – *Cantata de Beata Marie Virginis ad montem sanctam.*

c) Möser a skladatelé: virtuózní fagotové skladby

O významnější interakci mezi instrumentalistou a skladatelem můžeme uvažovat v případě fagotisty Antonína Mösera a sólových fagotových partů ve skladbách Morzinových skladatelů. O prominentním postavení Mösera v rámci kapely jsem již psal výše, nyní se podívejme na hudbu, která mohla být právě pro něj napsána. Jistě není náhodou, že fagotovým koncertům se věnovali všichni Morzinovi skladatelé, snad vyjma Postela, od kterého se však nedochovalo téměř nic. Vivaldiho, Faschovy, Reichenauerovy a snad i Jiránkovy fagotové koncerty navíc patří k nejstarším svého druhu³⁰⁵ – zdá se, že již tato nebývalá koncentrace koncertantních skladeb pro fagot v okruhu Morzinových skladatelů vypovídá.

Začneme opět od Vivaldiho. Dnes je známo celkem devětatřicet fagotových koncertů tohoto skladatele, hned po houslích je tak fagot nejčastěji obsazovaným nástrojem Vivaldiho sólových koncertů. Toto výjimečné postavení je podtrženo zvláštním způsobem dochování jejich pramenů – jen s jednou výjimkou jde o autografní partitury dochované v skladatelově osobním archívu (dnes fondy Foà a Giordano v Národní knihovně v Turíně), ke kterým nejsou známy žádné opisy v jiných evropských knihovnách. Tento kompaktní způsob dochování pramenů stejně jako virtuózní a náročné sólové party těchto skladeb jsou interpretovány jako doklad toho, že koncerty nebyly určeny pro širší použití, nýbrž pro konkrétního hráče.³⁰⁶ Kdo byl adresátem takového množství fagotových koncertů, však dosud není uspokojivě určeno.³⁰⁷ Již výše bylo zmíněno, že autograf koncertu RV 496 je opatřen poznámkou „Ma:[r]chese] de Morzin“, evidentně se přitom jedná o skladatelův pokyn pro kopistu. Jedinou další podobnou stopou na pramenech Vivaldiho fagotových koncertů je skladatelův přípis na koncertu RV 502: „Con:^{[cer]to} per ~~Giuseppino Biancardi~~ sia Fagotto del Vivaldi“. Tu se však zatím nepodařilo zcela uspokojivě interpretovat (sám skladatel jméno přeškrtnal, formulace se „sia“ není jasná,

³⁰⁵ Srov. Fawzi Mohammad EL-SHAMI: *Studien zum Fagottkonzert in der Ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, diss., Marburg/Lahn 1988.

³⁰⁶ Tomu napovídá i ta skutečnost, že čtyři fagotové Vivaldi později – evidentně ve snaze o jejich nové uplatnění – sám přepracoval pro hoboj, srov. Paul EVERETT: *Vivaldi's Paraphrased Concertos of the 1730s*, in: Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici 41, nuova serie 21, s. 197–216.

³⁰⁷ Naposledy obšírně pojednal otázku určení a datace Vivaldiho fagotových koncertů Federico Maria Sardelli v předmluvě k edici Antonio Vivaldi: *Concerti per fagotto RV 468 e RV 482* (Antonio Vivaldi: Opere incomplete 2), ed. Federico Maria Sardelli, Firenze 2002, s. XIX ad.

instrumentalistu je možno sice lokalizovat, nezanechal však výraznější stopu) a otázku nejasného adresáta fagotových koncertů neřeší.³⁰⁸

Domnívám se, že se zjištěním přítomnosti virtuózního fagotisty v Morzinově kapele značně vzrůstá i výpovědní hodnota první poznámky dokládající pořízení kopie RV 496 pro Morzina. Hypotéze, že by právě Morzinovi mohlo být určeno mnohem více Vivaldiho fagotových koncertů, pak nahrává i jejich předpokládaná datace. Sólové fagotové koncerty začal Vivaldi komponovat zřejmě kolem poloviny dvacátých let, tedy v době největšího rozkvětu Morzinovy kapely.³⁰⁹ Dva (RV 473 a RV 500) jsou psány na papíru střeoevropského původu a patří tak do skupiny manuskriptů, které jsou spojovány s Vivaldiho předpokládanou návštěvou Čech.³¹⁰ Tři z těchto skladeb byly určeny pro hraběte Jana Josefa z Vrtby, a někteří badatelé šmahem přisuzují tomuto hraběti všechna takto dochovaná díla.³¹¹ Nebylo by však pravděpodobnější dávat přinejmenším oba fagotové koncerty z této skupiny do souvislosti spíše s Morzinem? Bez nějakých nových pramenů či archivních zjištění se však v této otázce zatím dále nedostaneme.

Tři fagotové koncerty Johanna Friedricha Fasche zatím nelze přímo spojit se skladatelovým krátkým angažmá u Morzina. Vznik koncertu c moll je možno datovat již do doby před rokem 1720, oba zbývající koncerty pak zřejmě byly zkomponovány později (opis koncertu F dur dochovaný v Darmstadtu pochází z doby kolem roku 1740), pro účel této práce však jejich rukopisy zkoumány nebyly.³¹²

Podívejme se nyní podrobněji na dochované fagotové koncerty Antonína Reichenauera a zaměřme se přitom přímo na jejich fagotové party. Zdá se, že byly určeny pro velmi zdatného hráče, kterého skladatel dobře znal a věděl, co od něj může čekat. To je patrné nejen z virtuozyty těchto partů, která ostatně sama o sobě právě v případě sólového koncertu není ničím výjimečným, a sotva bychom pouze z ní mohli něco vyvozovat. V případě některých rychlých koncertantních vět je však evidentní, jak skladatel tuto virtuozytu pozoruhodným

³⁰⁸ Otázku důkladně rozebírá F. Sardelli ve výše zmíněném textu, srov. pozn. 307.

³⁰⁹ F. SARDELLI, op. cit, s. XIX.

³¹⁰ Paul EVERETT: *Towards a Chronology of Vivaldi Manuscripts*, in: *Informazioni e studi vivaldiani* 8, Milan 1987, s. 90–107.

³¹¹ Viz např. T. VOLEK: *Antonio Vivaldi a česká šlechta*, 8–9.

³¹² Srov. Gottfried KÜNTZEL: *Die Instrumentalkonzerte von Johann Friedrich Fasch (1688–1758)*, diss., Frankfurt am Main 1965, zvl. s. 25; F. M. EL-SHAMI: *Studien zum Fagottkonzert in der Ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, s. 43, 196–197.

způsobem dávkuje, aby dosáhla co největšího účinku. V obou koncertech pro hoboj a fagot pak je to právě fagot, kterému je tato gradace svěřena.

Jako příklad uveďme první větu Reichenauerova fagotového koncertu C dur. Jedná se o rychlou větu v obvyklé ritornelové formě. První sólo přebírá motto úvodního ritornelu:



Příklad 3: A. Reichenauer – Koncert C dur pro fagot a smyčce, 1. věta, fagotový part, 1. sólo.

