

## K recepci hudby Johanna Sebastiana Bacha v Praze – provedení druhého Kyrie ze *Mše h-moll* v roce 1845

Tanja Kovačević

This study focuses on a set of manuscript parts of the second Kyrie from Johann Sebastian Bach's *B-minor Mass* (BWV 232/3), which first came to the attention of Bach scholarship in 2010. The parts were used in the first documented performance of this work in Prague in 1845. A text-critical examination of the source in conjunction with historical and contextual evidence, its relationship with other sources and some seemingly unimportant information has unravelled a fascinating chapter of Bohemian Bach reception, in which the Prague Organ School and its director Carl Franz Pitsch played a vital role.

Odklon od polyfonie a příklon k jednodušším strukturám a skromnějším technickým požadavkům, zejména v duchovní hudbě, vedly k jevu, který hudební elita v českých zemích na počátku devatenáctého století vnímala jako výrazný úpadek uměleckých standardů. Silné výroky, které zavrhovaly „bezvýznamnost cílů, které sleduje pokleslé umění naší doby“ nebo „zatemňující mlhu zapomnění“ ze strany nevděčných následujících generací a litovaly publikum, že přichází o „bohatství nanejvýš směлых, ušlechtilých a působivých skladeb“,<sup>1</sup> nebyly v té době nijak výjimečné. Tato kritika byla určena módním kouskům, jakými byly například *Freischützmesse*, založená na oblíbených číslech z Weberovy opery *Čarostřelec*, či „obligátní sólo pro poštovní roh“ z vánoční mše Kryšpína Taschky. Tyto počiny byly odsuzovány coby pronikání „špatně pojaté virtuozity“ do duchovní hudby.<sup>2</sup>

Ve snaze zachránit duchovní hudbu před touto plíživou dekadencí založila v roce 1826 skupinka nadšenců spolek s názvem Verein der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Böhmen.<sup>3</sup> Spolek původně pořádal rozsáhlé koncerty, jejichž pro-

Ráda bych upřímně poděkovala Stipendijní nadaci Emily Sarah Montgomeryové a Královské univerzitě v Belfastu za to, že mi na jaře a na podzim roku 2010 umožnily věnovat se výzkumu v Praze. Také bych ráda vyjádřila obzvláštní dík zaměstnancům knihovny Pražské konzervatoře za velkorysou pomoc a rady, zejména ředitelce Markétě Hejlové, jejímu zástupci Miloslavu Richterovi a Markétě Hallové. Moje poděkování patří také Zuzaně Petráškové z hudebního oddělení Národní knihovny České republiky a Markétě Kabelkové z Národního muzea – Českého muzea hudby. Pozn. red.: První verze této studie vyšla ve webovém časopisu Bach Network UK *Understanding Bach* 5 (2010), < <http://www.bachnetwork.co.uk/understanding-bach/ub5/> > [cit. 8. 12. 2014]. Pro český překlad byla studie autorkou revidována.

<sup>1</sup> „Wir würden bei einer sorgfältigen Exekution altitalienischer Vokalkompositionen erstaunen, welchen Schatz der kühnsten, edelsten und rührendsten Tondichtungen uns durch die sonnenverfinsterten Nebel der Vergessenheit einer undankbaren Nachwelt entzogen worden ist. Wir würden zu unserem Bach, Gluck, Graun, Händl und Haydn in der alten Zeit Geistesverwandte finden, in deren Kreise wir uns erhoben fühlen würden über die Geringfügigkeit der Zwecke, welche die Afterkunst unserer Zeit verfolgt.“ [anon]: *Ueber die musikalische Akademie am 22. Dezember*, Bohemia 9 (24. prosince 1836), č. 155, s. [4].

<sup>2</sup> Emanuel MELIS: *Nynější stav hudby v Čechách vůbec a v Praze zvlášť. VII.: Světská a kostelní hudba na venkově*, Lumír 7 (12. listopadu 1857), č. 46, s. 1096; Karel HOFFMEISTER: *Sto let varhanické školy pražské*, Hudební výchova 12 (1931), č. 6–7, s. 82.

<sup>3</sup> Český název této organizace zněl: Spolek pro pěstování hudby církevní v Čechách. Další informace lze nalézt v *Jahresbericht des Vereins der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Böhmen*. Jediné zprávy, které byly v době psaní této studie dostupné, se týkají let 1827–1833, 1838, 1840, 1857–1861 a jsou k dispozici v Knihovně Pražské konzervatoře (bez signatury). Viz též Anton MÜLLER: *Ueber den Verein der Kirchenmusik*, Monatschrift der Gesellschaft des vaterländischen Museums in Böhmen 1 (prosinec 1827), s. 76–79; [anon]: *Die Orgelschule des Vereins der Kunstfreunde für Kirchenmusik*, Bohemia 4 (14. srpna 1831), č. 97, s. [1–2]; *Zpráva o gednotě k zweleberj kostelnj hudby v Čechách*, Česká věda 4 (17. října 1837), č. 42, s. 332–333; Dobroslav OREL: *Společnost přátel hudby duchovní*, Cyril 43 (1917), č. 7, s. 103–107.

gram sestával z toho, co bylo považováno za dobrou a důstojnou církevní hudbu, a poskytoval sborové posily kostelům, které měly vhodné akustické a prostorové podmínky k pořádání akcí s velkými hudebními tělesy. Členové spolku si však brzy uvědomili, že tato nákladná vystoupení, která byla často propagována jako koncertní hudba (*Concertmusiken*), ve skutečnosti působí proti smyslu věci, o kterou jim šlo – totiž vrátit do kostelů hudbu, která by pohnula city k náboženskému rozjímání. Zároveň nijak neřešila reálné problémy související s nedostatkem zkušených interpretů církevní hudby. Rozhodli se proto sledovat ušlechtilější a obecnější cíle, mezi nimiž zaujímalu stěžejní roli vzdělávání varhaníků a chórů. Jak však ukazují výroční zprávy spolku, cesta k realizaci těchto cílů nebyla bez překážek.

Již roku 1828 spolek uznává potřebu změny směřování, kterou řada zúčastněných stran vyjádřila, ale zároveň lituje, že vzhledem k nedostatečným zdrojům, a také proto, že by taková změna představovala odklon od ustavujících zásad spolku, se jeho činnost musí omezit na malé množství nezávislých „vzorových produkcí“ (*Musterproduktionen*) a spolupráci s jednotlivými kostely.<sup>4</sup> V roce 1829 spolek oznámil, že přerušuje samostatné produkce a zakládá dvě školy, jednu určenou pro varhaníky, druhou pro sborové zpěváky. Tento plán však byl uskutečněn teprve v roce v následujícím. Roku 1830 tak byla založena pražská varhanická škola, do níž nastoupil první ročník pětadvaceti budoucích varhaníků, jejichž vzdělávání mělo být zakončeno veřejnou zkouškou.<sup>5</sup> Spolupráce spolku s kostely byla ukončena v roce 1832.<sup>6</sup>

Velká část materiálů, které se ve varhanické škole používaly k výuce a zkoušení, spolu s archivem někdejšího spolku, je dnes součástí rozsáhlé sbírky Pražské konzervatoře, s níž byla varhanická škola v roce 1890 sloučena. Starší, historická část fondu konzervatoře obsahuje pozoruhodné množství děl Johanna Sebastiana Bacha, jež dosud nebylo prozkoumáno bachovskými badateli. Tento významný soubor pramenů nepojednává ani hrstka studií o recepci Bachova díla v českých zemích, které vznikly většinou u příležitosti třístého výročí skladatelova narození. Jaroslav Bužga sice zmiňuje existenci jakýchsi tisků a opisů Bachových děl na Pražské konzervatoři, avšak nezabývá se přímo prameny; jako zdroj uvádí Souborný hudební katalog.<sup>7</sup> Tomislav Volek a Tamara Vraštilová se o pramenech Pražské konzervatoře nezmiňují vůbec.<sup>8</sup> Zdeňka Pilková si v české verzi své studie stýská, že prameny v archivu Pražské konzervatoře v době jejího psaní nebyly „z technických důvodů“ dostupné, což napovídá, že jejich absence v tehdejších pojednáních nebyla způsobena pouhým opominutím (v německé verzi článku tato jemná kritika chybí).<sup>9</sup>

<sup>4</sup> *Jahresbericht des Vereins der Kunstfreunde für Kirchenmusik* 2 (1828), s. [2].

<sup>5</sup> *Jahresbericht des Vereins der Kunstfreunde für Kirchenmusik* 3 (1829), s. [1–2]; 4 (1830), s. [1].

<sup>6</sup> *Jahresbericht des Vereins der Kunstfreunde für Kirchenmusik* 6 (1832), s. [1].

<sup>7</sup> Jaroslav BUŽGA: *Bach, Zelenka a česká hudba 19. století*, Hudební věda 19 (1982), č. 1, s. 55, pozn. 37.

<sup>8</sup> Tomislav VOLEK: *Bach a my*, Hudební rozhledy 38 (1985), č. 6, s. 276–280; Tamara VRAŠTILOVÁ: *Bach a Händel v českém hudebním povědomí 19. století*, in: Händel a Bach. O dnešním pojetí jejich díla, ed. Rudolf Pečman, Masarykova univerzita, Brno 1992, s. 151–153.

<sup>9</sup> Zdeňka PILKOVÁ: *Skladby J. S. Bacha, G. F. Händela a jejich severoněmeckých současníků v českých sbírkách 18. století*, in: Händel a Bach... (viz pozn. 8), s. 134; TÁŽ: *Werke von Bach, Händel und ihren norddeutschen Zeitgenossen in den Sammlungen der böhmischen Länder im 18. Jahrhundert*, in: *Alte Musik als ästhetische Gegenwart: Bach, Händel, Schütz. Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Stuttgart 1985*, ed. Dietrich Berke, Dorothee Hanemann, Bärenreiter, Kassel 1987, s. 138–144.

## Pramen

Zvláště jeden pramen z konzervatoře nese výmluvné svědectví o činnosti varhannické školy jakožto jednoho z hlavních propagátorů Bachovy hudby v Praze první poloviny 19. století.<sup>10</sup> Historie tohoto pramene, poutavý příběh o prvním setkání Pražanů s jedním z Bachových vrcholných vokálních děl, však není na první pohled zřejmá. Je skryta v nenápadných stopách a začne se před námi otevírat, teprve když tyto stopy v jejich historickém kontextu propojíme s dalšími souvisejícími doklady, s dalšími prameny a také s řadou zdánlivě nedůležitých zrněk informací.

Pramenem, kterým se budeme zabývat, je soubor rukopisných partů druhého *Kyrie* Bachovy *Mše h moll* (BWV 232/3), současná signatura 108.<sup>11</sup> Rukopis obsahuje padesát čtyři folií (jeden dvojlist a padesát dva samostatných listů) o rozměrech 32 × 26 cm. Je uložen v tvrdých černých kartonových deskách svázaných stuhou, které pocházejí nejspíše z poloviny devatenáctého století. Jsou na nich dva částečně potrhane původní štítky, jeden nahoře a druhý dole u hřbetu. Původní nápisy na obou štítcích jsou vybledlé, ale na horním, větším z nich lze rozeznat text „Kyrie [?] | aus d. [?] | h M [?] | von | Joh. Sebast. | Bach | No. | 2 [?]“, na menším štítku je napsáno „86 [?]“. Na té části většího štítku, která přesahuje na přední stranu desek, je malé tmavomodré razítko archivu a novější nápis „J. S. Bach. 108“. Podlouhlý bílý štítek se současnou signaturou, který zakrývá část původního štítku na přední straně desek, vypadá velmi nově. Rukopis není paginován ani foliován, ale vokální party jsou v pravém horním rohu očíslovány římskými číslicemi, z nichž některé byly dodatečně opraveny tužkou. Dvojlist, který obsahuje titulní stranu (f. 1r) a varhanní part (ff. 1v–2r), je použit jako obal pro zbývající část rukopisu. Poslední strana tohoto dvojlistu (f. 2v) je prázdná. Ostatní party (violon, 13 × soprán, 13 × alt, 13 × tenor a 12 × bas) jsou opsány na samostatných listech.

