

Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta

a

Collegium Marianum - Týnská vyšší odborná škola

## **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

2011

Petr Hamouz

Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta

a

Collegium Marianum - Týnská vyšší odborná škola

**VIOLONCELLOVÉ KONCERTY  
JOSEFA ANTONÍNA GURECKÉHO**

Autor: Petr Hamouz

Vedoucí bakalářské práce: PhDr. Lucie Maňourová, Ph.D.

Studijní obor: Historická hudební praxe

Forma studia: Tříleté bakalářské prezenční studium

Rok: 2011

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

.....

*Na tomto místě bych rád poděkoval Lucii Maňourové jako vedoucí mé práce za cenné připomínky k úpravě a obsahu práce jako celku, Marku Štrynclovi za prvotní impuls k zájmu o toto téma a za praktické poznávání hudby J. A. Gureckého, Václavu Kapsovi za poskytnutí rukopisných materiálů a za cenné rady, Vojtěchu Spurnému za vydatnou pomoc s překlady z německého jazyka a za revizi basu a čísel v druhém s editovaných koncertů.*

## Abstrakt

Téma violoncellových koncertů Josefa Antonína Gureckého v sobě zahrnuje spoustu neznámých. Například okolnosti vzniku sedmi violoncellových koncertů (objednávka, věnování), důvody jejich uložení a uchování ve wiesentheidském archívu, případně jednotlivá data jejich vzniku, důvody Gureckého cest po Německu – Drážďany (kde se dochovala Gureckého houslová sonáta a houslový koncert s obtížným sólovým partem patrně věnovaný Johannu Georgu Pisendelovi) a Wiesentheid (violoncellové koncerty).

Všem těmto otázkám se věnuji v jednotlivých kapitolách v rozsahu přímo úměrném k nalezeným materiálům o Josefu Antonínu Gureckém, kterých, jak se zdá, je bohužel zatím velmi málo. Hlavní bod mého zájmu, respektive bodů několik, tkví v práci s rukopisy koncertů, jejich zpracování a přepisu do moderní notace, případných opravách chyb rukopisů, a dále všem, co spěje k využití takto zpracované hudby pro koncertní praxi.

## Abstract

The subject of concerts for cello composed by Josef Antonín Gurecký represents much unknown – for instance, circumstances under which the seven cello concerts were created (order, dedication), reasons to file and keep them in the archive of Wiesentheid, or dates of their creation; reasons for Gurecký's trips to Germany, and namely Dresden (where the Sonata for violin and a violin concert with a difficult violin part, probably dedicated to Johann Georg Pisendel, have been retained), and Wisentheid (cello concerts).

I concentrate on all these issues in different chapters of my thesis in the extent which is proportional to the material found about Josef Antonín Gurecký. The material, however, do not seem to be numerous at this moment. The main focus (or focuses) of my thesis lies in the work with concert manuscripts, their processing and transcription into the contemporary notation, potential corrections of mistakes in manuscripts, and all issues that may contribute to using of this reprocessed music for the present concert performance.

## Obsah

ÚVOD .....	7
1 Josef Antonín Gurecký .....	8
2 Přehled dostupné dochované tvorby J. A. Gureckého .....	12
3 Violoncellové koncerty – Wiesentheid.....	14
3.1 Popis materiálu a přehled incipitů.....	15
4 Rudolf Franz Erwein von Schönborn a jeho sbírka hudebnin ve Wiesentheidu ....	22
4.1 Předmět „sběratelské vášně“ .....	24
4.2 Bližší pohled na rukopisnou tvorbu v archívu ve Wiesentheidu.....	25
5 Edice koncertu číslo 572 a moll.....	28
5.1 Seznam vlastních oprav v jednotlivých partech.....	29
6 Edice koncertu číslo 578 B dur.....	34
6.1 Postup rekonstrukce bassa continua.....	34
6.2 Harmonický vývoj jednotlivých vět.....	36
6.3 Seznam vlastních oprav v dochovaných partech .....	39
7 ZÁVĚR .....	42
8 SEZNAM LITERATURY .....	43
9 SEZNAM PŘÍLOH.....	1

## ÚVOD

Zvolené téma, tedy zpracování sbírky violoncellových koncertů Josefa Antonína Gureckého, v sobě pro mne od počátku nese dvojí výzvu. Prvně teoretickou, ve které se snažím, shromážděním faktů z dostupných pramenů a literatury, vnést trochu světla do života a díla Josefa Antonína Gureckého a hlavně jeho zájmu o violoncello. Jelikož nemáme možnost od Gureckého poznat žádnou jinou tvorbu pro violoncello než právě sedm violoncellových koncertů spadajících do období jeho pobytu ve Wiesentheidu, máme důvod se domnívat, že příčinou jejich vzniku byl především tento pobyt a úzký kontakt s osobností hudebního nadšence Rudolfa Franze Erweina von Schönborn, který sám dobře ovládal hru na violoncello. Proto se ve své práci věnuji značným dílem i jeho osobnosti neúnavného sběratele, tvůrce sbírky hudebnin v zámku Wiesentheid, pro osvětlení vztahů mezi pojmy Gurecký – violoncello – Wiesentheid.

Druhým aspektem mé práce je praktické zpracování rukopisů dvou Gureckého violoncellových koncertů čísla v katalogu 572 a 578, spočívající v kontrole ručně psaných partů koncertů, jejich přepsání do moderní podoby, čímž jsou takto připraveny pro koncertní praxi. U koncertu č. 578 bylo navíc nutné zrekonstruovat basovou linku a čísla k ní, bez čehož by nebylo možné tento koncert provést.

Na tomto místě také cítím povinnost předeslat (v souvislosti s notovými přílohami této práce), že zejména výdělečné provedení koncertů podléhá právům vlastníka původních materiálů, čili je nutné před takovými produkcemi archiv v zámku Wiesentheid kontaktovat.

# 1 Josef Antonín Gurecký<sup>1</sup>

Josef Antonín Gurecký<sup>2</sup> se narodil 1. 3. 1709 v Přerově a pravděpodobně, stejně jako jeho starší bratr Václav Matyáš Gurecký (4. 8. 1705 Přerov – 25. 6. 1743 Olomouc), studoval v semináři kroměřížských piaristů, kde se mu dostalo velmi dobrého všeobecného i hudebního vzdělání. Působil jako hudebník nejen na dvoře Jakuba Arnošta Lichtensteina, ale během svého mládí také navštívil mnohé přední dvory v cizině. Dokladem toho jsou jeho dochované kompozice v hudebním archívu hrabat Schönbornů ve Wiesentheidu a v drážďanské knihovně, kde je uložena sonáta pro housle a basso continuo a houslový koncert, podle obtížnosti sólového partu psaný pro dobře technicky vybavené houslisty, mezi které v té době patřil například Johann Georg Pisendel.

Josef Antonín Gurecký měl na svých cestách kontakt s tím nejlepším, co bylo v jeho době v instrumentální hudbě vytvořeno, a to především díky pobytu ve Wiesentheidu v letech 1735 – 1740<sup>3</sup> u hudbymilovného a hudbu praktikujícího hraběte Rudolfa Franze Erweina von Schönborn, který v té době vlastnil už značně obsáhlý archív jak tištěných, tak rukopisných hudebnin různých oblastí a stylů. Možná díky této inspiraci je Gureckého skladatelský styl značně odlišný od postupu práce jen o málo starší generace. Na rozdíl od prostředků vrcholného baroka tíhne Josef Gurecký zřetelně k zjednodušenému, homofonnímu

---

<sup>1</sup> Hlavní použitá literatura pro životopis J. A. Gureckého – Jiří Sehnal: Hudba v olomoucké katedrále, Moravské muzeum v Brně, 1988.

<sup>2</sup> Jméno v tomto tvaru je novodobý přepis různých verzí tohoto jména např.: Guretzki (tato verze z rukopisů wiesentheidských violoncellových koncertů a drážďanské houslové sonáty), Guretzky (toto je verze z rukopisu drážďanského houslového koncertu), Gurezki, Kuretzky nebo Corezki.

<sup>3</sup> Fritz Zobeley: Die Musikalien der Grafen von Schönborn – Wiesentheid, I. Teil, Band 1, předmluva katalogu str. X.



raně klasicistnímu vyjádření<sup>4</sup>. Je tak jedním z prvních, kdo přináší do našich zemí tento moderní proud hudební tvorby, a vedle Bohuslava Matěje Černohorského a Antonína Reichenauera také jedním z prvních komponistů, kteří věnovali svou pozornost violoncellu jako novému sólovému nástroji – o čemž svědčí řada sedmi violoncellových koncertů dochovaných v archívu ve Wiesentheidu.