Zprvu šestnáctinové a posléze i dvaatřicetinové figurace se v druhém sólu transformují do pasáží vyznačujících se velkými skoky typickými pro fagotové party:



Příklad 4: A. Reichenauer – Koncert C dur pro fagot a smyčce, 1. věta, fagotový part, 2. sólo.

Zatímco v obou předchozích sólech byla náročnost partu vždy stupňována postupně v jejich průběhu, v posledním, vysloveně extravagantním a extrémním třetím sólu nastupuje fagot od samého počátku jako smršť. Virtuozita je tak v průběhu jednotlivých sól pečlivě dávkována a postupně stupňována až ke svému vrcholu:



Příklad 5: A. Reichenauer – Koncert C dur pro fagot a smyčce, 1. věta, fagotový part, 3. sólo.

Druhý příklad výrazného a osobitého uplatnění sólového fagotu lze nalézt v první větě Reichenauerova koncertu pro hoboj, fagot a smyčce F dur. Fagot má v těchto koncertech i v již zmíněných podobně obsazených částí Reichenauerových offertorií úlohu rovnocenného partnera sólového hoboj. Právě fagot však navíc stupňuje účinek společných sól svými typickými skoky a dvaatřicetinovými pasážemi, jež vycházejí z jeho charakteru basového nástroje (ukázka 2). Podobným způsobem je sólový fagot v kombinaci s hobojem používán například v ritornelech první věty Reichenauerova *Offertoria de martyribus „Homines ecce barbari“*.³¹³ Většinou je to také právě fagot, jehož basovým pasážím je – v podobném duchu jako ve výše zmíněném sólovém koncertu C dur – svěřena virtuózní stránka sóla (srov. příklad 7).

The image displays two systems of a musical score. The first system covers measures 41 to 44, and the second system covers measures 45 to 48. The instruments are Violin I & II (Vla), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), and Bass (B.). The key signature is one flat (F major). The bassoon part is particularly prominent, featuring intricate sixteenth-note passages that are characteristic of the instrument's role in this piece.

Příklad 6: Antonín Reichenauer – Koncert F dur pro hoboj, fagot a smyčce, 1. věta, 2. sólo.

³¹³ CZ Pak, sign. 1049

60

VI. I e II
Vla

Ob.

Fag.

B.

64

VI. I e II
Vla

Ob.

Fag.

B.

66

VI. I e II
Vla

Ob.

Fag.

B.

Příklad 7: Antonín Reichenauer – Koncert F dur pro hoboj, fagot a smyčce, 1. věta, 3. sólo.

Je zřejmé, že Reichenauer velmi dobře rozuměl specifickým idiomům fagotové virtuozity. Mimo jiné právě tento cit pro dokonalé využití nástroje pojí jeho skladby s Vivaldiho fagotovými koncerty.³¹⁴

Jestliže se ve svých fagotových partech Reichenauer něčím odlišuje od Vivaldiho, pak je to zejména absence zvláštních lyrických či fantazijních míst charakteristických právě pro fagotové koncerty italského skladatele.³¹⁵ Ta však najdeme ve fagotových koncertech Františka Jiráňka, Morzinova pážete a houslisty a pravděpodobně též Vivaldiho žáka.

Jiráňkovy koncerty pro fagot patří nepochybně ke starší vrstvě jeho díla. Snad pocházejí ještě z doby jeho angažmá v Morzinově kapele; ne-li, pak se jeho zkušenost získaná dlouhým působením v kapele jistě promítla do jejich podoby. Jedná se o čtyři koncerty, jejichž partitury se dochovaly spolu s dalšími Jiráňkovými koncerty v Darmstadtu. Dva z nich mají neúplné poslední věty, neboť chybí vždy poslední strana rukopisné partitury. Na rozdíl od evidentně pozdějších triových sonát a symfonií je v Jiráňkových koncertech vliv Antonia Vivaldiho nepřehlédnutelný, kromě formy se projevuje též v melodice a typických figuracích sólového hlasu. Ve fagotových sólech je opět jasně patrný cit pro efekt a dokonalé využití možností nástroje. V Jiráňkově případě navíc nacházíme efektní prudké střídání sazby či hybnosti sólového partu, které jsme postrádali u Reichenauera. Příkladem je první věta koncertu g moll a nezvyklým vícedílným začátkem: v úvodním Adagiu má fagot třítaktovou „kadenci“ procházející téměř celým rozsahem nástroje nad prodlevou basu, následuje devítitaktové Poco allegro s šestnáctinovými figuracemi fagotu nad čtvrtkami v orchestru. Teprve po dalším krátkém adagiu začíná ritornel, avšak opravdu velmi netypicky – jedná se vlastně o expozici dvojité fugy. Nezvyklé uspořádání věty nese ducha jisté bizarnosti, jakou nacházíme častěji například právě ve Vivaldiho koncertech pro fagot. (viz příklad 8).

Bez „tvrdých“ pramenných důkazů samozřejmě není možné zcela objasnit vzájemné vazby mezi složením kapely s vynikajícím fagotistou v jejím středu na straně jedné, a tvorbou Morzinových skladatelů s neobvykle velkým zastoupením skladeb s koncertantním fagotem na

³¹⁴ Analýze idiomů sólových fagotových partů ve Vivaldiho koncertech se zabývá zejména Paul Alan MORI: *Vivaldi's Bassoon Concerto Variants: A Schenkerian Approach*, 2 sv., diss. Baltimore (Maryland) 1992, ale rovněž F. M. EL-SHAMI: *Studien zum Fagottkonzert in der Ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, zvl. s. 84–192. Oba ke svému zkoumání využívají Vivaldiho fagotových koncertů přepracovaných samotným skladatelem pro hoboj a podobně též jeho violoncellového koncertu přepracovaného pro fagot (RV 481, RV 406).

³¹⁵ O „snově-lyrických“ místech ve Vivaldiho fagotových koncertech mluví Michael TALBOT: *Antonio Vivaldi*, Dent 1978, cit. dle německého vydání: přel. Konrad Küster, Stuttgart 1998, s. 227.

straně druhé. Je však zřejmé, že fagotové koncerty od skladatelů z okruhu Morzinovy kapely tvoří pozoruhodný komplex děl, v němž se otevírá prostor pro další výzkum. Po zahrnutí koncertů Johanna Friedricha Fasche a Antonia Vivaldiho, které zde pojednány nebyly, slibuje tento soubor děl dostatek hudebního materiálu i pro důkladnější analytické zkoumání, které nebylo v možnostech této práce.

Adagio

Fag

Bassi

Un poco allegro

4

VI 1, 2

Vla

Fag

Bassi

Adagio **Allegro**

11

19

Vla

Fag, Bassi

Příklad 8: František Jiránek – Koncert g moll pro fagot a smyčce, začátek 1. věty.