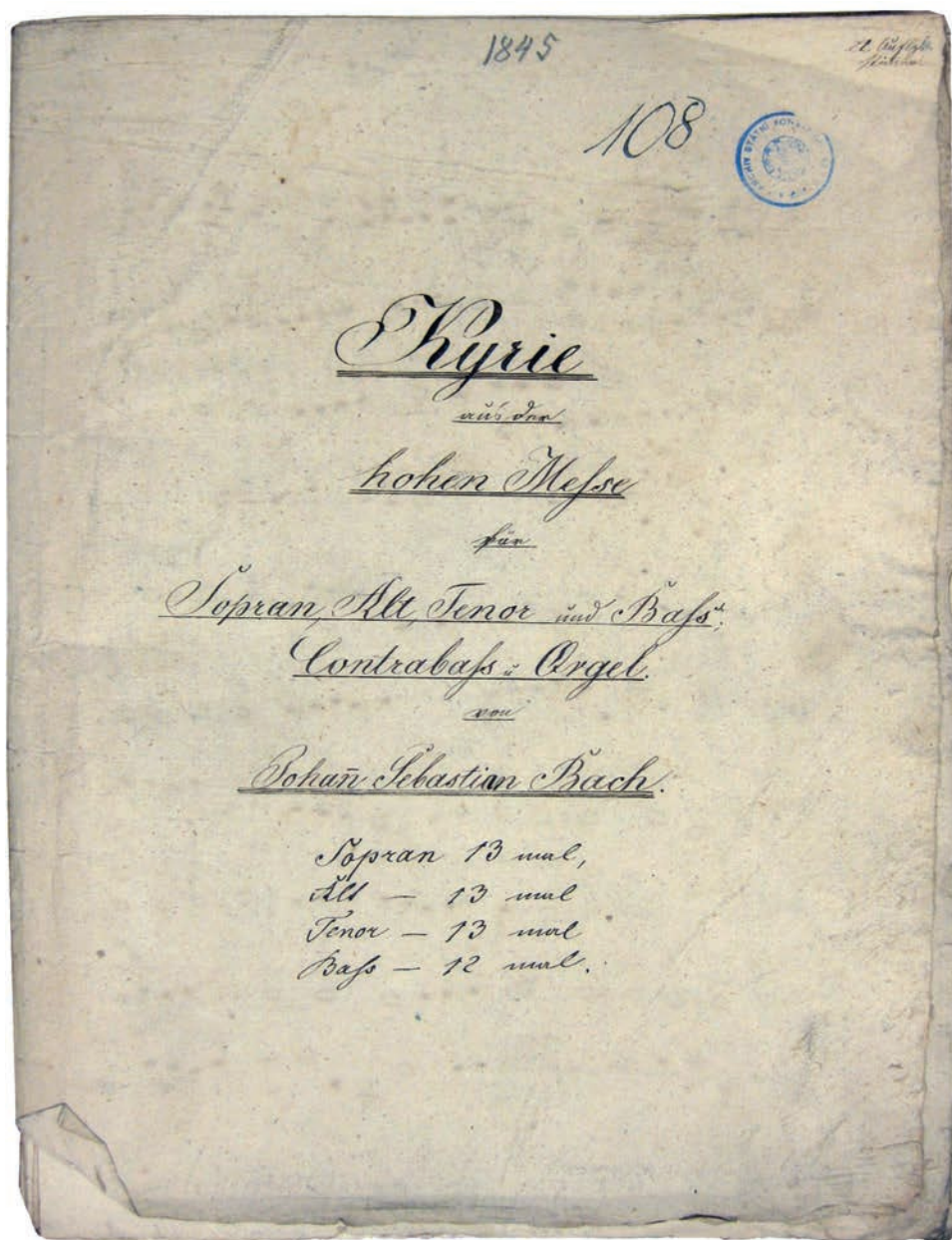
Na opisování se zřejmě podíleli dva kopisté: první, písař A, opsal titulní stranu, party pro varhany a violon a pět z každé sady vokálních partů, což dohromady činí 22 partů. Zbývající vokální party (8 × soprán, 8 × alt, 8 × tenor a 7 × bas) opsal písař B. Vodoznak, který lze v celém rukopisu rozeznat, je lilie ve štítě s korunkou. Protiznačka – písmena „PA“ – se vyskytuje méně často. Použití stejného papíru pro celý rukopis naznačuje, že kopisté pravděpodobně pracovali na svých částech zároveň nebo brzy po sobě.

Na titulní straně stojí následující text (viz **obr. 1**):

„Kyrie | aus der | hohen Messe | für | Sopran, Alt, Tenor und Bass; | Contrabas u[nd]  
Orgel. | von | Joha[n] Sebastian Bach. | Sopran 13 mal, | Alt – 13 mal | Tenor –  
13 mal | Bass – 12 mal.“

<sup>10</sup> Archiv Pražské konzervatoře obsahuje také prameny, které se vztahují k další klíčové postavě v recepci Bachovy hudby v Praze, Josephu Prokschovi (1794–1864), jenž vytvořil zvláštní úpravy Bachových děl pro osm klavírů za účelem zkoušení studentů ve své vlastní vzdělávací instituci. Těmto pramenům jsem se věnovala ve studii *Bach à 32 mains: Joseph Proksch and his Role in Bohemian Bach Reception*, *Understanding Bach* 8 (2013), <[http://www.bachnetwork.co.uk/ub8/UB8\\_Kovacevic.pdf](http://www.bachnetwork.co.uk/ub8/UB8_Kovacevic.pdf)> [cit. 8. 12. 2014], jejíž revidovaná verze s názvem *Bohemian Bach Reception II: Joseph Proksch tvoří 3. kapitulu mé disertační práce*; srov. Tanja KOVÁČEVIČ: *Trailing the Sources. In Pursuit of a European Picture of Bach Reception in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, diss., Queen's University Belfast, 2013, s. 123–199.

<sup>11</sup> Pramen zmínila Undine WAGNER: *Bach's Connection to Bohemia – Bohemia's Connection to Bach: A Study Concerning Historical Reception*, in: Bach 2000. *Music between Virgin Forest and Knowledge Society* (The Compostela Prize 2), ed. Jiří Fukač, Alena Mízerová, Vladimír Strakoš, Grupo Compostela de Universidades, Santiago de Compostela 2002, s. 145.



Obr. 1 Kyrie II, titulní strana (knihovna Pražské konzervatoře, signatura 108)



Hlavní část titulu je psána tmavohnědým inkoustem. Poslední čtyři řádky jsou psány inkoustem černým a z jejich větší výraznosti lze usuzovat na novější původ. Pokud jde o písmo, všech dvanáct řádek je psáno rukou písaře A. V prázdné části titulní stránky jsou následující dodatečné příписy:

1. „1845“ psáno tužkou, nahoře uprostřed, nejspíše rukou písaře A, ale rozdíl v psacím náčiní a nedostatečnost vzorku to neumožňují ověřit
2. „108“ velkým písmem černým inkoustem, rukou, která nepatří písaři A ani B, pod výše uvedeným letopočtem mírně vpravo. Vedle je modré razítko knihovny (stejně jako na deskách)
3. „[korigovaná číslice (viz níže)] Auflag- | stißen.“, psáno drobným písmem tmavohnědým inkoustem, v pravém horním rohu, rukou písaře A.

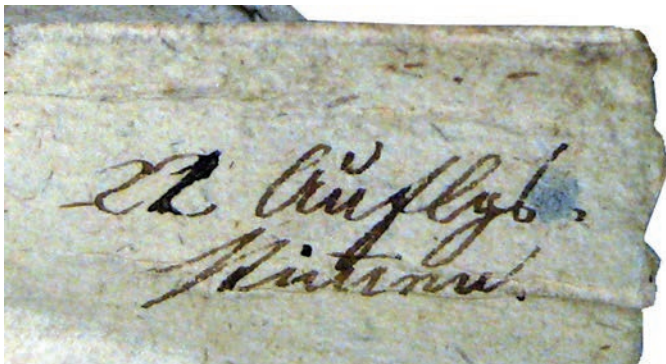
Tužkou psaný přípis „1845“ pravděpodobně označuje rok, ve kterém byl kus proveden, vzhledem k tomu, že jde o party určené pro provozování. Pramenné doklady pojednané níže vylučují možnost, že by se mohlo jednat o někdejší signaturu.

Druhý přípisek byl učiněn, když byl tento pramen katalogizován. Příslušné heslo v *Inventáři sbírky historických hudebnin I.* z roku 1934, který zahrnuje signatury 1–1691, zní:

„108 | Bach, J. S. | Kyrie aus den [sic] hohen Messe“.

Žádné další zmínky o tomto prameni katalog neobsahuje.

Ve třetím přípisu (viz **obr. 2**) lze navzdory překrývání řádků rozeznat původní vrstvu inkoustu, kterým je rukou písaře A napsáno cosi, co vypadá jako arabská číslice „22“ (nebo dvě obrácená Ss, jak je píše písař A). To odpovídá počtu partů, které rozepsal písař A, což zase naznačuje, že tento soubor partů byl opsán jako první. Pokud tomu tak bylo, pak vpisek v rohu časově předchází poslední čtyři později připsané řádky titulního textu, které již započítávají dalších jedenatřicet dublet, jež rozepsal písař B. Dále z toho vyplývá, že původně měla být věta provedena dvaceti zpěváky. Celkový počet partů také pomohl rozluštit opravu, která vypadá jako římská číslice „LI“ a označuje tak celkový počet jedenapadesáti vokálních partů (nepočítáme-li party pro continuo).



**Obr. 2** *Kyrie II*, přípisek na titulní straně (knihovna Pražské konzervatoře, signatura 108)

## Hledání stop

Pevnou součástí osnov varhanické školy bylo studium kontrapunktu a fugy. Tištěné programy výročních zkoušek této instituce ukazují, že studenti byli v těchto předmětech pravidelně hodnoceni. Tyto zkoušky se na varhanické škole konaly obvykle koncem července nebo začátkem srpna. Začínaly v devět hodin ráno a trvaly do jedné hodiny odpolední. Hodnoceni byli studenti prvního i druhého ročníku. První část zkoušky byla zaměřena na teorii. Studenti prvního ročníku zodpovídali otázky z intervalů, trojzvuků, septakordů, neakordických tónů a realizovali číslovaný bas. Zkoušková témata pro studenty druhého ročníku zahrnovala modulaci, kontrapunkt, chorál (příčemž byl varhanní doprovod zároveň hrán z číslovaného basu), imitaci a teorii fugy. Zkouškové materiály z té doby, jež jsou uloženy mezi archiváliemi konzervatoře, obsahují například otázky: „Co je to fuga?“; „Jaká jsou hlavní pravidla pro zacházení s hlasem ve zdobeném kontrapunktu?“; „Co je to imitace a kolik jejích typů existuje?“; „Co ve fuze znamená těsna?“; „Jak je třeba správně koncipovat dva hlasy v kontrapunktické struktuře, aby byly v oktávě navzájem zaměnitelné?“ a podobně.<sup>12</sup> Jednotliví studenti přitom také provedli své nejzdařilejší vlastní kompozice (*Compositionsversuche*), které napsali v průběhu školního roku. V závěrečné části zkoušky zpívali studenti vybraná duchovní díla klasických mistrů za doprovodu varhan.<sup>13</sup>

Osnovy a způsob hodnocení zřetelně odrážely zaměření Carla Franze Pitsche (1786–1858), ředitele varhanické školy v letech 1842–1858, který byl navíc velkým obdivovatelem skladeb barokních mistrů<sup>14</sup> a kontrapunkt pěstoval „tělem i duší“. <sup>15</sup> I jeho vlastní skladby svědčí o velkém obdivu k Bachovi.<sup>16</sup> Jelikož před námi stála otázka, nakolik se Pitschovo uznání vůči Bachovi dotklo jeho svěřenců, zdálo se rozumné prozkoumat také díla jeho studentů, která se rovněž nacházejí ve sbírkách Pražské konzervatoře. To vedlo k překvapivému objevu ruky totožné s rukou výše zmíněného písaře A mezi rukopisy studentských skladeb komponovaných dle zadání. Podle titulní strany tohoto rukopisu patřila Josefu Leopoldu Zvonařovi (viz srovnání písma na **obr. 3**, s. 326–327).<sup>17</sup>

<sup>12</sup> „Was ist die Fuge?“; „Welche sind die Hauptregeln bei einer im verzierten Contrapuncte zu behandelnden Stimme?“; „Was ist Nachahmung und wievielerlei ist sie?“; „Was versteht man unter den Engführung in der Fuge?“; „Wie müssen zwei kontrapunktierende Stimmen abgefaßt seyn, daß die Melodie der höhern um eine 8ve herab, u. die der untern um eine 8ve hinauf gerückt werden könnte?“; viz archivní krabice se štítkem VARHANICKÁ ŠKOLA 1. – UČEBNICE, PŘÍKLADI, APOD. – ŽÁKOVSKÉ ÚLOHY. Pro bližší poznání českého hudebního vzdělávání této doby viz Jitka LUDVOVÁ: *Česká hudební teorie 1750–1850*, Academia, Praha 1985 a TÁŽ: *Česká hudební teorie novější doby 1850–1900*, Academia, Praha 1989.

<sup>13</sup> Viz A.[Anton MÜLLER]: *Telegraph von Prag*, Bohemia 15 (19. června 1842), č. 86, s. [4].

<sup>14</sup> Emanuel MELIS: *Nynější stav hudby v Čechách vůbec a v Praze zvlášť: IX. Seznam českých hudebníků, skladatelů, zpěváků a zpěvaček nyní žijících*, Lumír 7 (1857), č. 51, s. 1216; A. Zs-v: *Nekrolog. Karl Franz Pitsch †. (Eine nekrologische Skizze)*, Neue Wiener Musik-Zeitung 7 (20. července 1858), č. 30, s. 118; Josef Antonín ŠRÚTEK: *† Karel Frant. Pič, ředitel varhanické školy v Praze*, Školník pro učitelstvo dicése kralohradecké a ostatních dicéseí v Čechách a na Moravě 8 (1859), s. 53; Josef Leopold ZVONAŘ: *Pitsch*, in: *Slovník naučný*, sv. 6, ed. František Ladislav Rieger a Jakub Malý, I. L. Kober, Praha 1867, s. 403.

<sup>15</sup> „...daß er mit Leib und Seele nur für den Kontrapunkt eingenommen sei...“; Zs.-v: *Nekrolog...* (viz pozn. 14), s. 118.

<sup>16</sup> Například protivěta jeho *Alleluia Paschale* (tisk Marco Berra, Praha 1835) se nápadně podobá tématu Bachovy Fugy Fis dur z 2. dílu *Dobře temperovaného klavíru* (BWV 882/2).

<sup>17</sup> Na titulní straně je uvedeno: „Kompositions Versuche | in | Præludien | des | Joseph Zwonař Schüler des II. | Jahrganges der Orgelschule | im | Schuljahre | 1843“ (CZ-Pk 1 C 85).