Po smrti svého bratra Václava Matyáše v Olomouci v roce 1743 se Josef Antonín ucházel o místo kapelníka. Ve své žádosti právem uvedl, že dobře ovládá vokální a nástrojovou hudbu a že se v poslední době naučil řídit i hudební kůr od svého bratra, od kterého také získal hudebniny pro soudobou chrámovou potřebu<sup>5</sup>. Z této žádosti také vyplývá, že se Gurecký pravděpodobně po roce 1740<sup>6</sup> vrátil zpět do vlasti, kde se pravidelně věnoval činností spjatým s provozem a řízením chrámové hudby, tedy činností, které od něho nebyly v minulých působistích žádány. 2. 8. 1743 dala kapitula Gureckému jednoznačně přednost před ostatními uchazeči Antonem Lauerem a J. R. Kellerem, „*jak pro jeho zkušenosti v hudebním umění, tak pro jeho ostatní chvályhodné ctnosti*“<sup>7</sup>. Ve stejném roce došlo také k významné události v Gureckého osobním životě – v Kroměříži 18. listopadu pojal za manželku Barboru Freytlovou a rok na to se jim narodilo první, jediné dítě Marie Anna pokřtěná 29. 9. 1744, kmotrem jí byl kanovník hrabě Rudolf Schrattenbach.

Ke Gureckého povinnostem jako kapelníka patřilo mnoho souvisejících činností, které byly příčinou jeho častých finančních potíží. Zaopatřoval diskantisty, jejich ubytování a stravu – byl okolnostmi

---

<sup>4</sup> Jiří Sehnal: Hudba v olomoucké katedrále, str. 128.

<sup>5</sup> Z latinské žádosti J. A. Gureckého o místo kapelníka olomoucké katedrály (místo uložení: Zemský archív Opava – pobočka Olomouc – fond Arcibiskupství Olomouc, E IV A/45, karton 179, folio 32).

<sup>6</sup> Rok 1740 je rokem, kdy jsou datovány poslední Gureckého skladby ve Wiesentheidu.

<sup>7</sup> Ze záznamu zasedání kapituly – „*cum ob ejus experientiam in arte musicae, tum etiam ob alias ejusdem laudabiles virtutes*“. Viz Jiří Sehnal: Hudba v olomoucké katedrále, str. 43.

donucen zadlužit se koupí domu. Staral se o hudební nástroje na kůru – dvoje housle, dvě violy a jeden violon rozšířil o další čtyři housle a violoncello, k tomu samozřejmě nutné výdaje na ostružení těchto nástrojů. Z toho důvodu jsme svědky jeho častých žádostí směrem ke kapitule ohledně zvýšení příspěvku právě na tyto nutné výdaje. Jelikož však byla doba častých válečných konfliktů, kapitula nemohla najít finanční prostředky a žádosti většinou zamítla.

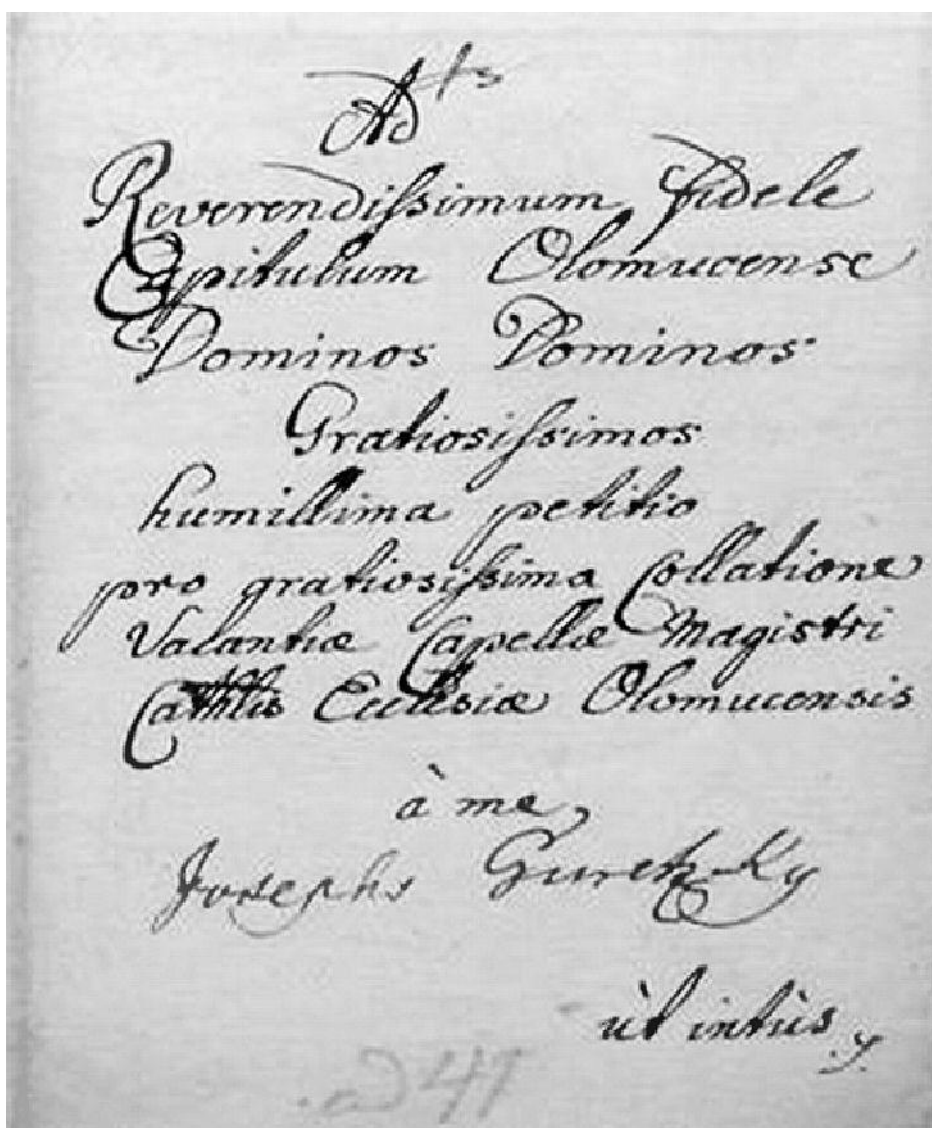
O tom, že byl Josef Gurecký nejen zdatným skladatelem chrámové hudby, ale i jiných žánrů, svědčí jeho alegorická opera *Filia Sion*, která byla uvedena v roce 1751 v klášteře na Hradisku u Olomouce, kde si premonstráti připomínali své šestisté výročí založení kanonie. Zřejmě vinou hromadného rušení klášterů za Josefa II. se nám z tohoto slavnostního díla dochovaly pouze dvě árie a tištěné latinské libreto. Již o rok později je Gurecký připomínán v Marpurgově Seznamu kapelníků v Olomouci, Brně, Vídni a Praze. Do Gureckého duchovní tvorby bohužel citelně zasáhl zákaz Marie Terezie (z let 1754 – 1767) používat v chrámové hudbě trubky a tympány, tedy nástroje, jež doposud tvořily základ lesku chrámové hudby. Zmínku o provozu chrámové hudby můžeme nalézt i v dopise Leopolda Mozarta Lorenci Hagenauerovi z listopadu 1767, kdy pobýval v Olomouci i s rodinou. Kvůli neštovicím svých dětí Wolfganga a Nannerl<sup>8</sup> se zde zdržel dva měsíce a v dopise se o hudbě v katedrále nevyjadřuje příliš lichotivě, zřejmě měl vysoké nároky plynoucí pochopitelně z vysoké úrovně chrámové hudby v Salzburgu a také absencí trubek a tympánů byl jeho špatný dojem jistě umocněn. Zákaz Marie Terezie měl bohužel i neblahý vliv na archivaci užívaného repertoáru, řada skladeb se stala naráz nepotřebnými a bohužel byly i vyřazovány z archívu,

---

<sup>8</sup> Marie Řezníčková: *Hudební dění v Olomouci v 17. a 18. století*, Bakalářská práce.

což může být jeden z hlavních důvodů ztráty velkého množství kompozic olomouckých kapelníků 1. poloviny 18. století.

O životě Josefa Antonína Gureckého jsou prameny často velice kusé, takže o jeho působení v Olomouci nemáme mnoho zpráv. S jistotou však víme, že Josef Antonín Gurecký zemřel v Olomouci 27. 3. 1769 ve věku 60 let.