3) Skladatel – skladatel: recepcce sólového koncertu v Čechách

Vzájemné vztahy a ovlivnění probíhaly na různých úrovních samozřejmě i mezi Morzinovými skladateli. Zde lze však jen stěží mluvit o interakci, protože pohyb byl v tomto případě zcela jistě jednosměrný. Je-li na jedné straně vztahu tak vlivný skladatel, jakým již ve své době Antonio Vivaldi nepochybně byl, pak je zřejmé, že stojíme před problémem recepcce italských kompozičních vzorů domácími skladateli.

Problém rozšíření benátského sólového koncertu do celé Evropy je pro výzkum barokní instrumentální hudby stejně tradičním tématem jako téma šlechtických kapel pro výzkum českého hudebního baroka. Vždyť na samém začátku novodobého zájmu o hudbu Antonia Vivaldiho stály mimo jiné Bachovy varhanní úpravy jeho koncertů. Především – i když nikoli výhradně – v dílech německých muzikologů se pak rozvinulo bádání o dějinách sólového instrumentálního koncertu i o souvisejících otázkách časné recepcce tohoto hudebního druhu (zejména) německými skladateli. Ideální model vivaldiovské koncertantní formy („Solokonzertform Vivaldis“) se stal postupně pevnou součástí výkladu dějin koncertu i barokní hudby vůbec. Postupně se však také ukázalo, že tento „model“ spíše než průkopnickým skladbám samotného Antonia Vivaldiho odpovídá koncertům jeho německých napodobitelů a následovníků.

Základním formovým konceptem sólového koncertu je tzv. ritornelová forma. Ta vykrystalizovala souběžně v koncertu a árii, postupně však byla užívána i v dalších druzích instrumentální hudby a rovněž jako základní stavebný princip rozlehlých vokálně instrumentálních vět především v církevní hudbě (části mší apod.). S jistou nadsázkou je možno její význam v daném období přirovnat k postavení sonátové formy v obdobích následujících. Ve výzkumech sledujících recepci sólového koncertu v zemích na sever od Alp vyvstala zmíněná problematičnost adekvátního analytického uchopení ritornelové formy dosud nejvýrazněji. Problém spočívá v tom, že řada badatelů postoupila při definování skladatelových přístupů ke koncertantní větě podobný zjednodušující proces jako jeho tehdejší skladatelští následovníci. Při zkoumání děl Vivaldiho napodobitelů na pak problém vyvstává v plné míře.

Z nedávné doby pocházející nová analytická nasazení na poli barokního koncertu, která byla podkladem i pro analytické sondy v této práci, postupují v zásadě dvěma směry: 1) problematizováním stávajícího modelu vivaldiovské ritornelové formy a 2) rozšiřováním analytického záběru na celý poměrně rozsáhlý repertoár italské koncertantní hudby té doby.

Závěry těchto prací byly rovněž východiskem pro analýzu Vivaldiho vlivů v dílech českých skladatelů.³¹⁶

Jestliže v předchozí části stál v centru naší pozornosti sólový part, následující analýza první věty Reichenauerova fagotového koncertu g-moll je zaměřena především na způsob skladatelova zacházení s ritornelem. Zdá se, že právě zde obvykle tkví významný rozdíl mezi Vivaldim a jeho napodobiteli vyjádřený vtipnou a hojně citovanou poznámkou Michaela Talbota „Vivaldi is a deviant vivaldian“.³¹⁷ Vivaldiho zacházení s ritornelem a sólem skutečně pouze málo připomíná „vivaldiovský model“, který, jak bylo již zmíněno výše, ve své simplifikovanosti vychází spíše z děl Vivaldiho napodobitelů. Na rozdíl od svých četných následovníků Vivaldi ve skutečnosti pouze zřídka uváděl ritornel při jeho opakovaných návratech v původní podobě. Naopak, podoba ritornelu při jeho opakovaném uvedení se zpravidla značně proměňuje, a to nejen rozměrově (což je běžné), ale též co do použitého hudebního materiálu; výjimkou není ani uvedení zcela nového materiálu v průběhu věty v některém z dalších zaznění ritornelu.

Stručná a kompaktní úvodní věta Reichenauerova koncertu g moll má pouhých 69 taktů. Začíná zcela „standardním“ ritornelem o několika částech – motto je dvoudílné, když se po dvou taktech opakuje (viz příklad 9, takty 1–2, 3–4), následuje obvyklé sekvenční rozvíjení (Fortspinnung) rozdělené rovněž do dvou částí (5–8, 9–11) a závěrečná floskule uzavírající ritornel (12–15). Sólo fagotu poté nastupuje se zcela novým materiálem, který odkazuje k mottu právě jen opakováním úvodní šestnáctinové figurace (takty 16 a 17).

³¹⁶ Simon MCVEIGH – Jehoash HIRSHBERG: *The Italian Solo Concerto 1700–1760*, Woodbridge 2004.

³¹⁷ Michael TALBOT: *The Concerto Allegro in the Early Eighteenth Century*, *Music & Letters* 52, 1971, č. 1, s. 8–18, 159–172, zde s. 170. Srov. též Everett

Příklad 9: A. Reichenauer – Koncert g moll pro fagot a smyčce, 1. věta, vstupní ritornel.

Druhé uvedení ritornelu začíná „předpisově“ v paralelní dur, již po dvou taktech, tedy při opakování motta po vzoru úvodního ritornelu, se však skokem ocitáme v c moll (viz příklad 10). V subdominantní mollové tónině – jejíž výskyt v průběhu mollové ritornelové věty je mimochodem dle Michaela Talbota rovněž jedním z typických, i když nikoli výlučných vivaldiovských rysů – zůstává i zbytek ritornelu. Ten však vlastně sestává pouze ze závěrečné floskule. Ritornel je tedy podruhé uveden ve velmi kondenzované podobě, neočekávanou odchylkou je však modulace, která by měla být v ideálním případě vyhrazená spíše sólu.³¹⁸

Sólo nastupující po druhém ritornelu vychází nyní z hudebního materiálu motta (viz příklad 10, takt 35 ad.). A je pozoruhodné, že právě v tuto chvíli – tedy poté, co sólo konečně odkáže k ritornelu využitím motta – dojde v následujícím třetím ritornelu k uvedení zcela nového hudebního materiálu. Tato „nová hudba“ vychází z figurací fagotu v předcházejícím sólu (takt 37 a 38), avšak pouze svým rytmem, tvořeným kombinací šestnáctinové trioly a dvou šestnáctin (třetí ritornel je uveden v příkladu 11).

³¹⁸ Podobné příklady přináší tonálně nestabilních ritornelů právě u Vivaldiho (exemplifikováno na Vivaldiho houslovém koncertu g moll op. 12/1 RV 317), viz S. MCVEIGH – J. HIRSHBERG: *The Italian Solo Concerto 1700–1760*, s. 18–23.

Příklad 10: A. Reichenauer – Koncert g moll pro fagot a smyčce, 1. věta, druhý ritornel.

Je zde tedy patrný vztah sóla a ritornelu a také dynamika, kterou tento vztah během věty prochází. Zpočátku značně odlišné světy ritornelu a sóla se k sobě v druhém uvedení přiblíží, aby se pak třetí ritornel – zrozen ze sóla – posunul zcela jinam.