Josef Leopold Zvonař (1824–1865) je v české hudbě poměrně prominentní postavou. Tento skladatel, současník Bedřicha Smetany a nadšený reprezentant českého národního obrození, je znám především svými spisy o hudbě a pedagogickými díly.<sup>18</sup> V roce 1842 se Zvonař stal studentem pražské varhanické školy a během studia si vydělával na živobytí opisováním not.<sup>19</sup> Navzdory obtížnému prvnímu ročníku, který provázely finanční těžkosti i studijní neúspěchy, nakonec Zvonařova píle udělala na Pitsche dojem, a ten vzal chudého mladíka pod svá křídla. Daroval Zvonařovi malý klavichord, dovolil mu cvičit na školních varhanách mimo dobu vyučování, půjčoval mu noty a dokonce mu věnoval své obnošené šatstvo.<sup>20</sup> Pitsch také Zvonařovi pomáhal najít příležitosti k přivýdělku; na jeho doporučení a na přimluvu hraběte Laurencina d'Armond se Zvonař stal soukromým učitelem v paláci knížete Lobkovice.<sup>21</sup> Roztomilá skica zaznamenaná Zvonařovým přítelem a prvním životopiscem Melišem popisuje změnu Pitschova postoje a výmluvně vypovídá o jeho velké vášni pro Bacha:

„Od té doby, co Píč u Z. náklonnost a nějakou schopnost k hudbě poznal, stal se mu otcovským přítelem; podporoval jej, kde jen mohl i podněcoval jej k pilným studiím; podle svého způsobu vyučování, obeznámil jej nejprve s Bachovými skladbami. Píč byl jeden z největších ctitelů Šeb. Bacha. Neušel ani den, aby se nebyl jeho fugami obíral. Mimochodem budiž řečeno, že je hrál mistrovsky a že bývalo po dlouhý čas jeho nejmilejším pobavením po stole, zasednouti si k pianu a hráti Bachovy skladby; skoro se může říci, že šel z hostince rovnou cestou k pianu. Svou zaujatost pro Bacha, přenášel v pravém smyslu slova na své žáky; který z nich smysl pro Bacha neměl, ten neplatil u něj nic. Pravým geniálním učitelským tahem jeho byl způsob, že dal nejdokonalejší a nejvzornější skladby tohoto mistra i nejslabším žákům; dle toho jak se tito k nim chovali, t. jak se snažili v moc je dostat; soudil pak na jejich schopnosti a vytkl si cestu, po níž je dále vedl. Suchopárnými a planými kusy nemučil žáky nikdy. Píč uvedl tedy také Z. záhy do chrámu Bachovy músy a nepřepočtl se, neboť tento se sháněl brzy na to jen po samých Bachových skladbách.“<sup>22</sup>

V roce 1844, krátce po ukončení studia, se stal Zvonař Pitschovým asistentem. Zůstal na varhanické škole dalších šestnáct let, přičemž postoupil na pozici druhého učitele varhan a od roku 1855 také učitele sborového zpěvu. Důkazem jejich blízkého přátelství je skutečnost, že Zvonař byl jedním ze čtyř lidí přítomných u Pitschova smrtelného lože.<sup>23</sup>

<sup>18</sup> K biografii Josefa Leopolda Zvonaře srov. Emanuel MELIŠ: *Josef Leopold Zvonař*, Dalibor 4 (1861), č. 1 ad.; Emil AXMAN: *Josef Leopold Zvonař*, Časopis moravského muzea zemského 15 (1916), č. 1, s. 8–23; č. 2, s. 184–207; František KNEIDL: *Josef Leopold Zvonař*, in: Podbrdský (berounský) kraj. Vlastivědný sborník, ed. Karel Kazda 2/2, Beroun 1924, s. 29–60; 2/3, Beroun 1925, s. 61–141; Jan Evangelista ZELINKA: *Jos. Leop. Zvonař. K 100. výročí narozenin*, Cyril 50 (1924), č. 7–10, s. 63–67; Adolf CMÍRAL: *Josef Leopold Zvonař a církevní hudba*, Cyril 47 (1941), č. 1–2 ad., s. 13 ad.; Gracian ČERNUŠÁK: *Zvonař, Josef Leopold*, in: Československý hudební slovník osob a institucí, sv. 2, Státní hudební vydavatelství, Praha 1965, s. 1010–1012.

<sup>19</sup> „Byl odkázán jen na to, co si vydělával opisováním not a explikac [sic] pro jiné, a to nebylo věru mnoho.“ Když Meliš vzpomíná na první Zvonařovo setkání s Beethovenovými klavírními sonátami, popisuje, jak jeden spolužák přinesl jednu z těchto sonát do školy a požádal Zvonaře, aby mu ji opsal; viz Emanuel MELIŠ: *Josef Leopold Zvonař*, Dalibor 4 (20. února 1861), č. 6, s. 46; (1. března 1861), č. 7, s. 53; KNEIDL, *Josef Leopold Zvonař*... (viz pozn. 18), s. 36.

<sup>20</sup> KNEIDL, *Josef Leopold Zvonař*... (viz pozn. 18), s. 36–37.

<sup>21</sup> Tamtéž.

<sup>22</sup> Emanuel MELIŠ: *Josef Leopold Zvonař*, Dalibor 4 (1. března 1861), č. 7, s. 53.

<sup>23</sup> A. Zs-Y: *Nekrolog. Karl Franz Pitsch †. (Schluß)*, Neue Wiener Musik-Zeitung 7 (8. srpna 1858), č. 31, s. 122.



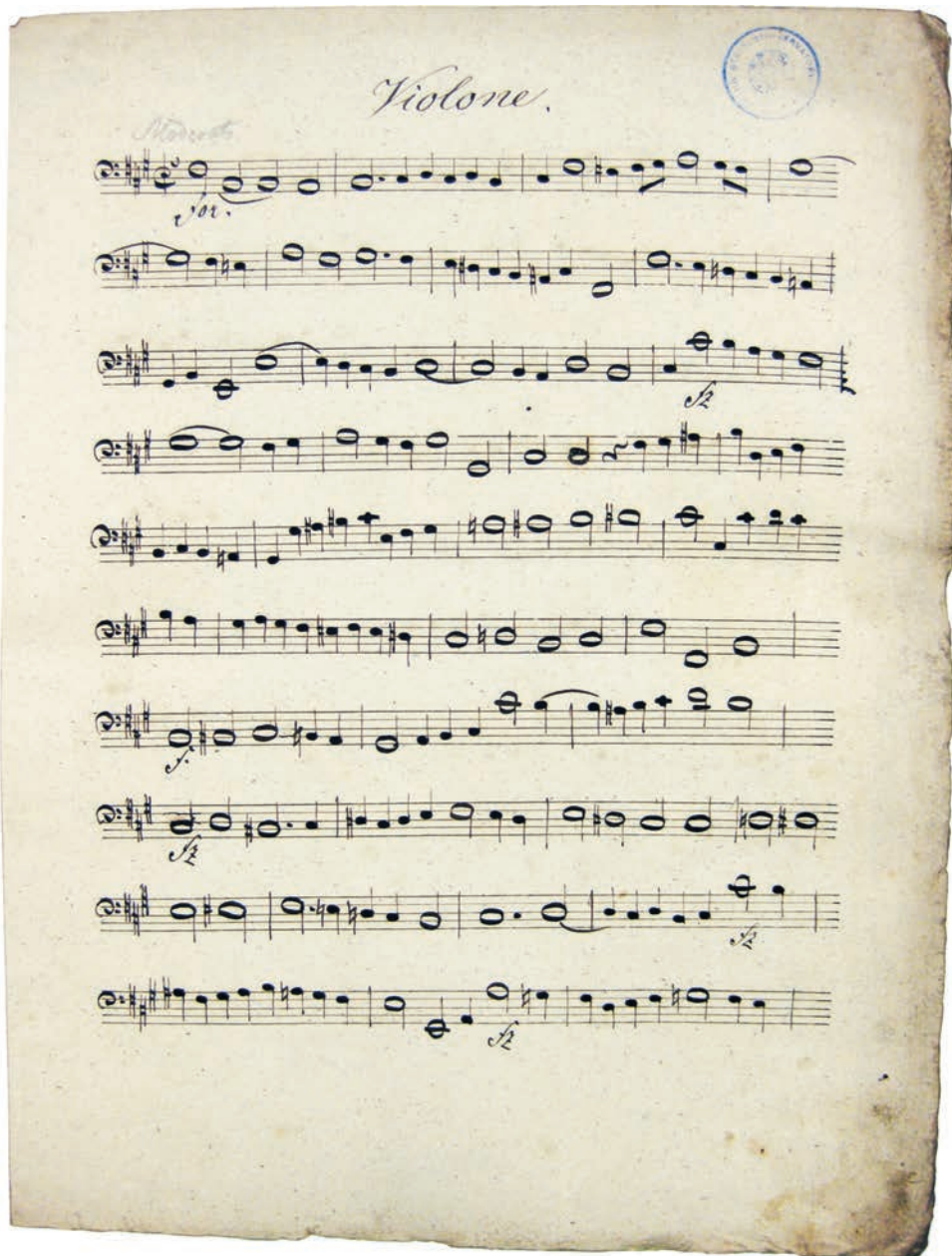
**Obr. 3a** Srovnání rukopisu Josefa Leopolda Zvonaře  
Zvonařovy *Kompositionen Versuche* (1843), CZ-Pk 1 C 85

Je zcela věrohodné, že se Zvonař – dychtivý a pilný mladík zkušený v opísování not, disponující čitelným a úhledným rukopisem, obdivující svého učitele a jemu také hluboce zavázaný – podílel i na přípravě tohoto rukopisu. Navíc nazečené životopisné údaje podporují hypotézu, že *Kyrie* bylo opsáno a pravděpodobně také provedeno v roce 1845, během Zvonařova druhého roku na novém místě. Tím je tedy možno pevně spojit pramen s varhanickou školou. Totožnost druhého písaře v tuto chvíli zůstává neznámá.

### Hledání dokladů

Při nepřítomnosti jasného identifikátoru, jakým by bylo jméno nebo podpis na rukopise, zůstává vše, co bylo dosud řečeno, pouhou spekulací. Tato spekulace však vedla k dalšímu pátrání v pražském tisku, které se omezilo na rok 1845. Hledání přineslo několik odkazů na Bachovo *Kyrie*: dvě zmínky v německy psaných novinách *Bohemia* a jednu v českém časopise *Květy*. První z článků v listě





**Obr. 3b** Srovnání rukopisu Josefa Leopolda Zvonaře  
Kyrie II, part violone, f. 1r, CZ-Pk 108

Bohemia z 25. července 1845 je oznámením o ročníkové zkoušce pražské varhanické školy, která se konala 8. srpna 1845.<sup>24</sup> Druhý článek, recenze na koncert, vyzdvihoval výjimečné provedení *Kyrie* z Bachovy *Mše h moll*, které čnělo mezi „provedeními řady dalších skladeb nesmrtelných starých mistrů“.<sup>25</sup> Recenze v časopise Květy odhaluje mnohé podrobnosti:

„Dir. Pič, tento věrný ctitel klasického ducha hudebního, neopomine nikdy zjednatí nám některé vzácnosti, jichžto bychom snad jinak ani se nedočkali. Tenkrát přednášelo se pět skladeb zde až posud neslýchaných s průvodem warhan. Nejvýtečnější bylo: Druhé Kyrie od J. S. Bacha; krom toho slyšeli jsme Adoramus od Palestriny; Halleluja od Haendla z „Athalie“; první sadu z powěstného Stabat mater od Astorgy, ku kteréž skladbě p. Podhorská, p. Řepková, pp. Emminger a Kunz laskawě se propůjčili. Ku konci následowal čtwerohlasowý sbor od Lottiho, po němž zasloužili žáci odměnou byli poctěni.“<sup>26</sup>

Dochované prameny děl provedených vedle Bachova *Kyrie* během zkoušek v roce 1845 vykazují řadu podobností s rukopisem *Kyrie*. Například Astorgovo *Stabat Mater*,<sup>27</sup> další soubor rukopisných partů pro čtyřhlasý sbor s doprovodem varhan a violonu, nese na titulní straně stejný přepis tužkou: „1845“. Stejně jako v rukopisu *Kyrie* je také jeho titulní strana napsána na dvojlistu s varhanním partem (ff. 1v–2r), jenž byl použit jako obal pro ostatní party. Zdá se, že papír pochází ze stejné série, a nadto, což nás zajímá více, je opsán stejnou rukou jako část *Kyrie*, kterou jsme přisoudili Josefu Leopoldu Zvonařovi.

Souborný hudební katalog uvádí následující pramen ve sbírce Pitschova nástupce Josefa Krejčího uložené ve Státním okresním archivu Sokolov: „Alleluja. Chor aus Athalia mit 4 Singstimmen und Orgelbegleitung von Georg Friedr. Haendel“. Vzhledem k tomu, že je popsán jako rukopisný soubor partů, nese nad titulem přípisek tužkou „1845“ a varhanní part je použit jako obal pro ostatní party, jedná se patrně o další pramen dochovaný ze zkoušky varhanické školy v roce 1845.<sup>28</sup>

Některé další rukopisy ze sbírky konzervatoře s tužkou vepsanými datacemi v rozmezí let 1843–1849, které mohou být díky zprávám o zkouškách otištěným v listu Bohemia vztaženy k varhanické škole, byly částečně či úplně opsány stejnou rukou jako Bachovo *Kyrie*.<sup>29</sup> Kopista měl tedy zjevně dlouhodobější propojení

<sup>24</sup> *Kyrie* z Bachovy *Mše h moll* je uvedeno jako druhá položka programu; další vokální díla, která při té příležitosti zazněla, jsou Palestrinovo *Adoramus*, sbor Izraelitů (na programu pod názvem Halleluja) z Händelova oratoria *Athalie*, první věta Astorgova *Stabat Mater* a Lottiho sbor *Domine si insurgent adversum nos castra*, [anon]: *Telegraph von Prag*, Bohemia 18 (25. července 1845), č. 88, s. [4]. Undine Wagner chybně datuje provedení k 5. dubnu 1845: WAGNER, *Bach's Connection to Bohemia...* (viz pozn. 11), s. 145.

<sup>25</sup> „Den Schluß der Prüfung bildete die Ausführung mehrerer Gesangswerke der unsterblichen Altmeister Palestrina, Astorga, Lotti, Händel und Bach, worunter das zweite Kyrie des letzteren aus seiner hohen Messe in H-moll riesenmäßig hervorragte.“ Wenzel Heinrich VET: *Prüfung der Zöglinge der Orgelschule*, Bohemia 18 (15. srpna 1845), č. 97, s. [4].

<sup>26</sup> [anon]: *Denří kronika. Z Prahy. Zkouška učňů školy warhanické*, Květy 12 (12. srpna 1845), č. 96, s. 384.

<sup>27</sup> CZ-Pk 46: „Stabat mater | a | quarto voci soli | Soprano e Alto | Tenore Basso | coll' | Accompagnamento | dell' | Organo | di | Astorga“.