Ad  
Reverendissimum, fidele  
Capitulum Olomucense  
Dominos Dominos  
Gratiosissimos  
humillima petitio  
pro gratiosissima collatione  
Vacantis Capelle Magistri  
Catholice Ecclesie Olomucensis  
à me,  
Josepho Gurecko  
ut intus.

247

Podpis J. A. Gureckého z žádosti o místo kapelníka olomoucké katedrály  
po smrti bratra Václava roku 1743.

zdroj: [www.aed-olomouc.cz/?page=baroko](http://www.aed-olomouc.cz/?page=baroko)

## 2 Přehled dostupné dochované tvorby J. A. Gureckého (dle míst uložení a přibližné časové posloupnosti)

### Wiesentheid:<sup>9</sup>

1. - 7. Sedm violoncellových koncertů dle čísel katalogu 572 – 578  
mezi lety 1735 – 1740 (bližší popis viz níže)

8. Missa Divinae Gratiae<sup>10</sup>, 571 rok 1740  
obsazení: CATB (chybí canto<sup>11</sup>), Vni I. II.,  
Tromb. I. II. ad libitum, Organo

9. Sinfonia ex F, 579 rok cca 1740  
obsazení: Vno I. II., B. c.

### SLUB Dresden:

10. Solo con Violino e Basso, Mus. 2739-R-1 Nr. 454 2. 8. 1736  
obsazení: Vno, Basso (partit.)

11. Concerto con Violino conc... Mus. 2739-O-1 Nr. 453 před 1743  
obsazení: Vno conc., Vni I. II., Vla, Basso  
(partitura, autograf)

---

<sup>9</sup> Fritz Zobeley připisuje vše v archívu Václavu Matyášovi Gureckému, dnes však víme, že musíme uvažovat o autorství dvou bratrů stejného příjmení.

<sup>10</sup> Jiří Sehnal přiřazuje tuto mši Václavu Matyášovi Gureckému, ale vzhledem k uvedení „di G: G:“ (tzn. Giuseppe Guretzki, podobně jako ve Vcl. koncertech) v rukopisu mše, můžeme se přiklonit spíše k tvrzení, že autorem mše je s velkou pravděpodobností J. A. Gurecký (viz. také „zpochybnění“ v Disertační práci Jany Spáčilové str. 46); vše vychází také z poznámky č.8.

<sup>11</sup> „Canto“ – soprán.



### 3 Violoncellové koncerty – Wiesentheid

Sedm violoncellových koncertů Josefa Antonína Gureckého, čísla rukopisů 572 – 578, je datováno mezi lety 1735 – 1740. Koncerty mají svůj původ ve stylu italských sinfonií, jaké známe z italských oper se základní třívětou formou rychlá – pomalá – rychlá. Jde o svěží koncerty na italském základu, již však směřující více či méně do galantního, zdobného stylu, jak vyplývá i z níže uvedených incipitů. Obsazení tvoří základní smyčce: 1. a 2. housle, viola (s výjimkou v koncertu č. 576, kde v rukopisu part violy není), violoncello a basso continuo, které je v koncertu 573 nadepsáno „Organo“, v koncertech 572 a 576 nadepsáno „Cembalo“, v koncertech 574 a 575 nadepsáno „Basso“, v koncertu 577 je part nadepsán „Violone“ a v koncertu 578 part bassa continua v rukopisu chybí (rekonstrukce číslovaného basu níže), z uvedených názvů vyplývá, že užití šestnáctistopého nástroje je jednoznačné pouze u koncertu č. 577, u koncertu 573 je u varhan možné užití spodní oktávy k basu, avšak s přihlédnutím k akustice prostoru např. jen v „tutti“, aby violoncello v nižších polohách nezaniklo. Z partu nadepsaném „Organo“ také vyplývá, že bylo možné užití tohoto koncertu podobně jako chrámové sonáty.

V koncertech je velmi typické Gureckého užití značného množství sekvencí, ve smyslu stupňovitě se opakujícího motivu jdoucího výš nebo níž, často na překvapivě dlouhých plochách, není výjimkou i více různých sekvencí za sebou – jeden druh sekvenčního pohybu vede směrem vzhůru a hned vzápětí je zařazena klesající sekvence, řešená jiným způsobem. To klade zvláštní nároky na správné rozvržení interpretačních prostředků, jako je artikulace, dynamika aj. pro udržení napětí v takových pasážích.

### 3.1 Popis materiálu a přehled incipitů

572 Cembalo / Concerto/ p il Violoncello / 572 / di G: G: 1739

(chybí titulní strana – tento popis v partu nadepsaném “Cembalo”)

(in a)

rozměry: 31 x 23

obsazení: Violino Primo, Violino Secondo, Viola, Violoncello,  
Cembalo

Allegro 3/4 – Adagio C – Presto 2/4

Allegro

Vno. I

Vcl. solo takt 26

The image shows two staves of musical notation for the Allegro section. The top staff is for Violino I (Vno. I) in treble clef, 3/4 time, showing measures 26, 27, and 28. The bottom staff is for Violoncello solo (Vcl. solo) in bass clef, 3/4 time, also showing measures 26, 27, and 28. The key signature has one sharp (F#).

Adagio

Vno. I

Vcl. solo takt 9 solo

The image shows two staves of musical notation for the Adagio section. The top staff is for Violino I (Vno. I) in treble clef, common time (C), showing measures 9 and 10. The bottom staff is for Violoncello solo (Vcl. solo) in bass clef, common time, also showing measures 9 and 10. The key signature has one sharp (F#).

Presto

Vno. I

Vcl. solo takt 43

The image shows two staves of musical notation for the Presto section. The top staff is for Violino I (Vno. I) in treble clef, 2/4 time, showing measures 43, 44, and 45. The bottom staff is for Violoncello solo (Vcl. solo) in bass clef, 2/4 time, also showing measures 43, 44, and 45. The key signature has one sharp (F#).

573 Organo / Concerto / p il Violoncello / di G: G: 1738 / 573

(chybí titulní strana – tento popis v partu nadepsaném “Organo”)

(in a)

rozměry: 31 x 23

obsazení: Violino Primo, Violino Secondo, Viola, Violoncello,  
Organo

Allegro moderato C – Largo 3/4 – Presto 3/8

Allegro moderato

Musical score for the Allegro moderato section, measures 18-19. The first staff is for Violino I (Vno. I) in treble clef, showing a melodic line with a triplet of eighth notes. The second staff is for Violoncello solo (Vcl. solo) in bass clef, showing a rhythmic accompaniment with triplets of eighth notes.

Largo

Musical score for the Largo section, measures 11-12. The first staff is for Violino I (Vno. I) in treble clef, showing a melodic line with trills. The second staff is for Violoncello solo (Vcl. solo) in bass clef, showing a rhythmic accompaniment with trills and a solo section.

Presto

Musical score for the Presto section, measures 45-46. The first staff is for Violino I (Vno. I) in treble clef, showing a melodic line with a piano (p) dynamic marking. The second staff is for Violoncello solo (Vcl. solo) in bass clef, showing a rhythmic accompaniment.



574 Concerto / con / Violoncello obligato / Ex G: / Di Sigre. G: Guretzki

/ 574 / 1735

(in G)

rozměry: 31 x 23

obsazení: Violino Primo, Violino Secondo, Viola,

Violoncello obligato, Basso

Allegro 2/4 – Largo 3/4 – Vivace 3/4

Allegro

Musical score for the Allegro section, measures 55-60. The top staff is for Violino I (Vno. I) in treble clef, 2/4 time, key of G major. It features a melodic line with dynamics *p* and *f*. The bottom staff is for Violoncello solo (Vcl. solo) in bass clef, 2/4 time, key of G major, with a steady eighth-note accompaniment.

Largo

Musical score for the Largo section, measures 15-20. The top staff is for Violino I (Vno. I) in treble clef, 3/4 time, key of G major. It features a melodic line with trills (*tr*). The bottom staff is for Violoncello solo (Vcl. solo) in bass clef, 3/4 time, key of G major, with a melodic line also featuring trills (*tr*).

Vivace

Musical score for the Vivace section, measures 47-50. The top staff is for Violino I (Vno. I) in treble clef, 3/4 time, key of G major. It features a melodic line with trills (*tr*). The bottom staff is for Violoncello solo (Vcl. solo) in bass clef, 3/4 time, key of G major, with a melodic line also featuring trills (*tr*).