Věta je uzavřena opět zcela „modelově“. Závěrečný ritornel sestává pouze z druhé poloviny ritornelu úvodního – v manuskriptu je toto opakování vyznačeno jako *dal segno* s návratem k prvnímu ritornelu –, což představuje zcela běžné řešení, které navíc v kontextu této věty vzácně souzní s její již zmíněnou stručností a kompaktností.

Příklad 11: A. Reichenauer – Koncert g moll pro fagot a smyčce, 1. věta, třetí ritornel.

Ritornel se tedy v analyzované větě nenavrací v relativně stejném tvaru, a ani jeho jednotlivé návraty nejsou ve všech případech tonálně stabilní. Naopak, jednotlivá uvedení ritornelu jsou překvapivě rozmanitá – jednou je velmi zkrácený a skokově modulující, podruhé přináší zcela nový tematický materiál. Rovněž vztah ritornelu a sóla prochází během věty poměrně rafinovaným vývojem, který odpovídá i jisté rafinovanosti obsažené v náročném partu sólového nástroje. To vše se pak odehrává jakoby zhuštěně, na malém prostoru velmi lapidární věty.

Zmíněné charakteristiky prozrazují spíše těsnou blízkost přímo k tvorbě Antonia Vivaldiho, než aby odpovídaly běžné dobové kompoziční recepci „vivaldiovského modelu“ sólového koncertu. Nic jiného ostatně u kolegů z jedné kapely ani očekávat nemůžeme.

60

60

65

Příklad 12: A. Reichenauer – Koncert g moll pro fagot a smyčce, 1. věta, závěrečný ritornel.

VI. Závěr

Pokud by bylo cílem této práce napsat dějiny něčeho tak efemérního, jako je šlechtická kapela, pak by tento záměr pro naprostý nedostatek pramenů ztroskotal hned na počátku. Z tohoto hlediska je tedy jistě troufalé, že slovo kapela stojí v názvu této práce. Přesto je tam však dle mého názoru oprávněně. Důvodem by mohlo jistě být, že již v době existence kapely pociťovali její současníci potřebu ji nějak reflektovat – vzpomeňme na Vivaldiho zmínku o „virtuosissima orchestra“ či na pisatele pamětní knihy vrchlabského augustiniánského kláštera, který mluví o hraběcí hudbě, jež ve své znamenitosti nemá v království českém srovnání. Především však nám postavení kapely do středu této práce umožnilo propojit s ní související kontexty a témata, která by sama o sobě ve vztahu k hudbě neposkytovala dostatek materiálu či snad ani nebyla příliš nosná.

O osobním vztahu hraběte Václava Morzina k hudbě se mnoho zjistit nepodařilo. Zdá se, že nebyl aktivním hudebníkem, zda mu však hudba byla vášní a zálibou, nebo spíše vítaným prostředkem pro reprezentaci jeho postavení, to z nahodilých dokladů, které jsou k dispozici, zřejmé není. Mluví-li však Vivaldi o Morzinově vynikajícím chápání hudby, nemáme důvod mu nevěřit – každopádně si hrabě své hudebníky, na které vydával nemálo finančních prostředků, vybíral dobře. To je zřejmé již z toho, že bylo možno sledovat stopy, které po sobě většina z nich zanechala.

V kontextu českých šlechtických kapel je výjimečné, že bylo možno v relativní úplnosti zrekonstruovat složení kapely, a to tím spíše, že se jednalo o čistě instrumentální ansámbl; jinde býváme informováni spíše o zpěvácích než o „prostých“ instrumentalistech. Morzinovi hudebníci byli ve většině případů na domácí poměry výborně placeni, řada z nich evidentně patřila k váženým pražským občanům. Mluví-li Tomislav Volek o tom, že šlechtické kapely alespoň do jisté míry suplovaly funkce chybějícího panovnického dvora, který dlél ve Vídni, pak právě na Morzinovu kapelu v Praze je takový pohled jistě možný; byl to právě tento orchestr, který hrál saskému kurfiřtovi a polskému králi při jeho zastávce v Praze v roce 1737.

Jak tomu často bývá, výsledkem práce jsou spíše další otázky než odpovědi. V některých případech se však podařilo najít směr, jakým by mohlo být příští tázání vedeno. Významné místo mezi členy kapely zastával fagotista Antonín Möser (1693–1742), jehož přítomnost v kapele je zřejmě důvodem výrazného zastoupení koncertantních děl pro fagot v tvorbě skladatelů spjatých s Morzinem. Právě Möser může být oním dosud chybějícím vysvětlením

neobvykle vysokého počtu Vivaldiho fagotových koncertů, jejichž určení zatím zůstává záhadou. Každopádně je však právě Möser spojovacím článkem, který otevírá nový prostor pro výzkum fagotových koncertů v okruhu Morzinovy kapely.

Ve Františku Jiránkovi (1698–1778) získávají dějiny české hudby skladatele, který pravděpodobně studoval u Antonia Vivaldiho. Jeho skladby spolu s díly Morzinových skladatelů Antonína Reichenauera (ca 1694–1730) a Christiana Gottlieba Postela (ca 1697–1730) představují unikátně dochované doklady domácí instrumentální ansámblové hudby té doby. Tyto skladby dokládají recepci sólového koncertu coby tehdy nového hudebního druhu domácími skladateli i bezprostřední návaznost na stylové impulsy vycházející z díla Antonia Vivaldiho.

V hudbě Morzinových skladatelů sotva nalezneme naivní melodie či prostotu a lidovost, které shledává – z dnešního pohledu poněkud neprávem – Vladimír Helfert v tvorbě Františka Václava Míči. Na Helfertově hlavním závěru o pomíjivosti a nedostatku kontinuity šlechtických kapel se však rozhodně nic nemění. I skvělí Morzinovi hudebníci museli po smrti hraběte hledat uplatnění v kapelách za hranicemi země a přispěli tak k větší slávě hudby na německých dvorech, stejně jako desítky jejich dalších kolegů z českých zemí.