<sup>28</sup> Katalogizační lístek Souborného hudebního katalogu uvádí: „Alleluja. Chor aus Athalia für 4 Singstimmen mit Orgelbegleitung von Georg. Friedr. Haendel. / Hlasy. // Nad tit. textem tužkou letopočet: 1845./ | Ms /1845/ ... Hlasy: 8 C, 9 A, 7 T, 7 B, Vlne, Org BC | Text: pouze slovo Halleluja. | Obálku ke všem hlasům tvoří varhanní part.“

<sup>29</sup> Viz CZ-Pk 1131: „Vierstimmiger Chor | von | Haendel | mit | Orgelbeglei | tung“, text „Venite exultemus“ (1843, 1847); CZ-Pk 1895: „GRADUALE | Deus Salvator noster | a 5 VOCE | con | ORGANO | von Antonio

se školou než obvyklé dva roky, které na ní strávil běžný student, což je v souladu s tamním Zvonařovým angažmá.

## Hudební katalog spolku

Pramenem, který zasluhuje speciální zmínku, je rukopis svázaný v kartonových deskách:

„Catalog | sæmtlicher | Musikalien u[nd]. Lehrbücher | und anderer auf Tonkunst Bezug habender | Werke | welche sich in dem Archive des Vereins der Kunstfreunde für Kirchen= | musik in Böhmen befinden.“<sup>30</sup>

Představuje památku na první léta existence Spolku pro pěstování hudby církevní v Čechách a svědectví nejen o jeho úctyhodném díle, ale také obecněji o kulturní historii Prahy. Čítá 98 folií, která obsahují převážně hesla titulů vokální duchovní hudby seřazená podle žánru a skladatele, ve většině případů i s hudebními incipity (viz **obr. 4**). Katalog uvádí i další údaje, jako předznamenání skladby, zda je k dispozici partitura a/nebo party včetně jejich počtu, zda jde o tisk či rukopis a v samostatném sloupci případně zvláštní poznámky (*Besondere Anmerkungen*). Menší oddíly jsou věnovány opeře, různým vokálním dílům typu písní či pěveckých cvičení, varhanním skladbám, teoretickým dílům a hudebním periodikům. Další oddíly, které zahrnují různé kategorie převážně světské hudby (kvartety, kvintety, koncerty, orchestrální předehry apod.), byly připsány tužkou do volného místa na konci katalogu jinou rukou, nejspíše mnohem později.

Účel katalogu lze odvodit z výročních zpráv spolku. Zpráva z roku 1833 oznamuje nový plán otevřít rozrůstající se hudební archiv tohoto sdružení jeho odborně vzdělaným členům a místním sbormistrům a také nabízet za co možná nejnížší poplatek kopie děl, která má archiv v držení. Kdykoli k nahlédnutí měl být katalog archivu sestavený právě k tomuto účelu.<sup>31</sup> Další dochovaná zpráva je z roku 1838 a potvrzuje, že hudební archiv a knihovna spolku, které se mezitím opět rozrostly, jsou pravidelně využívány členy, přáteli hudby a sbormistry, a že byly venkovským zájemcům pořizovány a rozesílány „spolehlivé opisy“ vybraných děl.<sup>32</sup>

Lotti“ (1843, 2. srpna 1849); CZ-Pk 1129: „Vierstimmiger Chor | mit Orgelbegleitung | von | Händel“, text „Dixit Dominus“ (1843, 2. srpna 1849); CZ-Pk 112: „Concerto | für 3 | Piano-Forte | mit | Begleitung | zweien Violinen, Viola u. Violons. | von | Johann Sebastian Bach“ (1844); CZ-Pk 1130: „Vierstimmiger Chor | mit | Orgelbegleitung. | von | G. Fr. Händel“, text „Et incarnatus est“ (1843, 2. srpna 1849); CZ-Pk 89: „Figurirter Choral | Wenn wir in hoechsten Nöthen seyn | als Schluss seines unvollendeten Werkes | Kunst der Fuge | in der Blindheit wenige Tage vor seinem Tode | seinem Schwingersohne Joh. Altnikol | Organisten zu Naumburg | in die Feder dictirt | von | Johann Sebastian Bach. | († 28 Juli 1750.)“ (1846).

<sup>30</sup> Titul vytištěný na hřbetu rukopisu zní *Musikalien Catalog* (CZ-Pk, bez signatury). Za upozornění na tento katalog vděčím panu Miroslavu Richterovi, zástupci ředitelky archivu Pražské konzervatoře.

<sup>31</sup> „Eine neue Erweiterung des nützlichen Wirkens des Instituts wird darin bestehen, daß es in diesem gegenwärtigen Jahre sein musikalisches Archiv, welches bereits eine nicht unbedeutende Sammlung klassischer Kirchenmusik = Compositionen, Oratorien, u. dgl. umfaßt, unter Bedingungen, welche den Besitz, und die Erhaltung derselben sichern, dem Gebrauche hiesiger Chorregenten bei vorkommenden Kirchenfesten und für fachkundige Vereinsmitglieder eröffnet, auch nach Begehren Abschriften solcher Meisterwerke für das Land billigst besorgen zu lassen, über sich nimmt. Ein zu diesem Zwecke verfaßter Katalog dieses musikalischen Vereinsarchivs wird stets zur Einsicht bereit liegen.“ *Jahresbericht des Vereins der Kunstfreunde für Kirchenmusik* 7 (1833), s. [1].

<sup>32</sup> „Das musikalische Archiv und die Bibliothek des Vereins, welche zu der bereits recht zahlreichen Sammlung klassischer Kirchenkompositionen, Oratorien, Lehrbücher u. dgl. einen neuen Zuwachs erhielten,



Obr. 4 Catalog sämtlicher Musikalien u. Lehrbücher [...] des Vereins der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Böhmen, knihovna Pražské konzervatoře, bez signatury

Obsah tohoto svazku, zejména komentáře v oddílu zvláštních poznámek, jako „správně opsáno“ (často zkráceno na „korr“ nebo „korrekt“), „zvlášť vhodné pro venkovské sbory“ nebo „krátké a příhodné“, potvrzují, že přesně pro tento účel byl katalog využíván. Zpráva o chystaném *concert spirituel* v novinách *Bohemia* v roce 1840 ukazuje, že noty pro sborové skladby, včetně úvodní části Bachovy kantáty *Ein feste Burg ist unser Gott* (BWV 80), poskytl právě spolek.<sup>33</sup> Skladba je v katalogu zanesena v oddílu „Cantaten“ a dotyčná tištěná partitura<sup>34</sup> i rukopisné party jsou dodnes v archivu konzervatoře (signatura 4341). Oznamované provedení tohoto kusu se však nakonec nekonalo; vypuštění skladby z programu na poslední chvíli snad mohlo souviset s poznámkou v katalogu, která říká „špatně opsáno“.<sup>35</sup>

wurden von fachkundigen Vereinsmitgliedern, Kunstfreunden und Chorregenten fleißig benützt, und stehen auch noch fern unter Bedingungen, welche Besitz, und Erhaltung der Musikwerke sichern, zur Benützung offen. Es werden auch auf Verlangen korrekte Abschriften gewählter Meisterwerke zur Verwendung auf das Land besorgt.“ *Jahresbericht des Vereins der Kunstfreunde für Kirchenmusik* 12 (1838), s. [1–2].

<sup>33</sup> A[nton] M[üller]: *Telegraph von Prag*, *Bohemia* 13 (10. dubna 1840), č. 43, s. [4].

<sup>34</sup> *Eine feste Burg ist unser Gott. Cantate für 4 Singstimmen mit Begleitung des Orchesters in Musik gesetzt von Joh. Sebastian Bach*, ed. [Friedrich Schneider], Breitkopf & Härtel, Leipzig 1821.

<sup>35</sup> „Schlecht geschrieben.“ Změna programu byla oznámena v dalším vydání listu *Bohemia*, [anon]: *Berichtigung*, *Bohemia* 13 (12. dubna 1840), č. 44, s. [4].



Další pramen z fondu konzervatoře, Händelovo „Sieh das ist Gottes Lamm“ z *Mesiáše* (signatura 1118), jehož razítko a indicie vlastnictví ukazují, že původně patřil spolku, nese na titulní straně přípisek: „Pražské konzervatoři byla na konci roku 1829 zaslána jednoduchá rukopisná kopie za účelem jejího šíření mezi chudší kostely.“<sup>36</sup>

Katalog spolku je pro naše téma důležitý, protože původní, velmi krasopisně vyvedené zápisy inkoustem podle všeho provedl jeden a tentýž písař a rukopis patrně opět patří Zvonařovi. Opisování not a práce na katalogu spolku mohly být pro mladého Zvonaře víc než jen přivýdělkem a je možné, že úhlednost jeho písma a pečlivost při opisování mohly sehrát rozhodující roli při jeho přijetí do zaměstnání na varhanické škole. Katalog mohl být dokonce zkušebním úkolem v tomto přijímacím procesu. Ze všech pramenů, které jsme přisoudili Zvonařově ruce, je právě tento katalog nejbližší písmu jím vlastnoručně podepsaných a datovaných *Kompositionen Versuche*, což naznačuje, že byl sestaven okolo roku 1843.<sup>37</sup> Poznámka, která se vztahuje ke dvěma áriím Františka Brixioho, uvádí: „NB. nebyly během revize archivu 14. srpna [1]843 k nalezení.“<sup>38</sup> Vzhledem k tomu, že se hesla nacházejí na samém začátku odpovídajícího oddílu (*Arien*) a podle písma patří k nejstarší části katalogu, byla pravděpodobně napsána během první fáze jeho vzniku. Proto datum v přílehlé poznámce může dost dobře představovat přesný rok vzniku katalogu a zároveň i naznačovat, že do té doby byl užíván nějaký starší katalog nebo jiný způsob evidence jednotek hudební sbírky. Chybějící kusy byly možná v době revize vypůjčeny.

Jednotnost písma v inkoustem psaných oddílech i jejich pečlivé rozvržení, kde na konci každé abecední podkategorie následuje volné místo pro případná další hesla, nás vedou k domněnce, že se katalog zakládal na dřívější, dnes ztracené verzi. Starší katalog mohl být založen v době, kdy byla sbírka menší, a postupně doplňován souběžně s jejím rozšiřováním. V jisté fázi ho pak bylo třeba aktualizovat. V původně volném místě mezi jednotlivými abecedními oddíly je vepsána řada titulů. Písmo je zde o něco méně pečlivé a působí uspěchaněji. Přesto však stále připomíná rukopis původního písaře, což by naznačovalo, že Zvonař v následujících letech katalog aktualizoval.<sup>39</sup> Z toho by také vyplývalo, že hudební archiv varhanické školy, k němuž náležel rukopis Bachova *Kyrie*, a knihovna spolku sídlily pod jednou střechou.<sup>40</sup> Protože však byly tyto dvě sbírky vytvořeny pro značně odlišný účel, je pochopitelné, že je bylo třeba uchovávat odděleně. Tím by se vysvětlilo, proč v katalogu spolku nejsou zaneseny žádné rukopisy varhanické školy, přestože se Zvonař angažoval v obou institucích.

<sup>36</sup> „Eine einfache Abschrift davon ist mit Jahresschluß 1829 an das Prager Conservatorium zur Vertheilung an ärmere Kirchen versendet worden.“

<sup>37</sup> Katalog také používá starší podobu c-klíče, který má střední část tvarovanou jako číslice 3, což je podoba, kterou nacházíme ve dvou dalších pramenech s datací 1843: CZ-Pk 1895 a 1129. Od roku 1844 je tato starší forma nahrazena c-klíčem hranatého tvaru; například v CZ-Pk 112 (viz pozn. 29).

<sup>38</sup> „NB. waren bei der Revision des Archivs am 14. August 843 nicht vorfindig“; *Musikalien Catalog* (viz pozn. 30), f. [84v].

<sup>39</sup> Prameny z let 1843 a 1849 vykazují zřetelné zhoršení rukopisu v partech, které byly nejspíše opsány pro pozdější provedení; viz CZ-Pk 1131, 1129 a 1895 (viz pozn. 29).

<sup>40</sup> Varhanická škola i obchodní kancelář spolku (*Bureau der Geschäftsleitung*) původně sídlily v domě Johanna Rittersa von Rittersberg, který se staral o obchodní záležitosti spolku (*Geschäftsleiter*). Na začátku školního roku 1831–1832 bylo zamítnuto šestnáct ze třiceti šesti uchazečů kvůli nedostatku vyučovacího prostoru a spolek vyslovil potřebu získat pro školu větší prostory. Teprve v roce 1840 nacházíme varhanickou školu na její nové adrese: Altstadt, Bartholomäigasse Nro. 311. Viz *Jahresbericht des Vereins der*

## Předloha rukopisu *Kyrie*

Hlavním důvodem, proč jsme do této debaty vůbec začlenili katalog spolku, je skutečnost, že v jeho prvním oddílu „Mše“, původně jako číslo 2, je uvedena Bachova *Mše h moll*. Podle seznamu jde o tištěnou partituru bez partů a dodatečná poznámka upřesňuje: „Bez varhanního doprovodu. Pouze první část, druhá chybí.“<sup>41</sup> Položky, které obsahovaly partituru i party, byly totiž označeny jako „cmp“ nebo „comp“ (= kompletní). Tomuto popisu odpovídá Nägeliho úplná partitura vydaná roku 1833,<sup>42</sup> která nese razítko spolku a v současnosti je uložena v archivu konzervatoře (signatura 97/I). Pod titulem je natištěna poznámka nakladatele: „Druhá část, včetně hlavního titulu, obálky a seznamu předplatitelů, vyjde nejpozději o Velikonocích 1834.“<sup>43</sup> To předpokládá existenci druhé části edice v roce 1843, kdy byl pramen nejspíše katalogizován, odtud zmíněná poznámka v katalogu. Ve skutečnosti však z neznámých důvodů druhá část *Mše* vyšla tiskem až v roce 1845.<sup>44</sup> Nägeliho partitura se nacházela v knihovně spolku v době, kdy byly rozepisovány party *Kyrie*, a propojení obou institucí by nepochybně znamenalo, že Zvonař měl k partituře přístup. Otázkou zůstává, zda se rukopis opíral o tento konkrétní exemplář. Právě tato otázka je výchozím bodem našeho pátrání založeného na kritickém zkoumání pramenů.