575 Concerto / per il / Violoncello obbligato / Ex D: / Di Sigre G: Guretzki

/ 575 / 1735

(in D)

rozměry: 32 x 23,5

obsazení: Violino Primo, Violino Secondo, Viola, Violoncello,  
Basso

Allegro C – Adagio C – Vivace 3/4

Allegro

Musical score for the Allegro section, measures 27-30. The top staff is for Violino I (Vno. I) in treble clef, and the bottom staff is for Violoncello solo (Vcl. solo) in bass clef. Both are in the key of D major (two sharps) and common time (C). The Vcl. solo part starts at measure 28 and is marked 'solo'.

Adagio

Musical score for the Adagio section, measures 7-10. The top staff is for Violino I (Vno. I) in treble clef, and the bottom staff is for Violoncello solo (Vcl. solo) in bass clef. Both are in the key of D major (two sharps) and common time (C). The Vcl. solo part starts at measure 8 and is marked 'solo'.

Vivace

Musical score for the Vivace section, measures 26-29. The top staff is for Violino I (Vno. I) in treble clef, and the bottom staff is for Violoncello solo (Vcl. solo) in bass clef. Both are in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The Vcl. solo part starts at measure 27. Trills (tr) are indicated above notes in both staves.

576 Concerto / con / Violoncello obligato / Di G: Guretzki / 576

(v partu Cembala: Di G: G: 1740)

(in D)

rozměry: 31 x 24

obsazení: Violino Primo, Violino Secondo, Violoncello, Cembalo

a Tempo giusto C – Largo 3/4 – Presto assai 3/8

a Tempo giusto

Two staves of music. The top staff is for Violino I (Vno. I) in treble clef, and the bottom staff is for Violoncello solo (Vcl. solo) in bass clef. Both are in the key of D major (two sharps) and common time (C). The Vno. I staff shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Vcl. solo staff starts at measure 14, marked 'takt 14', and has a 'solo' marking above it. It features a more melodic line with some slurs.

Largo

Two staves of music. The top staff is for Violino I (Vno. I) in treble clef, and the bottom staff is for Violoncello solo (Vcl. solo) in bass clef. Both are in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The Vno. I staff starts at measure 18, marked 'takt 4', and has a 'solo' marking above it. The Vcl. solo staff starts at measure 18, marked 'takt 18', and has a 'solo' marking above it. Both parts feature slower, more melodic lines with slurs.

Presto assai

Two staves of music. The top staff is for Violino I (Vno. I) in treble clef, and the bottom staff is for Violoncello solo (Vcl. solo) in bass clef. Both are in the key of D major (two sharps) and 3/8 time. The Vno. I staff starts at measure 42, marked 'takt 2'. The Vcl. solo staff starts at measure 42, marked 'takt 42', and has a 'solo' marking above it. Both parts feature fast, rhythmic patterns.

577 Violone / Concerto / p il Violoncello / 577 / Guretzki / di G: G: 1735

(in F)

rozměry: 31 x 23

obsazení: Violino Primo, Violino Secondo, Viola, Violoncello,  
Violone

Allegro C – Largo C – Allegro 3/8

Allegro

Musical score for the Allegro section, measures 23-24. The top staff is for Violino I (Vno. I) in treble clef, and the bottom staff is for Violoncello solo (Vcl. solo) in bass clef. Both staves are in 3/8 time and F major. Measure 23 is marked 'takt 23'. Trills are indicated above notes in both staves.

Largo

Musical score for the Largo section, measures 8-9. The top staff is for Violino I (Vno. I) in treble clef, and the bottom staff is for Violoncello solo (Vcl. solo) in bass clef. Both staves are in 3/8 time and F major. Measure 8 is marked 'takt 8'. Trills are indicated above notes in both staves.

Allegro

Musical score for the Allegro section, measures 46-47. The top staff is for Violino I (Vno. I) in treble clef, and the bottom staff is for Violoncello solo (Vcl. solo) in bass clef. Both staves are in 3/8 time and F major. Measure 46 is marked 'takt 46' and 'solo'. Trills are indicated above notes in both staves.

578 Chybí titulní strana i bližší popis v některém z partů (podle souvislostí jde o “Concerto per il Violoncello, di G. Guretzki”)

(in B)

rozměry: 31 x 23

obsazení: Violino Primo, Violino Secondo, Viola, Violoncello

(chybí part B.c.)

Allegro moderato C – Adagio 3/4 – Presto 2/4

Allegro moderato

Score for Allegro moderato section, measures 14-15. The top staff is for Violino I (Vno. I) in treble clef, and the bottom staff is for Violoncello solo (Vcl. solo) in bass clef. The key signature has two flats (B-flat major/D minor). Measure 14 starts with a triplet of eighth notes in the violin and a quarter note in the cello. Measure 15 features a trill in the violin and a quarter note in the cello. Dynamics include *p* (piano) and a *solo* marking for the cello.

Adagio

Score for Adagio section, measures 18-19. The top staff is for Violino I (Vno. I) in treble clef, and the bottom staff is for Violoncello solo (Vcl. solo) in bass clef. The key signature has two flats. Measure 18 has a trill in the violin and a quarter note in the cello. Measure 19 features a trill in the violin and a quarter note in the cello. Dynamics include *p* (piano) and a *solo* marking for the cello.

Presto

Score for Presto section, measures 26-27. The top staff is for Violino I (Vno. I) in treble clef, and the bottom staff is for Violoncello solo (Vcl. solo) in bass clef. The key signature has two flats. Measure 26 has a trill in the violin and a quarter note in the cello. Measure 27 features a trill in the violin and a quarter note in the cello. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte) markings.

## 4 Rudolf Franz Erwein von Schönborn a jeho sbírka hudebnin ve Wiesentheidu<sup>12</sup>

Rodina Schönborn původem z jižního Taunusu patřila v 17. a 18. století ke zvláště významným, a to především díky zájmu o kulturní, duchovní a dnes bychom mohli říct i politickou sféru tehdejšího života. Vzešlo z ní mnoho představitelů těchto oblastí hlavně díky vzdělání, ke kterému už od dětství patřila i kultivace v hudebním umění ve formě hry na nástroje, pěveckého projevu, domácího muzicírování a pořádání veřejných hudebních produkcí. Všechny tyto projevy duševní tvorby můžeme bohužel často jen domýšlet při studiu jejich materiálního otisku v dochovaných archiváliích.

Rudolf Franz Erwein von Schönborn se narodil v říjnu roku 1677 v Mohuči (Mainz), jako čtvrtý syn otce Melchiora Friedricha (1644 – 1717) a matky Marie Sophie von Boineburg (1652 – 1726). Vzdělání získal u jezuitů v Aschaffenburgu, poté povolán do konventu, a jak bylo tehdy zvykem, i on jako 16 – 17 letý mladík podnikl spolu se svými třemi staršími bratry studijní cestu do Říma (Collegium germanicum), kde nejsou doloženy přímé skutečnosti spojené s hudbou, ať už praktické nebo teoretické studium. Z účtů vychovatele však vyplývá, že tři starší bratři byli zaujati houslemi a Rudolf Franz Erwein se zajímal o flétnu, violoncello a zřejmě i o alternativní basový nástroj fagot. Do této doby spadá i počátek sbírky hudebnin Rudolfa Franze Erweina datovaný rokem 1694, kdy koupil první kus triosonáty op. 2 Arcangela Corelliho. V letech 1695 a 1696 podnikl cesty do severní Itálie a Nizozemí, kde se v Rijswijku setkal s otcem, později roku 1699 odjel na tři měsíce do Paříže, kde se mu jako

---

<sup>12</sup> Hlavní literatura pro tuto kapitulu: Fritz Zobeley: Die Musikalien der Grafen von Schönborn – Wiesentheid, I. Teil, Band 1 / Band 2, předmluvy obou dílů katalogu.