Seznam použité literatury

- BENNETT, Lawrence: *A Little-Known Collection of Early-Eighteenth-Century. Vocal Music at Schloss Elisabethenburg, Meiningen*, in: *Fontes Artis Musicae* 48, 2001, č. 3, s. 250–302; dostupné online: <http://www.musikgeschichte-meiningen.de/pdf/AUSammlung.pdf> [cit. 25. 3. 2009].
- BERKOVEC, Jiří: *František Antonín Špork a jeho kapela*, in: *Hudební věda* 25, 1989, č. 1, s. 32–42.
- BERKOVEC, Jiří: *Musicalia v pražském periodickém tisku 18. století*, Praha 1989.
- BLAŽIČEK, Oldřich J.: *Ferdinand Brokof*, Praha 1986.
- BOUZA, Erik: *Archiv Velkostatku Vrchlabí 1571–1938. Inventář*, strojopis, 1957.
- BOUZA, Erik a další: *Rodový archiv Morzinů Vrchlabí 1533–1943. Inventář*, strojopis, 1957.
- BROOK, Barry S. (ed.): *The Breitkopf Thematic catalogue. The Six Parts and Sixteen Supplements 1762–1787*, New York 1966.
- BRUNNER, Konrád: *Hra houslová a její pěstitelé*, in: *Moravsko-Slezský hudební věstník* 1, 1891, č. 10, s. 94–95.
- Concert-Stube des Zerbster Schlosses. Inventarverzeichnis aufgestellt im März 1743*, THOM, Eitelfriedrich (ed.), faksimile, Michaelstein [1983].
- ČAREK, Jiří a další: *Městské a jiné úřední knihy archivu hlavního města Prahy (přehled)*, Praha 1956.
- ČERVENKA, František: *Fagottkonzerte tschechischer Meister des 18. Jahrhunderts*, in: *Fagot forever. Eine Festgabe für Karl Öhlberger zum achtzigsten Geburtstag*, SALLAGAR, Walter / NAGY, Michael (edd.), Wilhering 1992.
- Člověk českého raného novověku (Každodenní život, sv. 28)*, BŮŽEK, Václav / KRÁL, Petr (edd.), Praha 2007.
- DVOŘÁKOVÁ, Jana viz PERUTKOVÁ, Jana
- DUBOWY, Norbert: *Italienische Instrumentalisten in deutschen Hofkapellen*, in: *The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians (Speculum musicae, Vol. VIII)*, STROHM, Reinhard (ed.), Turnhout 2001, s. 61–120.
- EITNER, Robert: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, 10 sv., Leipzig 1900–1904.
- EL-SHAMI, Fawzi Mohammad: *Studien zum Fagottkonzert in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, diss., Marburg/Lahn 1988.

- EVERETT, Paul: *Vivaldi: The Four Seasons and Other Concertos, Op. 8* (Cambridge music handbooks), Cambridge 1996.
- EVERETT, Paul: *Towards a Chronology of Vivaldi Manuscripts*, in: *Informazioni e studi vivaldiani* 8, Milan 1987, s. 90–107.
- EVERETT, Paul: *Vivaldi's Paraphrased Concertos of the 1730s*, in: *Chigiana. Rassegna annuale di studi musicologici* 41, nuova serie 21, 1989, s. 197–216.
- FECHNER, Manfred: *Studien zur Dresdner Überlieferung von Instrumentalkonzerten deutscher Komponisten des 18. Jahrhunderts. Die Dresdner Konzert-Manuskripte von Georg Philipp Telemann, Johann David Heinichen, Johann Georg Pisendel, Johann Friedrich Fasch, Georg Heinrich Stölzel, Johann Joachim Quantz und Johann Gottlieb Graun. Untersuchungen an den Quellen und Thematischer Katalog* (Dresdner Studien zur Musikwissenschaft 2), Laaber 1999.
- FERTONANI, Cesare: *La musica strumentale di Antonio Vivaldi* (Studi di musica veneta. Quaderni vivaldiani 9), Firenze 1998.
- FÉTIS, François-Joseph: *Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la musique*, 2. vyd., sv. 2, Paris 1883.
- FITZPATRICK, Horace: *The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian Tradition from 1680 to 1830*, London 1970.
- FUČÍK, Josef Jan: *Historický místopis města Lomnice nad Popelkou* (Popis a dějiny okresu lomnického nad Popelkou IV, sv. 1), Lomnice nad Popelkou 1928.
- FUKAČ, Jiří: *Die schloßkulturen als musikwissenschaftliches Thema*, in: *Studie Muzea Kroměřížska* 1991 (Vlastivědná knihovna moravská 80), Kroměříž / Brno 1992, s. 4–10.
- HALL, James: *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha 1991.
- HELFERT, Vladimír: *Česká moderní hudba*, in: *Vybrané studie I. O hudební tvořivosti*, Praha 1970, s. 163–312.
- HELFERT, Vladimír: *Hudba na Jaroměřickém zámku. František Míča 1696-1745* (Rozpravy České akademie věd a umění I/69), Praha 1924.
- HELFERT, Vladimír: *Hudební barok na českých zámcích. Jaroměřice za hraběte Jana Adama z Questenberku († 1752)*, Praha 1916.
- HELLER, Karl: *Antonio Vivaldi*, Leipzig 1991; anglicky: *Antonio Vivaldi. The Red Priest of Venice*, přel. David Marinelli, Portland (Oregon) 1997.
- HELLER, Karl: *Die deutsche Überlieferung der Instrumentalwerke Vivaldis* (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR, sv. 2), Leipzig 1971.
- HILLER, Johann Adam: *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*, Leipzig 1784; faksimile: Leipzig 1979.

HIRSHBERG, Jehoash viz MCVEIGH, Simon

HORN, Wolfgang: *Die Dresdner Hofkirchenmusik 1720-1745. Studien zu ihren Voraussetzungen und ihrem Repertoire*, Kassel 1987.

KAPSA, Václav: *Harmonica duodecatomeria ecclesiastica a Hymnodia divina. Dvě sbírky árií Jana Josefa Ignáce Brentnera*, in: *acta.musicologica.cz* 2006, č. 2; dostupné online: <http://acta.musicologica.cz/> [cit. 25. 3. 2009].

KAPSA, Václav: *Troldova excerpta z malostranských matrik*, in: *Hudební věda* 37, 2000, č. 3-4, s. 215-230.

KAUL, Oskar: *Geschichte der Würzburger Hofkapelle im 18. Jahrhundert*, Würzburg 1924.

KIRSCH, Dieter: *Lexikon Würzburger Hofmusiker vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Würzburg 2002.

KOCH, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt/Main 1802; faksimile: Kassel 2001.

KOLLMAR, Ulrike: *Gottlob Harrer (1703-1755), Kapellmeister von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig. Mit einem Werkverzeichnis und einem Katalog der Notenbibliothek Harrers* (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e.V., Bd. 12), Beeskow 2006.

KÖPP, Kai: *Johann Georg Pisendel (1687-1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Tutzing 2005.

KORYCHOVÁ, Markéta: *Dvůr posledního Eggenberka v Českém Krumlově. Každodenní život českokrumlovské zámecké rezidence v letech 1665-1667*, in: *Život na dvorech barokní šlechty (1600-1750)* (Opera historica 5), BŮŽEK, Václav (ed.), České Budějovice 1996, s. 423-442.

KÜNTZEL, Gottfried: *Die Instrumentalkonzerte von Johann Friedrich Fasch (1688-1758)*, diss., Frankfurt/Main 1965.

LANDMANN, Ortrun: *Einige Überlegungen zu den Konzerten „nebenamtlich“ komponierender Dresdener Hofmusiker in der Zeit von etwa 1715 bis 1763*, in: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts* 20, 1983, s. 57-73.