Dalším kandidátem na předlohu pro opis *Kyrie* je vokální partitura s klavírním výtahem v úpravě Adolpha Bernharda Marxe, vytištěná v roce 1834 (signatura 2 D 343).<sup>45</sup> Datum zápisu do přírůstkového katalogu konzervatoře (*Zuwachs-*

*Kunstfreunde für Kirchenmusik* 6 (1832), s. [1], a 14 (1840), s. 2. Zvonařova účast na vzniku hudebního katalogu spolku naznačuje, že spolu se školou se do nových prostor patrně přestěhovala i jeho knihovna, záprava z roku 1839 se však bohužel nedochovala, takže to není možno potvrdit.

<sup>41</sup> „Ohne bezifferte Orgelbegleitung. Nur die erste Lieferung, die zweite fehlt“; *Musikalien Catalog* (viz pozn. 30), f. [4v].

<sup>42</sup> *Messe von Johann Sebastian Bach: Nach dem Autographum gestochen. Erste Lieferung*, [BWV 232/1, partitura], ed. [Hans Georg Nägeli], N. Simrock, Bonn – H. G. Nägeli, Zürich 1833. Oznámení o vydání spolu s výzvou k subskripci obou dílů partitury vyšlo v *Kirchenmusik, Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen* 5 (listopad – prosinec 1833), č. 11–12, s. 95.

<sup>43</sup> „Die zweyte Lieferung wird spätestens zur Ostermesse 1834 sammt einem Haupttitel, Umschlag und Subscribenten-Verzeichniss geliefert.“ Stojí za zmínku, že inzerát Gustava Andreho, Nägeliho londýnského agenta, v časopise *The Musical World* 8 (19. ledna 1838), č. 97 (New Series 1/3), s. 47, udává jako nový termín vydání druhé části Nägeliho úplné partitury březen 1838; tento zvláštní detail zcela chybí v souvisejících a zásadních titulech, jako jsou *Ausgewählte Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1801–1850* (Bach-Dokumente 6), eds. Andreas Glöckner, Anselm Hartinger, Karen Lehmann, Bärenreiter, Kassel 2007. Zpoždění pravděpodobně souviselo s úmrtím Hanse Georga Nägeliho 26. prosince 1836. Ještě významnější je další aktualizace v *The Musical World* 9 (9. srpna 1838), č. 126 (New Series 2/32), s. 268, která oznamuje nejnovější, revidovaný ediční plán: „the 2<sup>nd</sup> part of the *Full Score* [zvýrazněno v originále] of the above Work [tj. *Mše h moll*] is now in course of Publication by Subscriptions“. Dále konstatuje, že třetí, poslední část úplné partitury [„Full Score“] vyjde v prosinci. Když se však na jaře 1845 publikovaná partitura konečně objevila, byla druhá část tou poslední, která vyšla; viz pozn. 44. Na tyto inzeráty mne upozornil profesor Yo Tomita, za což mu velice děkuji.

<sup>44</sup> Byla ohlášena jako „Bach (J. S.) Die hohe Messe in Hmoll [sic], nach dem Autographum gestochen. Partitur. 2te Lief. Bonn, Simrock geh. 30 Fr.“ v *Kirchenmusik. Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen* 17 (března 1845), č. 3 (série IV, 2/3), s. 42. Následujícího měsíce byla inzerována jako „Bach, Joh. Seb., Die hohe Messe in H moll. Partitur. II Lieferung. à 30 Francs, komplett 60 Fr.“ v *Allgemeine musikalische Zeitung* 47 (2. dubna 1845), č. 14, sl. 248. Téměř identickou anonci vydal *Neue Zeitschrift für Musik* 22, *Intelligenz-Blatt* 5 (května 1845), s. [2].

<sup>45</sup> *Die Hohe Messe in H-moll von Joh. Seb. Bach für zwei Sopran, Alto, Tenor und Bass. Im Clavierauszug von Adolph Bernhard Marx* (Kirchen-Musik, Band 3), N. Simrock, Bonn – H. G. Nägeli, Zürich [1834]. Vydání bylo oznámeno v *Kirchenmusik. Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, ed. Adolph Hofmeister,

*katalog*) – 9. listopadu 1967 (záznamové číslo 2507) – nemusí nutně představovat skutečné datum akvizice tohoto pramene. Připojená poznámka „St. fond“, což by mohlo znamenat „starý fond“, a cena, která odkazuje spíše na náklady za vazbu než za zakoupení, naznačují, že pramen mohl být v archivu dlouho předtím, než byl zanesen do přírůstkového katalogu. Nenese však žádné znaky spolku a neobjevuje se ani v rukopisném katalogu. Mohl proto pocházet z vlastních fondů konzervatoře, které byly spojeny s fondem varhanické školy a spolku roku 1890, nebo z nějakého pozdějšího odkazu.

Pokud by měl upravovatel *Kyrie* pro varhanickou školu přístup k Marxově vokální partituru, dalo by se očekávat, že varhanní part bude podobný Marxovu klavírnímu výtahu, zvláště když ho lze snadno zahrát na varhany. Avšak není tomu tak. Zatímco Marxův doprovod je dosti mechanický klavírní přepis vytvořený zkombinováním čtyř vokálních partů s continuum, rukopisný part varhan je ve své struktuře mnohem odlehčenější a spočívá především na číslovaném basu.

Umění doprovodu jakožto základního pilíře varhanického řemesla hrálo při hodnocení ve varhanické škole stěžejní roli.<sup>46</sup> Oznámení o zkoušce roku 1845 v listě Bohemia sděluje, že sborové kusy programu budou doprovázeny z číslovaného basu studenty druhého ročníku.<sup>47</sup> Doprovody v dochovaných pramenech sahají od číslovaných basových linek přes plně rozepsané varhanní party až po hybridní formy, které kombinují číslované a rozepsané pasáže. Varhanní part *Kyrie* mohl být speciálně vypracován k tomu, aby sloužil mladému varhaníkovi k procvičení hry podle číslovaného basu, avšak nezdá se moc pravděpodobné, že by si někdo dával práci s tvorbou úplně nového partu, když byla k dispozici spousta jiných skladeb s původním číslovaným basem. Vokální partitura a rukopis se také liší používáním klíčů: zatímco rukopis se drží starší praxe notace vyšších hlasů v c-klíči (jako ve vydání z roku 1833), Marxova vokální partitura i příslušné separátně prodávané sborové hlasy jsou zapsány pouze v houslovém a basovém klíči.<sup>48</sup> Konečně i cena sborových hlasů (*Chorstimmen*) uvedená na titulní straně výtisku Marxovy vokální partitury dochovaného na Pražské konzervatoři (12 Fr<sup>s</sup> 50 [C<sup>s</sup>]) je vyšší než cena uvedená jak na prvním tištěném vydání, tak v Hofmeisterově zprávě z roku 1845 (11 Fr<sup>s</sup> 75 C<sup>s</sup>),<sup>49</sup> což jasně naznačuje, že tento exemplář byl získán až po roce 1845, a nemohl proto sloužit jako podklad pro rukopis varhanické školy.

Textověkritické porovnání rukopisu *Kyrie* s dvěma tištěnými vydáními poskytuje pádné důkazy o tom, že podkladem pro *Kyrie* byla Nägeliho úplná partitura,

Neue Folge 1/1–2 (leden – únor 1834), s. 9, a to hned v příštím čísle po anonci vydání úplné partitury první části (viz pozn. 42).

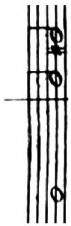
<sup>46</sup> Viz *Jahresbericht des Vereins der Kunstfreunde für Kirchenmusik* 6 (1832), s. [1]. Pozdější programy zkoušek uvádějí i jména studentů, kteří měli tuto část programu doprovázet na varhany. Viz například *Einladung u. Programm zu der... öffentlichen theoretisch-praktischen Jahres-Prüfung der Instituts-Zöglinge des 1. u. 2. Jahrganges* (30. července 1860), CZ-Pk, bez signatury.

<sup>47</sup> [anon]: *Telegraph von Prag*, Bohemia 18 (25. července 1845), č. 88, s. [4].

<sup>48</sup> *Chorstimmen zu der hohen Messe in H-moll von J. Seb. Bach*, ed. [Adolph Bernhard Marx], N. Simrock, Bonn [1834]. Exemplář těchto sborových hlasů se dochoval v Bavorské státní knihovně v Mnichově, D-Mbs, 4 Mus. pr. 20317.

<sup>49</sup> Viz C. F. Whistling's *Handbuch der musikalischen Literatur: oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniß der in Deutschland und in den angrenzenden Ländern gedruckten Musikalien auch musikalischer Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise. Dritte, bis zum Anfang des Jahres 1844 ergänzte Auflage. Bearbeitet und herausgegeben von Adolph Hofmeister*, ed. Adolph Hofmeister, Friedrich Hofmeister, Leipzig 1845, sv. III, s. 38.

**Tabulka 1** Specifická místa Nægeliho partitury ve srovnání s autografem, Marxovou vokální partiturou a pražským rukopisem Kyrie II.

| Takt | Hlas     | Autograf<br>D-B Mus. ms. Bach P 180                                                 | Marx<br>CZ-Pk 2 D 343                                                              | Nægeli<br>CZ-Pk 97/1                                                              | Kyrie II<br>CZ-Pk 108                                                             |
|------|----------|-------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| 21-2 | continuo |  |  |  |  |
| 37   | continuo |  |  |  |  |
| 40   | continuo |  |  |  |  |

varhany

kl. doplněna později tužkou

violon – opraveno dodatečně



\* Klíč platí pro celý řádek vyjma těch příkladů z Marxovy vokální partitury, které jsou notovány v jiném klíči uvedeném přímo v dotyčných ukázkách.



| Takt | Hlas  | Autograf<br>D-B Mus. ms. Bach P 180 | Marx<br>CZ-Pk 2 D 343 | Nägeli<br>CZ-Pk 97/1                                 | Kyrie II<br>CZ-Pk 108                                     |
|------|-------|-------------------------------------|-----------------------|------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| 47   | alt   |                                     |                       |                                                      | # doplněn později (tužkou, později obtažen inkoustem)<br> |
| 55   | bas   |                                     |                       | # doplněn později<br>(hnědý inkoust či pastelka)<br> | varhany (číslování)<br>                                   |
| 56   | tenor |                                     |                       | Nägeliho původní čtení - fts**<br>                   | bas - správné znění<br>                                   |

\*\* Děkuji prof. Yo Tomitovi za svolení s užitím této ukázky pocházející z exempláře Nägeliho partitury z jeho soukromé sbírky.

nikoli vokální partitura Marxova. Pokud jde o integritu Nägeliho partitury vůči její předloze, tedy Bachovu autografu, čtení *Kyrie II* se vesměs shodují. Některé Nägeliho ediční zásahy motivované notačními zvyklostmi 19. století, jako je způsob používání posuvek, varovných posuvek, vynechání nadbytečných posuvek nebo nahrazení teček prodlužujících noty přes taktovou čáru ligaturami, vedly k občasným chybám. Jiné nesrovnalosti lze přisoudit pouze přehlédnutí. Chyby a nedůslednosti největšího dosahu se nacházejí pouze v Nägeliho partituře a v rukopisu z varhanické školy, jedná se o chybějící ligaturu přes taktovou čáru v taktech 21–22, noty chybné výšky v taktech 37 a 56 či opomenuté posuvky v taktech 40, 47 a 55 (viz **tab. 1**). Nägeliho původní čtení taktu 55 bylo na tiskové plotně korigováno tak, že chybná nota (pravděpodobně *fis*) byla zřejmě z tiskové plotny odstraněna včetně posuvky, jejíž absence pak byla po nahrazení notou jiné výšky přehlédnuta. Tuto ediční revizi ukazuje druhý obrázek Nägeliho taktu 55 v tabulce 1. Skutečnost, že v Marxově vokální partituře se tyto chyby nevyskytují, potvrzuje domněnku, že nebyla předlohou pro rukopisné party *Kyrie*.

Následující opravy, nalezené pouze ve Zvonařem pořízené části rukopisu *Kyrie*, naznačují, že pravděpodobně druhý kopista ji před opsáním zbývajících partů revidoval. Například chybějící křížek v taktu 47 byl přidán ve všech altových partech, které opisoval Zvonař, nejdříve tužkou a pak obtažen inkoustem. Podobně byla v Nägeliho partituře nejasná posuvka před předposlední čtvrtkou v taktu 52 altového partu nejdříve interpretována jako  $\sharp$ , avšak poté změněna na  $\#$ , nejprve tužkou a později inkoustem (viz **obr. 5a**). Oprava se opět vyskytuje pouze ve Zvonařově části rukopisu, zatímco party vyhotovené druhým kopistou poskytují v obou případech čtení *post correcturam*. Na **obrázku 5b** je rovněž patrná dodatečná korekce posuvky před druhou čtvrtkou v sopránů z  $\sharp$  na  $\#$ , zřejmá z rozmístění znaků. Tato oprava však byla nalezena pouze v jednom sopránovém partu, což naznačuje, že tuto korekci provedl sám Zvonař a ve zbývajících partech již zachoval opravenou podobu zápisu.

Jak je zřejmé z **tab. 1**, v exempláři Nägeliho partitury náležejícím spolku byly také provedeny opravy, avšak nebyly vždy reprodukovány v rukopisu *Kyrie*. Jiné byly zase přeneseny jen do některých partů. Například chybějící odrážka dopsaná tužkou vedle půlové noty v taktu 40 continua byla později v rukopise varhanické školy dopsána do partu pro violon, ale ve varhanním partu chyba zůstala neopravena. Doplněný křížek psaný dnes již vybledlým hnědým inkoustem či tužkou v basovém partu Nägeliho partitury, který je v taktu 55, nacházíme také v basových partech rukopisu *Kyrie*. Podle všeho byl opsán současně, nikoli doplněn později. Čtení *ante correcturam* ve varhanním partu by mohlo svědčit o tom, že buď byla partitura opravena později, nebo že byl varhanní part pořízen podle jiné předlohy. Konečně v taktu 56 v Nägeliho partituře vlastněné spolkem je chybná čtvrtá čtvrtřová nota v tenorovém partu opravena na správnou výšku, zatímco v tenorových partech rukopisu se oprava neobjevuje; číslování varhanního partu rukopisu je touto chybou nedotčeno.