potomku mohučského kurfiřta dostalo audience u Ludvíka XIV., a v následujících letech pobýval i ve Vídni, Lipsku, Drážďanech a Praze. Ve všech těchto nesporně významných hudebních centrech objevoval také nové příležitosti pro získávání hudebních partitur, které následně posílal od roku 1701 do Wiesentheidu buď jako zakoupené originály nebo kopie. Rok 1701 je z tohoto pohledu zvláště významný. Byl to rok sňatku Rudolfa Franze Erweina, kvůli kterému však musel žádat o papežský dispenz druhého stupně pro pokrevní příbuznost, jelikož nevěstou měla být jeho sedmnáctiletá sestřenice Eleonora von Hatzfeld-Gleichen<sup>13</sup>, která byla v té době již čtvrtým rokem vdovou. Po sňatku, který se konal v listopadu 1701 u jeho strýce Lothara Franze, vysoce postaveného kurfiřta a arcibiskupa v Mohuči, došlo ke dvěma důležitým událostem v životě Rudolfa Franze Erweina. Prvně, připadlo mu do správy a užívání malé panství se sídlem ve Wiesentheidu a v souvislosti s tím byli od tohoto data příslušníci rodu Schönborn povýšeni do stavu říšských hrabat. Tím Rudolfu Franzi Erweinovi logicky přibylo mnoho povinností například v Mohuči, Aschaffenburgu a hlavně v jeho novém sídle ve Wiesentheidu, který postupně zveleboval (jak zámek, tak přilehlé zahrady) a vedle toho si samozřejmě našel čas na hudbu a domácí muzicírování jako „vášnivý violoncellista“<sup>14</sup> i neúnavný sběratel. Tyto činnosti mu pomáhaly překonat i smutná období, když se musel během života vyrovnat se smrtí mnoha členů rodiny: čtyř svých dětí, manželky Eleonory v roce 1718. Ze smutku ho ale brzy vytrhla odpovědnost, píle a energie s jakou se pouštěl vždy do organizace hudebního života, tím více po roce 1733, kdy ve svých pětapadesáti letech rezignoval na úřady, které do té doby zastával. Při

---

<sup>13</sup> Jméno v tomto znění z textu k CD Treasures. Chamber music from the collection of Earl Rudolf Franz Erwein von Schönborn, viz „Seznam literatury, Internetové odkazy“.

<sup>14</sup> Z textu k CD Treasures. Chamber music from the collection of Earl Rudolf Franz Erwein von Schönborn, viz „Seznam literatury, Internetové odkazy“.

předávání úřadu v Aschaffenburgu synovi Johannu Franzi Bonaventurovi napsal, „*aby jednal v úřadě tak, ať ob stojí před Bohem i před světem*“<sup>15</sup>.

Od tohoto okamžiku se Rudolf Franz Erwein oddal hudbě, produkcím, cestování, při kterém byla hudba doslova jeho konstantním cestovním zavazadlem.

#### **4.1 Předmět „sběratelské vášně“**

Podle povahy sbírky samotné i podle osobního zaujetí hraběte lze říci, že spíše než o komplexní vhléd do soudobé hudby jde o sbírku pro vlastní potěšení, ve které lze při bližším pohledu vysledovat vývoj sběratelova vkusu se zaměřením zejména na půvaby hudby nejrůznějšího účelu a obsazení víceméně v italském stylu. Od počátku sbírky ve výše zmíněném roce 1694 až do roku úmrtí hraběte 1754 se sbírka postupně rozrostla na 149 tisků a 500 rukopisů, přičemž v prvních zhruba 15 – 20 letech bylo těžiště sbírání v tištěných vydáních, tedy skladeb už známých a tím pádem i méně aktuálních a později mezi léty 1713 – 1718 se zájem hraběte čím dál tím více soustřeďoval na rukopisnou podobu skladeb. V tomto období také ve sbírce rostl podíl skladeb pro violoncello, kdy po roce 1718<sup>16</sup>, sbírka obsahovala na 250 skladeb pro koncertantní violoncello. Ve skladbách byla zpočátku nejasná koncertantní úloha partu violoncella, který se však později nápadněji oddělil od vypracovaného cembalového continua. V poslední fázi sbírání přibližně od roku 1724 pak hrabě fungoval už i jako zadavatel skladeb, ke kterým patří i koncerty J. A. Gureckého.

---

<sup>15</sup> „*Womit dann auch für Gott und die Welt zu bestehen ist*“ Viz Fritz Zobeley: I. Teil, Band 1, citát na straně XI.

<sup>16</sup> Tento rok též rokem úmrtí hraběnky.



Z korespondence vyplývá, že Rudolf Franz Erwein nepečoval jen o sbírku, ale i o vztahy v rodině a o mnohá přátelství k lidem, se kterými hudbu provozoval, k čemuž je jistě potřeba velká dávka sociální inteligence. Dokladem toho je čilý kontakt s A. Corellim, který v dopisech pozdravuje i Rudolfova bratra, s F. I. Biberem, u kterého se učili dva mladší Rudolfovi bratři, s A. Steffanim a s A. Caldarou, od kterého je ve sbírce kromě 46 vokálně-instrumentálních děl také 1 koncert a 16 sonát pro violoncello, i přátelský vztah s hudebníky Chellerim, Plattim a Balthasarem Neumannem, kterých se ujal po smrti a rozpuštění kapely svého bratra Johanna Philippa Franze ve Würzburgu.

Všechny tyto skutečnosti dávají obraz doby, ve které žil Rudolf Franz Erwein, o jeho charakteru, o tom, jak člověk schopný a pilný s vynaložením velkého úsilí i jistě nemalých finančních prostředků, může vytvořit hodnotu, z které máme radost a ponaučení i my po uplynutí čtvrt tisíciletí.

*„ Výsledkem je tato sbírka rukopisů a tisků, která – čím hlouběji se jí zabýváte a poddáte se jejímu kouzlu, tím hlouběji vám ozřejmí entuziasmus, který inspiroval jejího zakladatele, a která ho také činí chronologicky prvním vznešeným milovníkem hudby na sever od Alp“<sup>17</sup>.*

#### **4.2 Bližší pohled na rukopisnou tvorbu v archívu ve Wiesentheidu<sup>18</sup>**

Jak již bylo řečeno výše, archív hudebnin ve Wiesentheidu byl vytvořen pro osobní potřebu snad jedním z nejranějších hudebních sběratelů. Rudolf Franz Erwein seřadil repertoár podle abecedy, přičemž

---

<sup>17</sup> Citace - Fritz Zobeley: I. Teil, Band 2, předmluva str. XI.

<sup>18</sup> Hlavní literatura pro tuto kapitolu: Fritz Zobeley: Die Musikalien der Grafen von Schönborn – Wiesentheid, I. Teil, Band 2 – Handschriften, předmluva katalogu.

všechna díla jednoho autora jsou opatřena stejnou signaturou. Sbírka nebyla nikým přeorganizována, tak přesně známe původní řazení jednotlivých děl, až ve 20. století při tvorbě katalogu věnoval Fritz Zobeley pozornost zvláště tiskům a zvláště rukopisům v různých svazcích katalogu<sup>19</sup>. Z toho vyplývají zajímavé skutečnosti, že ve sbírce je zastoupeno 200 skladatelů, z toho 76 pouze tisky, 103 pouze rukopisy a 21 obojím. Také lze podle tohoto rozdělení v katalogu vysledovat chronologicky zájem autora sbírky o tisky a rukopisy odděleně, kdy na počátku sběratelské aktivity ležela hlavní váha na tiscích a později mezi lety 1713 a 1718 se postupně projevovала touha hraběte objevovat v hudbě stále něco „nového“ a zřejmě mu jeho nadšení nedovolilo čekat, až bude dané dílo vydáno tiskem a zdali vůbec bude. Proto v hraběcích službách fungovalo několik agentů, kteří měli na starosti obstarávání nejrozličnějších uměleckých předmětů, hudebnin i doporučování schopných hudebníků. Například Regaznig jako mohučský agent v Benátkách, hudebník Horneck poslaný do Itálie za vzděláním s pověřením obstarávat hudebniny, vazby na Gaspariniho v Benátkách, i různí lidé, zřejmě hudebníci, jejichž činnost je doložena z účtů za nákupy not a kopírování: Johann Jacob Walther, J. P. Feckler – opatrování tisků a rukopisů, zprostředkovatel skladeb A. Steffaniho, které byly kopírovány pod Fecklerovým dohledem. Wentzel a F. Müller – zřejmě obstarávali hudebniny z trhů ve Frankfurtu, komorník Dillinger – kopírování a nákup hudby, sekretář Bauer – zpětný účet za kopie a papír (bohužel kvůli nepřesnostem v účetních knihách není jasné co a kdy bylo kopírováno) a dále bezejmenné údaje o nákupech hudebnin v Paříži, k tomu zapojení rodinných příslušníků a jednorázové cesty vyslanců. Z tohoto výčtu je zřejmé, že lidí zapojených do schraňování hudebnin pro Wiesentheid bylo opravdu hodně. I sám Rudolf Franz Erwein se zapojoval do nákupů hudebnin, když v období mezi lety 1700 – 1733 při

---

<sup>19</sup> Viz „Seznam literatury“.