LANDMANN, Ortrun: *Katalog der Dresdener Hasse-Musikhandschriften. CD-ROM-Ausgabe mit Begleitband. Die Handschriftlich überlieferten Kompositionen von Johann Adolf Hasse (1699-1783) in der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden*, München 1999.

LANDMANN, Ortrun: *Die Telemann-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek. Handschriften und zeitgenössischen Druckausgaben seiner Werke* (Studien und Materialien zur Musikgeschichte Dresdens, Heft 4), Dresden 1983.

- LORENZ, Franz: *Die Musikerfamilie Benda*, sv. 1: *Franz Benda und seine Nachkommen*, Berlin 1967.
- LUDVOVÁ, Jitka: *Hudba v rodu Nostitzů*, in: *Hudební věda* 23, 1986, č. 2, s. 144–166.
- MARPURG, Friedrich Wilhelm: *Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik* 3, Berlin 1757/1758.
- MAUR, Eduard: *Na návštěvě v rodné zemi. Ze vzpomínek Hanse Komendy (1716–1776), českého lokaje a muzikanta ve Vestfálsku*, in: *Pocta doctentu Vladimíru Nálevkovi (Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et historica. Studia historica, sv. 49)*, Praha 2001, s. 57–66.
- MAŤA, Petr: *Soumrak venkovských rezidencí. „Urbanizace“ české aristokracie mezi stavovstvím a absolutismem*, in: *Aristokratické rezidence a dvory v raném novověku (Opera historica 7)*, BŮŽEK, Václav / KRÁL, Petr (edd.), České Budějovice 1999, s. 132–162.
- MAŤA, Petr: *Svět české aristokracie (1500–1700) (Česká historie, sv. 12)*, Praha 2004.
- MATTHESON, Johann: *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, reprint, Max Schneider (ed.), Berlin 1910.
- MCVEIGH, Simon / HIRSHBERG, Jehoash: *The Italian Solo Concerto 1700–1760*, Woodbridge 2004.
- MILEROVÁ, Helena: *První Morzinové v českých zemích. K otázce společenské legitimace válečných zbohatlíků*, bakalářská práce, Univerzita Pardubice, Pardubice 2008; dostupné online: <https://dspace.upce.cz:8443/dspace/bitstream/10195/29838/1/text.pdf> [cit. 3. 3. 2009].
- MORI, Paul Alan: *Vivaldi's Bassoon Concerto Variants: A Schenkerian Approach*, 2 sv., diss., Baltimore (Maryland) 1992.
- NEJL, Leopold: *Křinecké památky. Poznej, co vykonali tví předkové, a jdi dál*, Nymburk 2006.
- NĚMEC, Vladimír: *Pražské varhany*, Praha 1944.
- NETTL, Paul: *Musicalia der Fürstlich Lobkowitzschen Bibliothek in Raudnitz*, in: *Beiträge zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte*, Brno 1927, s. 60–70.
- NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang: *Zwischen Volksmusik und Kunstmusik. Zu den musikalischen Erinnerungen eines böhmischen Dieners im 18. Jahrhundert*, in: *Von der Vielfalt musikalischer Kultur: Festschrift für Josef Kuckertz – Zur Vollendung des 60. Lebensjahres*, SCHUMACHER, Rüdiger (ed.), Anif / Salzburg 1992, s. 369–376.
- OTTENBERG, Hans-Günter: *Instrumentalwerke böhmischer Komponisten in der Dresdner Hofmusik des 18. Jahrhunderts – Repertoireschwerpunkte, Stilistik, Überlieferungswege, Aufführungspraxis*, in: *Musikkulturelle Wechselbeziehungen zwischen Böhmen und Sachsen*, HIEKEL, Jörn Peter / WERNER, Elvira (edd.), Saarbrücken 2007, s. 4–64, zvl. 50–51.

- OWENS, Samantha Kim: *The Württemberg Hofkapelle c. 1680–1721*, diss., Victoria University of Wellington, Wellington 1995.
- PEČMAN, Rudolf: *Antonio Vivaldi a jeho doba*, Brno 2008.
- PEČMAN, Rudolf: *Vladimír Helfert*, Brno 2003.
- PERUTKOVÁ, Jana: *Zur Identifizierung der Questenbergischen Partituren in Wiener Musikarchiven*, in: *Hudební věda* 44, 2007, č. 1, s. 5–34.
- PERUTKOVÁ, Jana: *Hudební život v Jaroměřicích nad Rokytnou v 18. století a František Václav Míča*, in: *Opus musicum* 26, 1994, č. 5–6, s. 129–141.
- PERUTKOVÁ, Jana: *Die Musikkultur von Schloss Jarmeritz und František Václav Míča (1694–1744)*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 44, 1995, s. 83–112.
- PEŠKOVÁ, Jitřenka viz SEHNAL, Jiří
- PFEIFFER, Rüdiger: *Johann Friedrich Fasch, 1688–1758. Leben und Werk*, Wilhelmshaven 1994.
- PLICHTA, Alois: *Hudba a hudebníci v Jaroměřicích nad Rokytnou po smrti J. Adama z Questenberka (1752–1790)*, in: *Hudební věda* 23, 1986, č. 2, s. 166–174.
- Poděbradsko. Místopis okresu nymburského. Práce učitelstva okresu, díl III/2, sv. 1 a 2*, KOŽIŠEK, Karel (ed.), Nymburk 1909.
- PODLAHA, Antonín: *Catalogus collectionis operum artis musicae quae in bibliotheca capituli metropolitani pragensis asservatur*, Praha 1926.
- PODLAHA, Antonín viz TUMPACH, Josef
- POHL, Carl Ferdinand / BOTSTIBER, Hugo: *Joseph Haydn*, Band 1, Berlin 1875.
- POŠTOLKA, Michal: *Joseph Haydn a naše hudba 18. století. Úvod do problematiky vzájemných vztahů*, Praha 1961.
- POŠTOLKA, Milan: *Mladý Joseph Haydn*, Praha 1988.
- POŠTOLKA, Milan: *War Johann Friedrich Fasch Haydns Vorgänger als Kapellmeister des Grafen Morzin?*, in: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhundert* 24, Blankenburg/Harz 1984, s. 26–29; anglicky: *Haydn, Fasch and Count Morzin*, přel. John Tyrrell, in: *The Musical Times* 129, 1988, č. 1741, s. 78.
- POZZI, Paola: *Il Concerto strumentale italiano alla Corte di Dresda durante la prima metà del Settecento*, in: *Intorno a Locatelli. Studi in occasione del tricentenario della nascita di Pietro Antonio Locatelli (1695–1764)*. A cura di Albert Dunning, Vol. 2 (*Speculum Musicae*, Vol. I/2), Lucca 1995, s. 953–1038.
- PROCHÁZKA Rudolf svobodný pán: *Hudební památky stol. XVI–XX pražské konservatoře hudby*, přel. Dobroslav Orel, Praha s. a.