Vzájemná nezávislost oprav nevylučuje, že rukopis varhanické školy vycházel z tohoto konkrétního exempláře; naznačuje pouze, že opravy nebyly provedeny společně. Mohl je koneckonců provádět libovolný počet čtenářů knihovny spolku. Je také třeba říci, že rukopis je oproti Nägeliho partituře důslednější v psaní legatových obloučků, v některých případech dokonce důslednější než



Obr. 5a Opravy posuvek, *Kyrie II*, takty 51–52, Nägeliho úplná partitura



Obr. 5b Opravy posuvek v partech sopránu a altu, *Kyrie II*, takty 51–52, Zvonařův opis (knihovna Pražské konzervatoře, signatura 108)

Bachův autograf. Řada obloučků byla zřejmě doplněna ve fázi korektury. Jelikož revize ani používání obloučků neodpovídají Marxově vokální partituře, která byla v té době jedinou další existující tištěnou partiturou, je třeba usuzovat, že původci oprav k nim došli nezávisle na sobě.

Zdá se, že jedinou skutečně hudební odchylkou od Nägeliho partitury je závěrečná kadence: zatímco obě edice, stejně jako Bachův autograf, končí akordem s durovou tercií, rukopis končí akordem fis moll. Pokud k vynechání křížku v tenorovém partu i v číslování varhanního partu došlo opomenutím, ukazovalo by to na existenci starší rukopisné partitury, dnes ztracené, ve které se chyba poprvé objevila a z níž se pak dostala do partů.<sup>50</sup> Vynechání však mohlo být i záměrné.

<sup>50</sup> Nebachovským pramenem spojeným s varhannickou školou a zachovaným v tomto stavu, tj. obsahujícím jak rukopisnou partituru, tak rukopisné party, je CZ-Pk 1895 (viz pozn. 29).

V roce 1845 absolvovalo školu dvacet osm studentů. Protože šlo o dvouletý kurz, bylo zkoušeno i dvacet šest studentů prvního ročníku. Celkový počet studentů, kteří se účastnili zkoušky, pak musel být padesát čtyři.<sup>51</sup> Neexistují žádné záznamy, které by dokládaly, kolik studentů se podílelo na provedení *Kyrie*, a je jisté, že výlučně mužské osazenstvo varhanické školy, jehož věk se obvykle pohyboval mezi osmnácti a jednadvaceti lety, nemohlo zpívat ženské party. Ani výpomoc členek spolku není pravděpodobná, protože podle dochovaného seznamu členů z roku 1840 bylo mezi 303 členy pouze osm žen, z toho dvě byly pouze členkami čestnými.<sup>52</sup> Starší výroční zprávy spolku se zmiňují o chlapecké pěvecké škole (*Knaben-Singschule*), která byla zřízena při varhanické škole.<sup>53</sup> Ta mohla pro vystoupení poskytnout soprány a alty. Osud této pěvecké školy je však vzhledem k chybějícím záznamům v letech 1833–1838 nejasný. Další dochovaná zpráva se o pěvecké škole výslovně nezmiňuje, ale obsahuje výraz „školy institutu“ (*die Schulen des Instituts*).<sup>54</sup> Od roku 1840 však ve výročních zprávách figuruje již pouze varhanická škola. Další možností je, že soprány a alty zpívali sboristé z některého pražského kostela, nejspíše z Týnského chrámu, z chrámu sv. Víta nebo z kostela sv. Jakuba, s nimiž měl spolek kontakty.<sup>55</sup>

Vzhledem k tomu, že nemáme žádný důkaz o pozdějším provedení této věty, lze předpokládat, že navzdory mnoha čtením *post correcturam* v té části rukopisu, kterou opisoval druhý písař, byly všechny party opsány pro tutéž příležitost. Tuto hypotézu potvrzuje i zkoumání papíru a vodoznaků. Je možné, že záměrem bylo rozdělit původní várku dvaceti vokálních partů mezi zpěváky, možná jen jako provizorní sadu pro první zkoušku.<sup>56</sup> První přezpívání mohlo odhalit drobné chyby v rukopise. Navrhované změny mohly být v této fázi vepsány tužkou a potom natrvalo potvrzeny druhým opisovačem, když dával dohromady zbytek partů pro další zkoušku či zkoušky.

## Varhanní part

Na rozdíl od ostatních partů rukopisu *Kyrie*, které byly opisovány přímo z partitury, byl varhanní part vyhotoven samostatně, nemá tedy vztah k nějakému dřívějšímu vypracovanému varhannímu doprovodu či číslovanému basu. Bylo již objasněno, že klavírní výťah v Marxově vokální partituru nemohl sloužit jako

<sup>51</sup> Viz Jan BRANBERGER: *III. Alphabetisches Verzeichnis der Absolventen des Prager Konservatoriums für Musik und der Alten Orgelschule*, in: *Das Konservatorium für Musik in Prag. Zur 100 = Jahrfeier der Gründung im Auftrage des Vereines zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen*, Verlag des Vereines zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen, Prag 1911, s. 323–363.

<sup>52</sup> Viz *Namens-Verzeichniß der P. T. beitragenden HH. Mitglieder des Vereins der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Böhmen im Jahre 1840 nach alphabetischer Ordnung*, in: *Jahresbericht des Vereins der Kunstfreunde für Kirchenmusik* 14 (1840), s. 4–7.

<sup>53</sup> Viz *Jahresbericht des Vereins der Kunstfreunde für Kirchenmusik* 3 (1829), s. [1]; 5 (1831), s. [1]; 6 (1832), s. [1]; 7 (1833), s. [1].

<sup>54</sup> *Jahresbericht des Vereins der Kunstfreunde für Kirchenmusik* 7 (1838), s. 3.

<sup>55</sup> Viz například *Jahresbericht des Vereins der Kunstfreunde für Kirchenmusik* 1–7 (1827–1833).

<sup>56</sup> Ideu tří zpěváků sdílejících jeden part vyslovil Arnold Schering v souvislosti s Bachovým vlastním sborem. Viz Arnold SCHERING: *Die Besetzung Bachscher Chöre*, *Bach-Jahrbuch* 17 (1920), s. 77–89. Je možné, že tuto konkrétní otázku provozovací praxe pomůže zodpovědět další studium rozsáhlé sbírky rukopisů varhanické školy.



předloha a Nägeliho partitura vyšla bez číslování.<sup>57</sup> Srovnání s Bachovým vlastním číslovaným partem pro varhany, který je součástí sady partů věnované roku 1733 Friedrichu Augustovi II. (dnes D-DI, Mus. 2405 D 21), dostatečně jasně ukazuje, že ani ten nebyl při opisování použit. Rukopis *Kyrie* tak poskytuje cenné vhledy do způsobu, jakým upravovatel pracoval: které prvky hudebního obsahu považoval za důležité, nakolik rozuměl Bachově harmonické a kontrapunktické strukturu a jaký způsob číslování preferoval. Tyto vhledy nám mohou pomoci lépe pochopit znovuoobnovený zájem o starou hudbu v Čechách a získat představu o standardu hudebního vzdělávání v Praze v první polovině 19. století.

Asi nejvýznamnější rozdíl mezi Bachovým číslováním a číslováním v rukopisu *Kyrie* spočívá v roli samotných varhan. Zatímco Bachovo číslování vyjadřuje doprovod vetkaný do hudební struktury jako přídavný, autonomní prvek, čísla v rukopise varhanické školy ukazují téměř doslovný přepis vokálních linií. Místo číslování od začátku expozice, jako je tomu u Bacha, začíná pražský upravovatel plně vypracovanou sekcí o dvou hlasech, které obsahují téma v basu a continuo bez čísel (viz **obr. 6**). Čísla jsou přidávána průběžně od třetího nástupu tématu (alt, takt 9). Pozdější zjednodušení struktury na dva party je označeno „(a due)“.<sup>58</sup> Dočasné odbočení do číslovaného basu v plně vypracované úvodní sekci (takty 5–6) lze vysvětlit vysokou polohou basového i tenorového partu, která by vyžadovala použití omezeného prostoru nad notovou osnovou.

Jelikož continuo bylo jediným doprovodem použitým při provedení v roce 1845, upravovatel byl dost možná veden instrukcí *colla parte* „Istromenti in unisono“, která je v Nägeliho partituře uvedena na začátku věty (Bachova autografní partitura P 180 obdobně dává pokyn „Stromenti in unisuno“). Ve snaze reprodukovat vokální party na varhanách v notaci číslovaného basu se uchýlil k četným, místy neobvyklým instrukcím pro vedení hlasu. Číslování unisona, ve třetí době taktu 28 a druhé době taktu 34, stejně jako důsledné používání číslice „10“ k vymezení horní linky melodie pravé ruky svědčí o snaze sledovat fugovou strukturu. Podivné přidání noty *g*<sup>1</sup> nad basem ve čtvrté době taktu 35 označuje změnu v pozici ruky na začátku dalšího oddílu. Čísla zpravidla bývají uspořádána tak, aby odrážela specifické řazení akordických tónů, čímž přestává platit konvenční hierarchie, tj. řazení čísel od nejvyššího k nejnižšímu. Čtyři vokální linky však byly zúženy na převládající trojhlasou sazbu, snad proto, že čtyřhlasá sazba kombinovaná s fugovým založením věty by byla pro hráče příliš náročná. Proto jsou určité zjevné chyby v číslování ve skutečnosti důsledky vynechání partu. V **příkladu 1** je uveden výtah zpěvních hlasů doplněný číslovaným basem z Bachovy sady partů z roku 1733 v horní lince v porovnání s číslovaným basem z rukopisu varhanické školy pod ním. Hlasy, které pozdější číslování opomíjí, jsou vyznačeny šedě.

Podobné zjednodušení sazby, třebaže spíše plně notované než naznačené v číslech, lze pozorovat i ve varhanním partu Händelova *Et incarnatus est* (CZ-Pk 1130). Jedná se o upravený Air č. 7 *The righteous Lord will righteous deeds with signal favour* z Händelova druhého Chandoského anthemu *In the Lord put*

<sup>57</sup> Autografní partitura, kterou Nägeli získal v roce 1818 z pozůstalosti C. Ph. E. Bacha a na níž bylo založeno jeho vydání z roku 1833, také číslování neobsahuje. První edice s číslovaným partem continua je *Joh. Seb. Bach's Messe H moll* (Johann Sebastian Bach's Werke 6), ed. Julius Rietz, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1856.

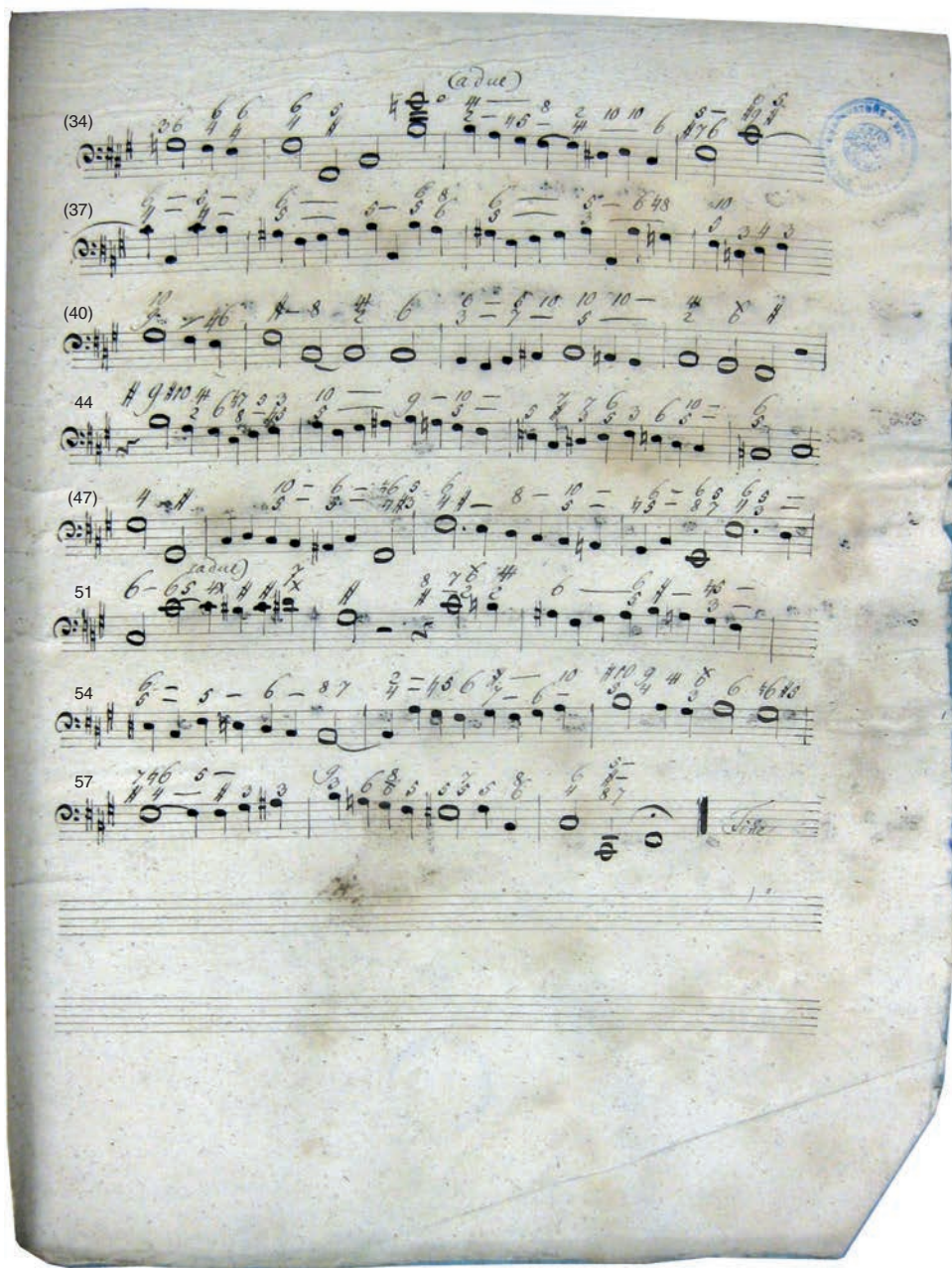
<sup>58</sup> Viz takty 36 a 51.