svých četných cestách do Vídně, zřejmě souvisejících s úřady, které zastával, obstaral celkem 100 rukopisů, tedy zhruba pětinu sbírky, mezi nimi i výše zmíněné skladby Antonia Caldary v autografu. Sbírkou by pro nás byla o mnoho cennější kdyby všechny rukopisy byly autografy, ale dobová praxe a finanční poměry skladatelů nám ukazují, že své rukopisy si autoři nechávali na horší časy k prodeji jako finanční pojistku pro sebe nebo své potomky. Vždyť komponování hudby bylo většinou jen součástí postu spojeného s provozem hudby a samotná činnost skladatelská byla jen na okraji finančního ohodnocení, proto bylo pro potřeby v našem případě dvora ve Wiesentheidu určitě jednodušší opatřit kopie. V té době zřejmě ve Wiesentheidu opisoval hudbu kdekdo, protože se nám z celkových pětiset kusů dochovaly rukopisy různých kvalit, buď jako objednané autografy nebo volné oficiální řemeslné kopie, ale i amatérsky sestavené kopie plné chyb a na špatném papíře. Pro nás je důležité, že jako kopista u hraběte, kromě Plattiho a Hornecka, fungoval i Josef Antonín Gurecký, a to zejména sestavováním partů při opisování partitury. Celkově lze říci, že velká část rukopisů je anonymní, protože autor sbírky pravděpodobně u většiny skladeb věděl, od koho jsou. Také obálky od not byly často vyřazovány z archívu. U Plattiho opisů chybí často údaje o autorství kvůli myším<sup>20</sup>, a tak je velmi obtížné určit autorství skladeb, které se nevyskytují ještě na jiném místě. V tomto případě by identifikaci pomohly odborné analýzy papíru, vodoznaků, písma a historických souvislostí vzniku skladeb.

---

<sup>20</sup> Viz Fritz Zobeley: Die Musikalien der Grafen von Schönborn – Wiesentheid, I. Teil, Band 2 – Handschriften, předmluva katalogu strana X.

## 5 Edice koncertu číslo 572 a moll

Práce na edici tohoto koncertu spočívala v několika fázích. Dochovaly se pouze jednotlivé party, můžeme však usuzovat, že hlavně podle předpokládané praxe rozepisování partů z partitury i podle způsobu užití posuvek v souvislostech mezi party, byla podkladem pro jejich vytvoření partitura, zřejmě autografní, která nám však není známa. Bylo tedy nejprve nutné obráceným postupem vytvořit partituru přesně podle jednotlivých partů, které jsou v materiálu rukopisu k dispozici v dobře čitelné a přehledné podobě a dále opravit případné chyby ne příliš často chybujícího kopisty.

**Způsob oprav byl pro přehlednost zvolen takto:**

**Hranatých závorek** bylo užito v případech:

a) že se v rukopisu vyskytuje harmonická nebo jiná zjevná chyba,

b) kde bylo pro přesnost nutné doplnit chybějící artikulaci nebo znaménka pro ozdoby v místech, kde kopista šetřil inkoust a pochopitelně nepovažoval za nutné opakované psaní artikulace v podobných opakujících se případech.

**Kulatých závorek** bylo užito především v případech, kdy se z hlediska dobové praxe psaní posuvek podle vývoje harmonie může stát, že se objeví posuvka u stejné noty i vícekrát v jednom taktu, což není nutné podle dnešního pravidla platnosti posuvky pro celý takt, není-li změněna jinou posuvkou. Avšak aby bylo dobře patrné, jak vypadá v daném místě rukopis, je z toho důvodu vše zachováno a kulatými závorkami označeno.

## 5.1 Seznam vlastních oprav v jednotlivých partech

**Věty:** 1. „Allegro“ – 130 taktů

2. „Adagio“ – 40 taktů

3. „Presto“ – 160 taktů

### **Violino I.:**

1. věta „Allegro“

- 1) takt 1, 3, 5 doplněna artikulace ve zdvizích podle druhých houslí
- 2) takt 23 doplněn oblouček u skupinky před trylkem
- 3) takt 58, 60 doplněna artikulace ve zdvizích
- 4) takt 88, 90 doplněna artikulace ve zdvizích
- 5) takt 126, 127 doplněna artikulace nad šestnáctinovými notami

2. věta „Adagio“

- 1) takt 20 posuvka v kulatých závorkách-spodní střídavý půltón
- 2) takt 23 opakující se křížek
- 3) takt 26 odrážka kvůli harmonii v ostatních hlasech

3. věta „Presto“

- 1) takt 9 odrážka u noty g, v rukopisu podle dobové zvyklosti u noty znaménko „b“
- 2) v celé sekvenci v taktech 20-25 první osmina v taktu pouze jako tečka tj. znaménko prodlužující o polovinu trvání noty předchozí
- 3) takt 22 doplněna odrážka
- 4) takt 44 opakující se křížek
- 5) takt 88 doplněn oblouček
- 6) takt 111 opakující se křížek
- 7) takt 126 doplněn křížek u opory

- 8) v taktech 137-143 první osmina v taktu pouze jako tečka  
tj. znaménko prodlužující o polovinu trvání noty předchozí
- 9) takt 140 doplněna odrážka

## **Violino II.:**

### 1. věta „Allegro“

- 1) takt 3 opakující se křížek
- 2) takt 19 křížek nekoresponduje s cembalem
- 3) takt 22 doplněna artikulace
- 4) takt 88 opakující se křížek
- 5) takt 90 doplněna artikulace
- 6) takt 124 křížek nekoresponduje s cembalem

### 2. věta „Adagio“

- 1) takt 2 odrážka pouze kvůli předchozí harmonii
- 2) takt 3 doplněna odrážka na konci taktu
- 3) takt 9 opakující se křížek
- 4) takt 12 opakující se křížek
- 5) takt 21 doplněna odrážka
- 6) takt 24 opakující se křížek
- 7) takt 31 odrážka kvůli harmonii v ostatních hlasech
- 8) takt 32 doplněna odrážka
- 9) takt 34 opakující se křížek

### 3. věta „Presto“

- 1) takt 30 odrážka u noty g, v rukopisu podle dobové zvyklosti  
u noty znaménko „b“
- 2) takt 40 odrážka u noty g, v rukopisu podle dobové zvyklosti  
u noty znaménko „b“
- 3) takt 50 opakující se křížek
- 4) takt 54 opakující se křížek

- 5) takt 75 po taktové čáře doplněno „b“
- 6) takt 79 místo odrážky v rukopisu znaménko „b“
- 7) takt 139 po taktové čáře doplněn křížek
- 8) takt 148 v rukopisu znaménko „b“ kvůli předchozí harmonii
- 9) takt 158 v rukopisu znaménko „b“ kvůli předchozímu taktu

### **Viola:**

#### 1. věta „Allegro“

- 1) takt 16 artikulace zde může být sjednocena s 1. houslemi
- 2) takt 56 doplněna dynamika podle ostatních partů
- 3) takt 121 artikulace zde může být sjednocena s 1. houslemi

#### 2. věta „Adagio“

- 1) takt 6 odrážka kvůli harmonii na předchozí době
- 2) takt 24 odrážka kvůli harmonii na předchozí době
- 3) takt 37 odrážka kvůli harmonii na předchozí době

#### 3. věta „Presto“

- 1) takt 21 doplněn křížek
- 2) takt 51 odrážka kvůli harmonii v předchozím taktu
- 3) takt 96 křížek doplněn podle harmonie
- 4) takt 106 křížek doplněn podle harmonie
- 5) takt 120 doplněna dynamika „f“ podle ostatních partů

### **Violoncello:**

#### 1. věta „Allegro“

- 1) takt 7 opakující se křížek
- 2) takt 77 doplněn křížek podle harmonie
- 3) takt 82 doplněna odrážka
- 4) takt 85 doplněn křížek ve skupince před trylkem
- 5) takt 88 opakující se křížek

6) takt 103 doplněn křížek a doplněn trylek podle předchozí sekvence

7) takt 117 doplněna dynamika „p“

8) takt 118 doplněna dynamika „f“

## 2. věta „Adagio“

1) takt 2 odrážka kvůli předchozímu taktu, v rukopisu znaménko „b“

2) takt 17 doplněna artikulace podle předchozí sekvence

3) takt 24 doplněna dynamika „p“

4) takt 27 odrážka podle předchozího taktu, zde není nutná

## 3. věta „Presto“

1) takt 6 místo odrážky v rukopisu užito znaménko „b“

2) takt 31 místo odrážky v rukopisu užito znaménko „b“

3) takt 44-46 doplněna artikulace a trylek v tématu podle stejného tématu v 1. houslích na začátku věty