- PULKERT, Oldřich: *Domus Lauretana Pragensis. Catalogus collectionis operum artis musicae. Pars 1: Catalogus* (Artis musicae antiquioris catalogorum series, vol. I/1), Praha 1973.
- RACEK, Jan: *Česká hudba. Od nejstarších dob do počátku 19. století*, Praha 1958.
- RACEK, Jan: *Inventář hudebnin tovačovského zámku z konce 17. století*, in: *Musikologie* 1, 1938, s. 45–68.
- RACEK, Jan: *Nástrojová hudba na Moravě a ve Slezsku v 18. století*, in: *Československá vlastivěda VIII*, Praha 1935, s. 479–489.
- RAKOVÁ, Svatava: *Pobělohorské Temno v české historiografii 90. let: pokus o sondu do proměn historického vědomí*, in: *Český časopis historický* 99, 2001, s. 569–588.
- REICHARDT, Johann Friedrich: *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien, 1808–1809*, Amsterdam 1810.
- REIMER, Erich: *Die Hofmusik in Deutschland 1500–1800. Wandlungen einer Institution* (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 112), Wilhelmshaven 1991.
- RENTON, Barbara Ann: *The Musical Culture of Eighteenth-Century Bohemia, with Special Emphasis on the Music Inventories of Osek and the Knights of the Cross*, 2 sv., diss., The City University of New York, New York 1990.
- ROMAGNOLI, Angela: „*Una musica grandiosa*“. *Italská chrámová hudba 17. a 18. století v českých fondech*, in: *Baroko v Itálii – baroko v Čechách = Barocco in Italia, Barocco in Boemia. Setkávání osobností, idejí a uměleckých forem, sborník příspěvků z italsko-českého sympozia*, Praha 19.–21. dubna 1999, Vilém Herold, Jaroslav Pánek (edd.), Praha 2003, s. 277–311.
- RÜHLMANN, Julius: *Antonio Vivaldi und sein Einfluß auf Joh. Seb. Bach*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 63, 1867, s. 393 ad.
- RUTOVÁ, Milada: *Valdštejnská hudební sbírka v Doksech*, in: *Sborník Národního muzea v Praze, řada A, Historie, sv. 28*, 1974, č. 5, s. 173–227.
- RYOM, Peter: *Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV)*, Wiesbaden 2007.
- SALMEN, Walter: *Herkunft und Sozialstatus des höfischen Orchestermusikers im 18. und frühen 19. Jahrhundert in Deutschland*, in: *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert*, SALMEN, Walter (ed.), Kassel etc. 1971, s. 103–136.
- SEHNAL, Jiří: *Die adeligen Musikkapellen im 17. und 18. Jahrhundert in Mähren*, in: *Studies in Music History: Presented to H. C. Robbins Landon on his 70th Birthday*, BIBA, Otto / JONES, David Wyn (edd.), London 1996, s. 195–217, 266–269.
- SEHNAL, Jiří: *Biskupské hudební kapely v Kroměříži*, in: *Morava v české hudbě, Hudebněvědná konference Brno 28.–29. listopadu 1984*, PEČMAN, Rudolf (ed.), Brno 1985, s. 21–25.

- SEHNAL, Jiří / PEŠKOVÁ, Jitřenka: *Caroli de Liechtenstein-Castelcorno episcopi Olomucensis operum artis musicae collectio Cremsirii reservata*, Praha 1998.
- SEHNAL, Jiří / VYSLOUŽIL, Jiří: *Dějiny hudby na Moravě* (Vlastivěda moravská – Země a lid – nová řada, sv. 12), Brno 2001.
- SEHNAL, Jiří: *Deníky Jana Jáchyma ze Žerotína. Životní styl českého šlechtice v době vrcholného baroka*, in: *Časopis Matice moravské* 119, 2000, č. 2, s. 367–389.
- SEHNAL, Jiří: *Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století*, Brno 1988.
- SEHNAL, Jiří: *Hudební život v Manětíně v první polovině 18. století*, in: *Opus musicum* 1, 1969, č. 5–6, s. 147–154.
- SEHNAL, Jiří: *Kapela olomouckého biskupam Leopolda Egka (1758–1760) a její repertoár*, in: *Časopis Moravského musea v Brně – Vědy společenské* 50, 1965, s. 203–320.
- SEHNAL, Jiří: *Das Musikinventar des Olmützer Bischofs Leopold Egk aus dem Jahr 1760 als Quelle vorklassischer Instrumentalmusik*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 29, 1972, s. 285–317.
- SEHNAL, Jiří: *Die Musikkapelle des Olmützer Bischofs Karl Liechtenstein-Castelcorn in Kremsier*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 51, 1967, s. 79–123.
- SEHNAL, Jiří: *Pavel Vejvanovský a biskupská kapela v Kroměříži*, Kroměříž 1993.
- SEHNAL, Jiří: *Pobělohorská doba (1620–1740)*, in: LÉBL, Vladimír a kolektiv: *Hudba v českých dějinách. Od středověku do nové doby*, Praha 1983.
- SEHNAL, Jiří: *Vztah české barokní šlechty k hudbě a hudebníkům*, in: *Život na dvorech barokní šlechty (1600–1750)* (Opera historica 5), BŮŽEK, Václav (ed.), České Budějovice 1996, s. 535–547.
- SCHERING, Arnold: *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*, ¹Leipzig 1905.
- SCHUSTER, Wilhelm: *Aus den Gedenkbüchern des Augustinerklosters zu Hohenelbe*, in: *Heimat* 8, 1930, s. 107–108, 111–112, 116, 119–120, 123–124, 128, 132, 135–136, 140, 143–144, 147–148, 152, 156, 159–160, 164, 168, 195, 200, 207; *Heimat* 9, 1931, s. 4, 11–12, 15–16, 19, 24, 28, 32, 36, 40.
- Schlesisches Musiklexikon*, HOFFMANN-ERBRECHT, Lothar (ed.), Augsburg 2001.
- SKŘIVÁNEK, Milan Václav: *Horní podnikání Morzinů ve Svatém Petru*, in: *Sborník prací východočeských archivů* 2, 1972, s. 33–103.
- Slovník české hudební kultury*, MACEK, Petr (red.), Praha 1997.
- SMEND, Friedrich: *Bach in Köthen*, DAW, Stephen (ed.), přel. John Page, St. Louis 1985.
- SMÍŠEK, Rostislav: *Hrabě Jan Adam Questenberk a proměny jeho dvora v první polovině 18. století*, in: *Celostátní studentská vědecká konference Historie 2000. České Budějovice 5.–6. prosince 2000*, BŮŽEK, Václav (ed.), České Budějovice 2001, s. 125–156.