*Kyrie. Organo.* *J. Bach.*

The image shows a handwritten musical score for a Kyrie II, Organ, by J. Bach. The score is written on ten staves, each with a system of notes and figured bass. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and note values. The figured bass is written below the notes, indicating fingerings and accidentals. The staves are numbered 4, 7, (10), 14, (17), 21, (24), 28, and (31). The paper is aged and slightly discolored.

**Obr. 6a** *Kyrie II*, varhany, f. 1v (knihovna Pražské konzervatoře, signatura 108)



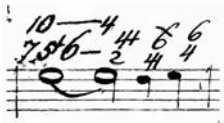


Obr. 6b Kyrie II, varhany, f. 2r (knihovna Pražské konzervatoře, signatura 108)



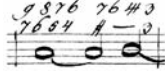


Tabulka 2 Chyby v číslovaném basu Kyrie II

| Takt | Doba | Správné čtení                                                                                   | CZ-Pk 108 – varhanní part                                                         | Hlasy (výťah) *                                                                    |
|------|------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
| 9    | 2    | $\sharp 6$ namísto 6                                                                            |  |  |
| 12   | 1    | $\sharp 10$                                                                                     |  |  |
|      | 3    | $\sharp 2$ má lícovat s druhou pol. třetí doby                                                  |                                                                                   |                                                                                    |
| 33   | 3–4  | $\begin{smallmatrix} 8 & 9 \\ 3 & 4 \end{smallmatrix}$ pod druhou pol. třetí a se čtvrtou dobou |  |  |

\* V místech, kde se liší vedení basu a continua, je continuo vyznačeno šedě.

Tabulka 3 Nadbytečné posuvky v číslovaném basu Kyrie II

| Takt | Doba | Správné čtení                                                                                                                                     | CZ-Pk 108 – varhanní part                                                           | Hlasy (výťah) *                                                                      |
|------|------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| 23   | 2    | $\begin{smallmatrix} 8 & 8 \\ 6 & 6 \end{smallmatrix}$ namísto $\begin{smallmatrix} 8 & 8 \\ 6 & 6 \end{smallmatrix}$                             |  |  |
| 30   | 4    | 4 3 namísto 4 3                                                                                                                                   |  |  |
| 31   | 1    | $\begin{smallmatrix} 4 & 4 \\ \sharp 2 & \sharp 2 \end{smallmatrix}$ namísto $\begin{smallmatrix} 4 & 4 \\ \sharp 2 & \sharp 2 \end{smallmatrix}$ |  |  |

\* V místech, kde se liší vedení basu a continua, je continuo vyznačeno zeleně.

Mezi číslly nad osnovou je vidět řadu drobných, téměř neznatelných značek. Tyto podivné symboly jsou písmena malé abecedy, která korespondují se strukturálně významnými místy v dané větě:

- „a“ na konci taktu 8, těsně před nástupem tématu v altu
- „b“ uprostřed taktu 11, těsně před nástupem sopránového tématu
- „c“ uprostřed taktu 14, na začátku první epizody
- „d“ na konci taktu 27, na začátku codetty, která moduluje zpět do fis moll
- „e“ na konci taktu 35, na začátku těsný ve dvojdílné struktuře (označeno „a due“)

Značky jsou rozmístěny příliš nerovnoměrně na to, aby mohlo jít o pomocná písmena usnadňující zkoušení. Zdá se proto, že označují spíše změny rejstříku, vyznačené přímo varhaníkem během zkoušky; písmo je přitom velice podobné autografní partituru Pitschovy *Missy Solennis* [sic].<sup>60</sup> Změny rejstříku byly nejspíše užity proto, aby vznikl efekt stupňovité dynamiky, což by dobře ilustrovalo Pitschovu snahu o efektní vystoupení.

Podle recenze v listu Bohemia byly varhany užité při provedení *Kýrie* v roce 1845 přivezeny na místo zkoušky, jímž byl palác Platýz, z varhanické školy.<sup>61</sup> Něco málo o nástroji napovídá kontroverze, již vyvolal neznámý kritik tím, že Pitsche obvinil z toho, že vyučuje umění hry na varhany „na ubohém pozitivu bez pedálů“.<sup>62</sup> List, který uveřejnil původní útok, ani identita jeho autora bohužel nejsou známy; avšak jeho protestní styl evokuje, že ho mohl napsat například Joseph Proksch, Pitschův současník a ředitel pražského soukromého vzdělávacího institutu pro klavíristy a učitele hudby.<sup>63</sup> Proksch opakovaně kritizoval varhanickou školu pro zastaralé metody, chabé znalosti, které její studenti vykazovali při veřejných zkouškách, i za nedostatečnou kvalitu nástrojů ve škole: „Nebylo možno vůbec hovořit o technickém ovládnutí varhan ani nebylo slyšet pedál, protože zkoušky probíhaly na malém varhanním pozitivu.“<sup>64</sup> Ředitele varhanické školy se zastal hrabě Laurencin článkem v listu Allgemeine Wiener Musik-Zeitung, kde ujišťuje, že nástroj používaný v té době k výuce i zkoušení je „pozitiv s osmi-stopým registrem principálu a pedály“.<sup>65</sup> V literatuře je nástroj popsán jako „malé varhany s chromatickým pedálem“ (který nahradil pedál s krátkou oktávou obvyklý do té doby v Čechách). Pitsch zadal zakázku na jeho výrobu krátce po svém jmenování ředitelem školy.<sup>66</sup>

Navzdory provizorní podobě tohoto varhanního partu je jasné, že jeho vytvoření stálo nemalé úsilí. Pravděpodobně šlo o jednoduchý opis vytvořený pro studenta, který měl kus doprovázet a který byl možná při hraní zároveň zkoušen.

<sup>60</sup> Autograf Pitschovy *Missy solennis* je uložen v knihovně Pražské konzervatoře, signatura 1 C 21.

<sup>61</sup> [anon]: *Prüfung der Zöglinge der Orgelschule*, Bohemia 18 (12. srpna 1845), č. 96, s. [4].

<sup>62</sup> PHILOKALES [Ferdinand Peter Graf von Laurencin]: *Musikalische Briefe aus Prag (Fortsetzung.)*, Allgemeine Wiener Musik-Zeitung 3 (19. září 1843), č. 112, s. 471.

<sup>63</sup> August SCHMIDT: *Reise-momente von August Schmidt: I. Prag (Fortsetzung.)*, Allgemeine Wiener Musik-Zeitung 4 (13. října 1844), č. 124, s. [493].

<sup>64</sup> „Von technischer Behandlung der Orgel war keine Rede, vom Pedale konnte nichts vorkommen, weil die Proben auf einem kleinen Positiv gemacht wurden.“ Joseph Proksch: *Biographisches Denkmal aus dessen Nachlaßpapieren errichtet von Rudolf Müller*, Reichenberg 1874, s. 264.

<sup>65</sup> PHILOKALES, *Musikalische Briefe...* (viz pozn. 62); SCHMIDT, *Reise-momente...* (viz pozn. 63).

<sup>66</sup> Viz Jan HORA: *Die Prager Orgelschule („Organistenschule“) 1830–1890*, in: *De arte organistica: Festschrift Hans Haselböck zum 70. Geburtstag*, ed. Hermann Kronsteiner, Doblinger, Wien 1998, s. 77.

Protože ve varhanním partu chybějí jakékoli poznámky k provedení, zdá se, že varhaník nebyl zároveň dirigentem. Part nám bohužel neříká, kdo napsal číslování. Byl to Zvonař, který part opisoval, nebo snad přímo ředitel Pitsch? Každopádně můžeme-li věřit recenzentům, konečný akustický výsledek zřejmými nedostatky, a dokonce až banalitou tohoto partu nijak neutrpěl.<sup>67</sup>

## Zbývající části

Pokyny k provedení, které se vyskytují ve všech partech kromě varhanního a nepocházejí z jejich předlohy, jsou zcela homogenní, přesto i tak poskytují zajímavé důkazy o vývoji rukopisu i jeho praktickém využití. Dynamika se omezuje na „for“ nebo „fo“ (forte) při nástupu tématu každého z partů<sup>68</sup> a „fz“ na synkopickém sestupném motivu,<sup>69</sup> jak je vidět v příkladu ze sopránového partu uvedeného na **obrázku 8**. Označení „f“ v taktu 22 partu violonu se nevztahuje k nástupu tématu, ale nota, u níž se vyskytuje, je umístěna o osnovu výš, přesně nad skutečným nástupem tématu. Jedná se pravděpodobně o náhodně započatý pokyn „for“, který kopista nedokončil poté co rozpoznal svůj omyl. Ve dvou z pěti zpěvních partů (jednom sopránovém a jednom altovém) byly provozovací pokyny napsány nejdříve tužkou a poté obtaženy inkoustem (viz **obr. 8**). Tyto party pravděpodobně sloužily jako vodítko pro doplnění provozovacích pokynů v partech zbývajících. Absence stop po přípisech tužkou v těchto partech – provozovací pokyny zde byly psány přímo inkoustem – znamená, že zde neplatí dříve uvedená hypotéza vztahující se k posuvkám *post correcturam* ve Zvonařových partech, které mohly být zaneseny během zkoušky. Dva vzorové party vykazují jisté nedůslednosti v používání „for“, „f“ a „fz“, které byly ve zbývajících partech částečně opraveny. Například chybné označení „f[or]z[ando]“ namísto „for[te]“ připsané k prvnímu nástupu tématu u altu nebylo opsáno do zbývajících altových partů. Pouze v jediném případě se vyskytující značka pro akcent „>“ ve spojení s „fz“ v taktu 40 sopránového partu byla reprodukována v jediném dalším partu pravděpodobně omylem, neboť ostatní party jsou sjednoceny na označení „fz“. Tyto nedůslednosti ukazují, že původně neexistoval žádný definitivní úzus, pokud jde o systematické používání těchto pokynů, ale že systém spíše krystalizoval v průběhu procesu; dirigent mohl doprovázet napsané instrukce slovními, nebo sami opisovači vypracovali logiku stojící za užitím značek samotných.

Jediné označení tempa, tužkou zapsané „Moderato“, nacházíme v partu pro violon (viz **obr. 9**) na místě „Allabreve“ Bachova autografu. Je třeba zdůraznit, že „Allabreve“ figuruje ve všech moderních vydáních, ale v Nägeliho partituru (zřejmě nedopatřením) chybí. Tím se vysvětluje i jeho absence v rukopise z varhanické školy. Tužkou připsané „Moderato“ podle písma vypadá na Pitschovu ruku; podobá se pokynu „Moderato“ na začátku *Creda* na foliu [22v] v autografu Pitschovy *Missy solennis* (viz **obr. 9**).<sup>70</sup> Můžeme tak nyní usuzovat, že soubor vedl Pitsch.

<sup>67</sup> Srov. pozn. 25 a 26.

<sup>68</sup> Soprán: takty 11, 40, 55; alt: takty 9, 35; tenor: takty 3, 29, 36; bas: takty 1, 25, 41; violon: takty 1, 25.

<sup>69</sup> Soprán: takty 33, 43, 51; alt: takty 32, 43, 51; tenor: takty 22, 32, 44, 52; bas: takty 31, 33, 44, 52; violon: takty 11, 31, 33.

<sup>70</sup> Viz pozn. 60.

Handwritten musical score for Soprano, Kyrie II, recto. The score is written on ten staves with lyrics in Latin. It includes a blue circular library stamp in the top right corner and a blue ink signature '108' in the top left. The lyrics are: Ky-ri-e e-lei-son e-lei-son e-lei-son, Ky-rie e-lei-son e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son e-lei-son, Ky-ri-e e-lei-son e-lei-son. The score is marked with 'S' for the start of a phrase and 'D' for a descending motif.

Obr. 8a Kyrie II, part sopránu, recto (knihovna Pražské konzervatoře, signatura 108)

S = nástup tématu

D = synkopický sestupný motiv



(41) le-i-son e-le-i-son, Ky-ri-e

44 e-e-le-i-son e

(46) son e-le-i-son e

49 le-i-son e-le-i-son, Ky-ri-e

(51) e-e-le-i-son, Ky-ri-e

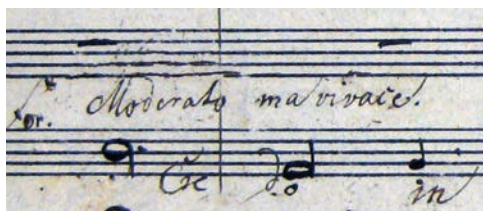
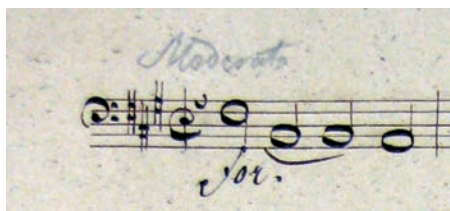
54 le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son

(56) son e-le-i-son - Ky-rie e-le-i-son e

59 le-i-son.

*Fine.*

Obr. 8b Kyrie II, part sopránu, verso (knihovna Pražské konzervatoře, signatura 108)



**Obr. 9** Srovnání rukopisu: „Moderato“ v *Kyrie II* (vlevo) a autograf Pitschovy *Missy solennis*, CZ-Pk 1 C 21 (vpravo)

Poté, co Zvonař opsál svůj přiděl partů, předal rukopis dirigentovi, který tužkou vepsal pokyny k tempu a s největší pravděpodobností i dynamiku ve dvou vokálních partech, se záměrem instruovat písaře, jak má rukopis dokončit. Znamená to zároveň, že hypotetická rukopisná partitura (k níž ukazoval závěrečný akord fis moll na místě durové tercie) neobsahovala v době, kdy z ní byly party opisovány, žádné pokyny k provedení.<sup>71</sup>

Všechny party (kromě varhanního) zabírají jeden list popsáný z obou stran, takže je potřeba je při čtení obracet. Zatímco pro zpěváky to neznamenal žádný problém, hráč na violon musel přerušit hraní za taktem 34, kde je třeba otočit, nebo mít pomocníka, například jednoho ze zpěváků. Nestejné rozložení jednotlivých partů na stránky<sup>72</sup> by mohlo svědčit o tom, že tomu písaři nepřikládali důležitost. Rovněž by to ale bylo možno interpretovat zcela opačně, totiž že písaři střídali rozložení taktů záměrně, aby se zamezilo simultánnímu otáčení stránek všemi účinkujícími, které by mohlo při vystoupení rušit.