4) takt 74 doplněna dynamika „f“ podle ostatních partů

5) takt 109 místo odrážky v rukopisu užito znaménko „b“

6) takt 114 doplněn oblouček podle předchozí sekvence

7) takt 121 doplněna dynamika „f“ podle ostatních partů

8) takt 144 dva opakující se křížky

9) takt 148 doplněna dynamika „f“ podle ostatních partů

10) takt 149 místo odrážky v rukopisu užito znaménko „b“

## **Cembalo:**

### 1. věta „Allegro“

1) takt 7 opakující se křížek

2) takt 72 opakující se křížek

3) takt 74 doplněna odrážka při sestupu na konci taktu

4) takt 88 opakující se křížek na konci taktu

5) takt 119 doplněn sextakord podle stejného místa v taktu 14



6) takt 123 doplněn kvintakord u křížku podle stejného místa  
v taktu 18

2. věta „Adagio“

- 1) takt 2 odrážka kvůli předchozímu taktu, v rukopisu znaménko „b“
- 2) takt 18 odrážky kvůli ujasnění vedení hlasu
- 3) takt 19 znaménko „b“ pro ujasnění vedení hlasu
- 4) takt 32 odrážka noty „h“ pro ujasnění vedení hlasu, u noty „c“  
doplněna editorem

3. věta „Presto“

- 1) takt 6 místo odrážky v rukopisu užito znaménko „b“
- 2) takt 31 místo odrážky v rukopisu užito znaménko „b“
- 3) takt 74 doplněna dynamika „f“ podle ostatních partů
- 4) takt 120 doplněna dynamika „f“ podle ostatních partů
- 5) takt 148 doplněna dynamika „f“ podle ostatních partů
- 6) takt 149 místo odrážky v rukopisu užito znaménko „b“

## **6 Edice koncertu číslo 578 B dur**

Postup při edici koncertu číslo 578 byl obdobný jako u předešlého koncertu číslo 572, avšak s jedním velkým rozdílem. V řadě sedmi Gureckého koncertů je to právě tento poslední koncert, u kterého se v rukopisném materiálu nedochoval part bassa continua, budeme se držet raději tohoto univerzálního názvu pro harmonický základ, protože u předešlých koncertů je part harmonického základu svěřován různým nástrojům – „Cembalo“ v koncertech 572 a 576, „Organo“ v koncertu 573, „Violone“ v koncertu 577 i nejasné označení „Basso“ v koncertech 574 a 575, kvůli těmto různým označením nemůžeme přesně určit, který nástroj byl v původním bassu continuu užít, osobně se domnívám, že podle charakteru celého koncertu a zvláště třetí věty ve veselém dvoudobém rytmu by cinkavý zvuk cembala vše jistě podpořil, k němu ještě continuové violoncello a do „tutti“ míst s kompletním ansámblem šestnáctistopý nástroj jakým je dnes kontrabas.

### **6.1 Postup rekonstrukce bassa continua**

V první fázi bylo nutné udělat totéž, co u předchozího koncertu, tedy zapsat jednotlivé dochované party pod sebe do partitury, aby bylo jasné, jak probíhají jednotlivé hlasy v harmonických souvislostech nad budoucím bassem continuem. Podle dobové praxe je v materiálu part bassa v tutti místech dublován sólovým violoncellem, takže v těchto částech ve všech třech větách mezi jednotlivými sólovými vstupy violoncella máme zachovanou originální basovou linku, ovšem bez čísel harmonie. Až na dva takty ve druhé větě, tedy konkrétně takty 4 a 5, kde se zřejmě opisovač

spletl a zapsal dvě harmonické funkce do violoncella dublujícího bas, bylo nutné čísla doplnit ovšem podle vedení vrchních hlasů ve vztahu k basu. Samozřejmě obtížnější situace nastává, když odpojením sólového violoncella od basu ztrácíme „pevnou půdu pod nohama“ a k tomu všemu se party vrchních smyčců omezují pouze na občasné vstupy do sólových pasáží violoncella na rozdíl od tutti míst, kde zní plný čtyřhlas. To vše ztěžuje rekonstrukci basové linky, jejíž vedení musí být logické a v souladu s pravidly o vedení hlasů, jaká známe z kontrapunktu, a s vedením všech originálních vrchních hlasů, vyskytujících se v daném místě. A zároveň je nutné pečlivě dbát na pravidla generálbasu, tedy pravidla harmonizace jednotlivých stupňů stupnice ve vzájemných vztazích, pro logické a jednoduché vysvětlení vzniklé basové linky čísla.

### **Rozsah rekonstrukce basové linky**

<b>1. věta „Allegro moderato“ – celkem 79 taktů</b>		
Sólové vstupy	Rozsah	Počet taktů
1	15. – 29. takt	14,5
2	38. – 51. takt	14
3	56. – 72. takt	17

<b>2. věta „Adagio“ – celkem 74 taktů</b>		
Sólové vstupy	Rozsah	Počet taktů
1.	18. – 43. takt	26
2.	51. – 69. takt	19

<b>3. věta „Presto“ – celkem 127 taktů</b>		
Sólové vstupy	Rozsah	Počet taktů
1.	27. – 47. takt	21
2.	54. – 72. takt	19
3.	81. – 116. takt	36

## **6.2 Harmonický vývoj jednotlivých vět**

### **1. věta „Allegro moderato“:**

a) Úvodních 14 taktů ansámblu začíná a končí v základní tónině, mezi tím zvláště v taktech 5 – 8 se dostává na dominantu s melodicky zajímavým naznačením mollové tercie a totéž u tóniky v taktu 10, a postupem přes dominantu zavede úvod zpět do hlavní tóniny.

b) První sólový úsek nastupuje po ansámblovém úvodu v základní tónině a pohybuje se vesměs po základních funkcích až po sekvenci v taktech 24 a 25 dojde do tóniny dominantní, kterou přebírá i následující ansámblový vstup.

c) Ansámblový vstup má zvláště v taktech 33 – 35 modulační funkci do tóniny d moll.

d) Druhé sólo se pohybuje po hlavních harmonických funkcích v d moll s durovou dominantou, v taktu 41 začíná sled několika sekvencí s modulačním významem do akordu D dur s naznačenou septimou ve

vrchních hlasech v taktu 49, který má funkci dominanty v tónině g moll, ve které končí toto sólo.

e) Následující ansámbl přebírá tóninu g moll a po sekvenci v taktech 52 a 53 ji upevňuje opět přes durovou dominantu pro poslední sólo.

f) Poslední sólo začíná v g moll, ale hned vzápětí se přes sextakord na druhé době v taktu 58 vrací do základní tóniny, ve které se pohybuje až do závěru sóla s výjimkou několika sekvencí v taktech 60 – 64, 65 – 66 a 69 – 70.

g) Závěrečný ansámbl je v podstatě poněkud zkrácený úvod s vyjmutou střední částí od taktu 3 na dominantě navazuje do taktu 11 s totožným rytmem, ale v dominantní funkci. A úplný závěr 1. věty je stejný jako konec úvodu.

## **2. věta „Adagio“: - v tónině subdominantní Es dur**

a) Ansámblový úvod 2. věty začíná kadencí v tónině Es dur a od čtvrtého taktu začíná tónickým sextakordem dlouhá sekvence až zpět do tóniky v taktu 13, v taktech 16 a 17 dominantní kadence do tóniky v taktu 18, kde začíná první sólo druhé věty.

b) První sólo začíná v tónině základní tj. Es dur a hned vzápětí se dostává v taktu 22 do tóniny dominantní, kterou následně utvrzuje kadencí v taktu 24, následuje pětitaktová sekvence která směřuje zpět do základní tóniny a hned další sekvence vede přes zmenšený sextakord v taktu 35 a v dalším taktu přes F7 zpět do dominantní B dur, kterou začíná po kadenci i další ansámbl.

c) Další ansámbl začíná v B dur tematicky stejně jako začátek věty, ale pak místo dlouhé sekvence, jako v úvodu, moduluje v taktech 48 – 50 do g moll, což je tónina druhého sólového vstupu.

d) Závěrečný sólový úsek probíhá v tónině g moll, podobně jako v první větě s využitím durové dominanty, po sekvencích v taktech 55 – 61 se harmonie pohybuje k tónice Es dur a její dominantě, po kadenci do Es dur následuje závěr.

e) Závěr je totožný se závěrem úvodu v taktech 13 – 18.