- SMÍŠEK, Rostislav: *Jan Adam z Questenberka a hmotná kultura zámku v Jaroměřicích nad Rokytnou (Příspěvek ke šlechtické reprezentaci v první polovině 18. století)*, in: *Západní Morava* 9, 2005, s. 50–70.
- SOCHOROVÁ, Ludmila: *Ze zámeckých holdovacích slavností doby baroka*, in: *Miscellanea Theatralia. Sborník Adolfo Scherlovi k osmdesátinám*, Eva Šormová, Michaela Kuklová (edd.), Praha 2005, s. 189–205.
- SPÁČILOVÁ, Jana: *Hudba na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha (1711–1738). Příspěvek k libretistice barokní opery a oratoria*, diss., Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 2006.
- SPITZER, John / ZASLAW, Neal: *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650–1815*, Oxford 2004.
- STRAKOVÁ, Theodora: *Brtnický hudební inventář*, in: *Časopis Moravského musea v Brně – Vědy společenské* 48, 1963, s. 199–234.
- STRAKOVÁ, Theodora: *Hudebníci na collaltovském panství v 18. století*, *Časopis Moravského musea v Brně – Vědy společenské* 51, 1966, s. 231–268.
- STRAKOVÁ, Theodora: *Hudba na moravských zámcích*, *Studie muzea Kroměřížska* 1991, s. 18–21.
- STRAKOVÁ, Theodora: *Jaroměřice nad Rokytnou a jejich význam v hudebním vývoji Moravy*, in: *O životě a umění. Listy z jaroměřické kroniky 1700–1752*, PLICHTA, Alois (ed.), Jaroměřice nad Rokytnou 1974, s. 393–404.
- STRAKOVÁ, Theodora: *Die Questenbergische Musikkapelle und ihre Repertoire*, in: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada hudebněvědná H 31*, 1997, s. 13–23.
- ŠTEFAN, Jiří: *Ecclesia metropolitana pragensis catalogus collectionis operum artis musicae*, Praha 1985.
- TALBOT, Michael: *Antonio Vivaldi*, Dent 1978, cit. dle německého vydání: přel. Konrad Küster, Stuttgart 1998.
- TALBOT, Michael: *The Concerto Allegro in the Early Eighteenth Century*, in: *Music & Letters* 52, 1971, č. 1, s. 8–18, 159–172.
- TALBOT, Michael: *Wenzel von Morzin as a Patron of Antonio Vivaldi*, in: *Johann Friedrich Fasch und der italienische Stil*, Dessau 2003, s. 67–76.
- TROLDA, Emilián: *Augustiniáni a hudba, II. Hudebníci českých klášterů řádu Poustevníků*, in: *Cyril* 62, 1936, č. 3–4, s. 29–35.
- TROLDA, Emilián: *Hudebníci v starých křestních matrikách hl. farního úřadu u sv. Mikuláše v Praze III.*, in: *Rodokmen. Časopis pro genealogii a heraldiku* 1, 1941, č. 1, s. 13–14.

- TROLDA, Emilián: *Muzikáři*, in: Věstník svazu českých výkonných umělců 2, 1946, č. 4, s. 1–2; č. 5, s. 2.
- TROLDA, Emilián: *Sešli se hudebníci...*, in: Smetana 36, 1943, č. 3, s. 39–41.
- TUMPACH, Josef / PODLAHA, Antonín: *Český slovník bohovědný*, Praha 1912–1938.
- Umělecké památky Prahy. Malá Strana*, VLČEK, Pavel (ed.), Praha 1999.
- URIE, Bedřich: *Čeští violoncellisté (XVIII.–XX. století)* (Hudební edice Příboj), Praha 1946.
- VALENTA, Aleš: *Biskup Tobiáš Jan Becker a vznik vrchlabského kláštera*, in: In spiritu veritatis. Almanach k 65. narozeninám Dominika Duky OP, BEDŘICH, Martin [et al.] (edd.), Praha 2008.
- VALENTA, Aleš: *K finančním poměrům vrchlabských Morzinů v 18. století*, in: Východočeský sborník historický 12, 2005, s. 129–140.
- VALENTA, Aleš: *Majetek a rodinné vztahy raně novověké aristokracie. Morzinové po třicetileté válce*, in: Sborník prací východočeských archivů 12, 2008, s. 13–48.
- Věk urozených. Šlechta v českých zemích na prahu novověku*, BŮŽEK, Václav et al. (edd.), Praha / Litomyšl 2002.
- VOLEK, Tomislav: *Antonio Vivaldi a česká šlechta*, in: Opus musicum 2008, č. 4, s. 4–9.
- VOLEK, Tomislav: *Antonio Vivaldi a hrabě Václav Morzin*, in: Krkonoše 1998, č. 10, s. 36–37.
- VOLEK, Tomislav: *České zámecké kapely 18. století a evropský hudební kontext*, in: Hudební věda 34, 1997, č. 4, s. 404–410.
- VOLEK, Tomislav: *Mansfeldští a thunovští kornisté*, in: Minulost a přítomnost lesního rohu. 300 let lesního rohu v Čechách. Materiály z mezinárodního symposia Janáčkovy akademie múzických umění v Brně, 25.–27. září 1981, rozmnožený strojopis, Brno 1984, s. 36–43.
- VYSLOUŽIL, Jiří viz SEHNAL, Jiří
- WAGNER, Undine: *Das Wirken von Johann Friedrich Fasch für Prag*, in: Das Wirken des Anhalt-Zerbster Hofkapellmeisters Johann Friedrich Fasch (1688–1758) für auswärtige Hofkapellen, MUSKETA, Konstanze (ed.), Dessau 2001.
- WALTER: *Johann Caspar Ferdinand Fischer. Hofkapellmeister der Markgrafen von Baden*, Frankfurt 1990.
- WURZBACH, Constant von: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche 1750 bis 1850 im Kaiserstaate und in seinen Kronländern gelebt haben*, Díl 19: Moll-Mysliveczech, Wien 1868.
- ZÁLOHA, Jiří: *Eggenberská zámecká kapela v Českém Krumlově*, in: Hudební věda 6, 1969, č. 3, s. 234–240; Hudební věda 23, 1986, č. 2, s. 166–174.

ZÁLOHA, Jiří: *Hudba na českokrumlovském zámku ve druhé polovině 17. století*, in: *Hudební věda* 29, 1992, č. 1, s. 31–45.

ZÁLOHA, Jiří: *Hudební život na dvoře knížat ze Schwarzenberku v 18. století*, in: *Hudební věda* 24, 1987, č. 1, s. 43–62.

ZASLAW, Neal viz SPITZER, John

ZEDLER, Johann Heinrich: *Grosses vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste*, Halle / Leipzig 1739, s. 1892–1894.

Zelenka-Dokumentation. Quellen und Materialien, in Verbindung mit Ortrun LANDMANN und Wolfgang REICH vorgelegt von Wolfgang HORN und Thomas KOHLHASE, 2 sv., Wiesbaden 1989.

ZOBELEY, Fritz: *Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesentheid: Thematisch-bibliographischer Katalog, I. Teil: Das Repertoire des Grafen Rugolf Franz Erwein von Schönborn (1677–1754)*. Band 1: *Drucke aus den Jahren 1676 bis 1738*, Tutzing 1967; Band 2: *Handschriften*, DANGEL-HOFMANN, Frohmüt (ed.), Tutzing 1982.

Život na dvorech barokní šlechty (1600–1750) (Opera historica 5), BŮŽEK, Václav (ed.), České Budějovice 1996.