### **3. věta „Presto“:**

a) Úvod třetí věty se vyznačuje dominantními vztahy mezi akordy tj. B dur a její dominanta F, F dur a její dominanta C, a po kadenci v taktech 25 a 26 směřující do prvního sóla třetí věty.

b) V prvním sólu se po řadě sekvencí v taktech 27 – 29, 31 – 34 a 35 – 38 dostáváme v taktech 40 – 43 do úseku tóniny C dur, která se septimou plní dominantní funkci k závěru prvního sóla do F dur.

c) Následuje krátký, sedmitaktový ansámbl s upevněním tóniny F dur jako dominanty buď pro návrat na začátek nebo pro druhou repetici.

d) Druhá repetice pokračuje hned od začátku čtyřtaktovým modelem vzápětí posunutým po sekvenčním způsobu o sekundu níže, další sekvence od taktu 62 míří do D dur jako durové dominanty ke g moll, která je s hlavní tóninou B dur terciově příbuzná a i v předcházejících větách obdobně užitá.

e) Následující ansámbl je sice v g moll, ale tematicky a po harmonickém způsobu totožný s úvodem v B dur.

f) Počátek závěrečného sólového vstupu violoncella se od taktu 81 pohybuje v tónině g moll až do sekvenčních postupů v taktech 90 – 98 a následné kadenci zpět do základní tóniny B dur, pak přichází třítaktová reminiscence na úplný počátek věty a po sedmitaktové sekvenci s využitím bassa continua, sólového violoncella a prvních houslí se dostáváme k samotnému závěru sóla harmonickou kadencí do hlavní tóniny a ansámblového závěru.

g) Závěr třetí věty a tím i celého koncertu patří opět ansámblu, který v hlavní tónině opět v podstatě reprízuje závěr úvodu v taktech 15 – 26 s tím rozdílem, že v úvodu hrají v taktech 16 – 19 pouze housle a viola v roli basu, kdežto v závěru v taktech 117 – 120 hraje pochopitelně celý ansámbl.

### **6.3 Seznam vlastních oprav v dochovaných partech**

**Věty:** 1. „Allegro moderato“ – 78 taktů

2. „Adagio“ – 74 taktů

3. „Presto“ – 127 taktů

#### **Violino I.:**

1. věta „Allegro moderato“

1. takt 3 a 4 zřejmě chybně zapsaná dynamika „p“ o takt dříve než má být s celým ansámblem

2. takt 19 chybná nota, původně v rukopisu „f“ místo „es“

3. takt 24 opakovaná posuvka

4. takt 25 nadbytečná artikulace, zřejmě vinou pozdějšího dopisování obloučků

5. takt 29 doplněná artikulace

6. takt 33 posuvka „b“ kvůli harmonii v předchozím taktu

7. takt 49 opakující se křížek

2. věta „Adagio“

1. takt 25 a 26 doplněna dynamika

2. takt 30 posuvka kvůli předchozímu taktu

3. takt 35 a 36 doplněny odrážky při oktavových skocích

4. takt 43 doplněna dynamika

5. takt 48 doplněna posuvka ve spodní oktávě

3. věta „Presto“

1. takt 53 doplněna pauza před zdvihem před repeticí

2. takt 61 doplněna dynamika

3. takt 68 doplněn křížek ve spodní oktávě

4. takt 73 doplněna posuvka

## **Violino II.:**

1. věta „Allegro moderato“

1. takt 5 doplněna artikulace, opakující se posuvka

2. takt 24 doplněna odrážka po taktové čáře

3. takt 31 opakující se křížek

4. takt 32 doplněna posuvka

5. takt 49 opakující se křížek

2. věta „Adagio“ – bez oprav

3. věta „Presto“

1. takt 67 doplněna dynamika

2. takt 74 opakující se křížek

3. takt 77 doplněna posuvka po taktové čáře

4. takt 79 doplněna posuvka po taktové čáře

## **Viola:**

1. věta „Allegro moderato“



1. takt 34 doplněna posuvka po taktové čáře
2. takt 51 doplněna dynamika
3. takt 73 doplněna dynamika

2. věta „Adagio“

1. takt 43 doplněna dynamika
2. takt 69 doplněna dynamika

3. věta „Presto“

1. takt 72 doplněna dynamika
2. takt 102 doplněna dynamika
3. takt 117 doplněna dynamika

**Violoncello:**

1. věta „Allegro moderato“

1. takt 8 doplněna posuvka v oktávovém skoku
2. takt 22 opakující se odrážka
3. takt 25 nadbytečná artikulace vinou pozdějšího dopisování obloučků
4. takt 28 doplněna artikulace
5. takt 40 opakující se odrážka
6. takt 41 doplněna posuvka v závěru taktu
7. takt 43 posuvka kvůli harmonii předchozím taktu
8. takt 68 doplněna posuvka v závěru taktu
9. takt 77 a 78 doplněna dynamika

2. věta „Adagio“

1. takt 27 doplněna posuvka kvůli předchozímu taktu
2. takt 54 doplněna posuvka kvůli předchozímu taktu

3. věta „Presto“

1. takt 93 doplněn trylek podle taktu 91

## 7 ZÁVĚR

Zpracované téma – sedm violoncellových koncertů Josefa Antonína Gureckého – je pro mne jako violoncellistu zvláště zajímavé a důležité, zejména pak kombinací těchto skutečností – národnosti autora, doby a okolností vzniku koncertů a užití violoncella jako koncertantního nástroje. Všem těmto aspektům se věnuji ve své práci v teoretické rovině. A vzápětí i praktickému zpracování rukopisů směřujícímu ke koncertnímu provádění, což si Gureckého hudba bezesporu zaslouží. V souvislosti s tím si dovoluji zmínit své provedení Gureckého violoncellového koncertu číslo v katalogu 575, zařazeného na závěr mého bakalářského koncertu 20. dubna 2011. Je to svěží hudba v D dur tónině, v krajních větách s veselými, často až lidovými prvky a s velmi niternou střední větou v h moll. Věřím, že zájem o Gureckého hudbu poroste, k čemuž snad svým dílem přispěje i tato práce.

## 8 SEZNAM LITERATURY

### **Prameny:**

**Josef Antonín Gurecký:** rukopisy sedmi violoncellových koncertů v majetku archívu zámku Wiesentheid. Zdroj – MGG (mikrofilm)

**Josef Antonín Gurecký:** rukopis houslové sonáty v majetku SLUB Dresden.

Zdroj – IMSLP

**Josef Antonín Gurecký:** autograf houslového koncertu v majetku SLUB Desden.

Zdroj – IMSLP.

### **Literatura:**

**Fajdeková, Bohuslava:** Vztah violy da gamba a violoncella z hlediska gambové literatury dochované v Kroměřížském archivu a violoncellového koncertu Josefa Gureckého, Diplomová práce na KHV PdF UP Olomouc, 1996

**Řezníčková, Marie:** Hudební dění v Olomouci v 17. a 18. století, Bakalářská práce, Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 2006

**Sehnal, Jiří:** Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století, Moravské muzeum v Brně, 1988

**Spáčilová, Jana:** Hudba na dvoře olomouckého biskupa Schrattenbacha (1711-1738), Příspěvek k libretistice barokní opery a oratoria, Disertační práce, Brno 2006

**Zobeley, Fritz:** Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesentheid, I. Teil, Das Repertoire des Grafen Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677-1754), Band 1: Drucke aus den Jahren 1676 bis 1738, Tutzing, 1967

**Zobeley, Fritz:** Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesentheid, I. Teil, Das Repertoire des Grafen Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677-1754), Band 2: Handschriften, Tutzing, 1982

### **Internetové odkazy:**

**Heyder, Bernd:** Treasures, Chamber music from the collection of Earl Rudolf Franz Erwein von Schönborn zu Wiesentheid, text k CD, translation: Alistair Blyth,

[http://avaxhome.ws/music/classical/Treasures\\_Chamber\\_music\\_from\\_the\\_collection\\_of\\_Earl\\_Rudolf\\_Fran.html](http://avaxhome.ws/music/classical/Treasures_Chamber_music_from_the_collection_of_Earl_Rudolf_Fran.html)

**Kapsa, Václav:** Text k programu koncertu Život orchestru v Čechách v 17. a 18. století,

[http://www.musicaflorea.cz/programy\\_svet\\_orchestru.html](http://www.musicaflorea.cz/programy_svet_orchestru.html)

## **9 SEZNAM PŘÍLOH**

Příloha č. 1: Edice koncertu číslo 572.....	str. 2
Edice a rekonstrukce basu v koncertu číslo 578.....	str. 31
Příloha č. 2: Ukázky rukopisů a obrázky Wiesentheidu.....	str. 59