Dva ze sopránových partů obsahují enharmonicky zaměněné noty v taktech 51–52 připsané v nepoužité osnově na spodním okraji druhé strany. Použití tužky naznačuje, že si poznámky udělali zpěváci, kteří zápolili v dané pasáži s intonací. Obě transkripce přepisují problematický takt 51 do Es dur, avšak pouze jedna mění předznamenání, zatímco druhá zachovává původní (viz **př. 2**). To by mohlo naznačovat, že někdo, pravděpodobně Pitsch, poučil studenty o tomto zjednodušeném způsobu chápání dané pasáže, zatímco rozdíl v notaci naznačují, že se tak stalo pouze verbálně, pravděpodobně během zkoušky.

Pokud pokyn pocházel od Pitsche, pak skutečnost, že oba přípisy jsou zapísány ve čtyřčtvrtečním taktu, ačkoli byly evidentně vytvořeny nezávisle na sobě, vyvolává otázku, zda Pitsch, který si nebyl vědom Bachova označení „Allabreve“, vzal při provedení skladby jako výchozí jednotku rytmu čtvrtovou notu. Odpověď by mohlo nabízet jeho vlastní označení tempa, „Moderato“, pokud bychom byli schopni zjistit skutečnou rychlost hraní. Protože příručky z 19. století nesou pouze vágní označení tempa jako „mírně rychle“ („mäßig schnell“)<sup>73</sup> nebo prostě

<sup>71</sup> Bach připisoval podobné osamocené instrukce do provozovacích partů své *Mše h moll* (D-DI Mus. 2405-D2): v úvodním *Kyrie* je u violoncellového partu „molt' adagio“ na rozdíl od pouhého „adagio“ vyskytujícího se v partech ostatních nástrojů (s výjimkou hoboje). Skladatelova partitura (D-B, Mus.ms. Bach P 180) naproti tomu pokyn „adagio“ vůbec neobsahuje.

<sup>72</sup> První strany sopránových partů jsou například rozloženy takto: v osmi případech 40½ taktu, ve třech 40 taktů, v jednom 42 taktů a v jednom 41 taktů.

<sup>73</sup> A. W. GOTTSCHALG: *Kleines Handlexikon der Tonkunst für alle diejenigen, welche sich mit der Musik gründlich beschäftigen wollen, insbesondere für Deutschlands Lehrerseminarien, Organisten, Cantoren*

**Příklad 2** Enharmonická transkripce vyskytující se ve dvou sopránových partech.

Původní notace:

51 52

Enharmonické transkripce:

a)

b)

„mírně“ („mäßig“, „gemäßigt“),<sup>74</sup> hypotetickou představu o rychlosti Pitschova *moderata* by nám mohly poskytnout metronomové údaje, které Czerny zapsal společně s pokyny ohledně tempa ve svém vydání Bachova *Dobře temperovaného klavíru* z roku 1837, samozřejmě za předpokladu, že odrážejí tehdejší obecné chápání temp.<sup>75</sup> Toto vydání bylo ve své době široce propagováno a je opodstatněné domnívat se, že je Pitsch coby bachovský nadšenec znal. Z hlediska dvou aspektů, které vedly Czerného k volbě tempa u jednotlivých preludií a fug, totiž textury a charakteru věty, se *Kyrie* v tomto vydání nejvíce blíží Fuga č. 4 *cis moll* z prvního dílu (BWV 849/2). Je stejně jako *Kyrie* zakořeněna v tradici *stile antico*, má stejné označení taktu  $\text{C} [= 2/2]$  a podobné převládající hodnoty not. Czerny však nahradil Bachovo označení taktu  $\text{C} [= 4/4]$  a navrhl tempo  $\text{♩} = 112$  *Moderato e Maestoso*. Další srovnatelná fuga, i když nezkomponovaná přísně ve *stile antico*, ale stále pod jeho silným vlivem, je Fuga č. 1 *C dur* (BWV 846/2). Zde Czerny ponechal Bachův čtyřčtvrtový takt (C) nezměněn, ale interpretoval ho jako 8/8, jak lze vyvodit z doporučení  $\text{♩} = 116$  *Moderato e Maestoso*. Pokud Pitsch provedl *Kyrie* v doporučené rychlosti s půlovou notou jako základní jednotkou, šlo by i na dnešní poměry o mimořádnou rychlost, možná dokonce neproveditelnou. Czerného zásahy do základních jednotek těchto fug nás však opravňují k domněnce, že představa 19. století o větě ve *stile antico* byla hrát ji široce a pomalu, jak také proponuje Dahlhaus.<sup>76</sup> Proto by *Kyrie* provedené v přibližné rychlosti  $\text{♩} = 112$ –116 možná posluchačům v 19. století neznělo tak rozvláčně a těžkopádně jako nám dnes.

etc. I. Bändchen. *Erklärung der hauptsächlichsten musikalischen Fremdwörter, Kunstausrücke und Abbreviaturen*, G. Wilh. Körner, Erfurt – Leipzig [1863], s. 64.

<sup>74</sup> Heinrich Christoph Koch: *Musikalisches Lexikon*, August Hermann Jr., Frankfurt am Main 1802, s. 972; *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften. Für Gebildete aller Stände...*, ed. Hermann Mendel, Robert Oppenheim, Berlin 1877, s. 161.

<sup>75</sup> *Le clavecin bien tempéré*, ed. Carl Czerny, Peters, Leipzig [1837].

<sup>76</sup> Srov. Carl DAHLHAUS: *Nineteenth-Century Music*, přel. J. Bradford Robinson, University of California Press, Berkeley 1989, s. 29–30.

## Závěr

Poslední otázka, jejíž zodpovězení chybí k vytvoření úplného obrazu o příběhu pražského *Kyrie*, se týká důvodu Pitschovy volby této konkrétní věty pro veřejnou zkoušku v roce 1845. Kromě osobní záliby v Bachovi, která se promítla do jeho pedagogických postupů, byla jeho primárním kritériem nejspíše praktičnost vystoupení a stylová přitažlivost vybrané skladby v kontextu dobového vkusu.

V době, kdy se objevilo soustředěné úsilí o pozvednutí celkové úrovně církevní hudby, se staré rovnalo dobré a na díla „v přísném stylu“ se pohlíželo jako na vzory kompoziční dokonalosti.<sup>77</sup> Na konzervatořích a podobných vzdělávacích institucích, které vznikaly po celé Evropě, se přísný kontrapunkt a studium fugy staly pevnou součástí osnov. Tento trend ještě posílil rozmach tištěných edic, které byly někdy přímo určeny pro použití na konzervatořích.<sup>78</sup> To byl samozřejmě přímý důsledek obnoveného zájmu o starou hudbu, vyjádřeného nejlépe akcemi berlínské Sing-Akademie, jež vyvrcholily Mendelssohnovým slavným provedením *Matoušových pašijí* J. S. Bacha v roce 1829 ke stému výročí od jejich prvního provedení.

Ačkoli zakládání sborových spolků vedlo k provádění rozměrnějších děl, široký průzkum koncertních programů a recenzí v tisku 19. století ukazuje, že dobový návštěvník koncertu mohl spíše slyšet Bachovo dílo v koláži krátkých jednotlivých kusů nebo vět vyňatých z větších cyklických děl různých skladatelů. V důsledku toho událost, která byla chápána jako první veřejné provedení *Mše h moll* v 19. století, zahrnovala pouze jedinou větu tohoto díla, *Et incarnatus*. Produkce se uskutečnila v berlínské Marienkirche v prosinci 1827 a dirigoval ho August Wilhelm Bach.<sup>79</sup> Další ukázka, kterou dirigoval Gaspere Spontini v dubnu 1828, zahrnovala pouze prvních šest vět z *Creda*.<sup>80</sup> Na první úplné provedení si posluchači museli počkat až do roku 1856.<sup>81</sup> Pitschova volba jedné věty ze *Mše h moll* v roce 1845 byla tedy zcela v souladu s evropskou koncertní kulturou té doby.

V kontextu veřejné zkoušky varhanické školy v roce 1845 bylo Bachovo *Kyrie II* vybráno společně s *Adoramus te* od Palestriny, Sborem izraelitů z Händelova díla *Athalia*, první větou Astorgova *Stabat mater* a Lottiho *Domine si insurgent*

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 29–31; srov. též Walter CORTEN: *Reception and Revival: France*, in: J. S. Bach. Oxford Composer Companions, ed. Malcolm Boyd, Oxford University Press, New York 1999, s. 387; Carl DAHLHAUS: *Exemplum classicum und klassisches Werk*, in: *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, ed. Reinhart Herzog a Reinhart Koselleck, Wilhelm Fink, München 1987, s. 591–594.

<sup>78</sup> Jedním takovým příkladem je edice *Dobře temperovaného klavíru* nazvaná *Preludes et fugues pour le Forte-Piano dans tous les tons, tant majeurs que mineurs*, Simrock, Bonn 1801, jejíž titulní strana zahrnuje i poznámku „dedikováno hudební konzervatoři nakladatelem“ („dediés Au Conservatoire de Musique par l'Editeur“).

<sup>79</sup> Další podrobnosti viz M. [Adolph Bernhard MARX]: *Kirchenmusik in Berlin*, *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 4 (26. prosince 1827), č. 52, s. 423.

<sup>80</sup> Program doplňovaly různé skladby od Beethovena. Podrobnosti viz recenze koncertu in A. B. MARX: *Berichte*, *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung* 5 (30. dubna 1828), č. 18, s. 146.

<sup>81</sup> Přehled provedení jednotlivých vět *Mše h moll* viz Hiromi HOSHINO: *J. S. Bach's Mass in B minor: A Study of its Reception History in the First Half of the Nineteenth Century especially regarding the Activities of Felix Mendelssohn Bartholdy*, in: *International Symposium: Understanding Bach's B-minor Mass*. Discussion Book 2. Resource Book, ed. Yo Tomita a Tanja Kovačević, Queen's University Belfast, Belfast 2007, s. 462–463.



*adversum nos castra*. Výběr dobře známých vokálních děl velkých mistrů různých období od renesance až po vrcholné baroko odráží postoje vyjádřené v recenzích na vídeňský cyklus *Concerts spirituel* z roku 1845, z nichž jeden měl na programu *Et incarnatus* a *Crucifixus* z části *Credo* Bachovy *Mše h moll*. Recenzent hrabě Laurencin vyslovuje názor, že staří italští mistři a Bach jsou spolu s Beethovenem jedinými důstojnými zástupci skutečné *musicae sacrae*. Italští mistři představují základ veškeré církevní hudby, v níž náboženský cit vyvěrá z původního zdroje nezkaleného žádnou světskou myšlenkou.<sup>82</sup> Bachova hudba je popisována jako reflexe slov, textu a církve oživená skrze zvuk a plně si vědomá svého účelu; nazývá ji „koncepční církevní hudbou“ nebo „církevní hudbou čisté myšlenky“.<sup>83</sup> Konečně Beethoven je veleben coby „velký hudební prorok moderní doby“,<sup>84</sup> v jehož hudbě oba zmíněné směry nacházejí završení a dosahují pravého uměleckého smíření.<sup>85</sup> Je velmi pravděpodobné, že Pitsch, který se s Laurencinem osobně znal, byl tímto postojem ovlivněn.

Pitschova volba *Kyrie II*, jemuž dal přednost před ostatními větami *Mše h moll*, mohla též vycházet z praktických úvah. V kontrapunktické struktuře většiny ostatních sborových čísel hraje stěžejní roli orchestrální doprovod, tj. jejich sazba není bez orchestru úplná. Partituru *Kyrie II* o pěti osnovách bylo snadné upravit pro zpěváky a varhanní doprovod z řad varhanické školy. *Gratias / Dona nobis / Credo in unum Deum* a samozřejmě i vstupní *Kyrie* vyžadují orchestr, takže nebyly vhodné. Další alternativa, *Confiteor*, nepřipadala v úvahu kvůli svému hudebnímu napojení na další větu, *Et expecto*, ve které hraje orchestrální doprovod zásadní roli. Část *Credo* z *Mše h moll*, do níž *Confiteor* patří, byla navíc poprvé otištěna až ve druhém dílu Nägeliho-Simrockovy edice úplné partitury na jaře 1845.<sup>86</sup> Ačkoli spolek exemplář této edice vlastnil,<sup>87</sup> nebyl zapsán do hudebního katalogu, jenž byl používán přinejmenším ještě v padesátých letech 19. století,<sup>88</sup> což naznačuje, že se mohlo jednat o pozdější přírůstek. Chtěl-li proto Pitsch provést větu ze *Mše h moll*, bylo jedinou možnou volbou právě *Kyrie II*.

V širším kontextu zájmu 19. století o minulou dobu, v níž *Kyrie* vzniklo, byl Pitsch člověkem, který díky mnohaletým pedagogickým zkušenostem předal osobní vášeň pro Bacha mnoha studentům a zasloužil se velkou měrou o popularizaci Bachovy hudby v Praze. Dal by se s trochou nadsázky považovat za „pražského Mendelssohna“. Studium daného pramene navíc odhalilo příběh

<sup>82</sup> PHILOKALES [Ferdinand Peter Graf von LAURENCIN]: *Viertes und letztes Concert spirituel. Donnerstag am 3. April im großen Redoutensaal*, Allgemeine Wiener Musik-Zeitung 5 (10. dubna 1845), č. 43, s. 171.

<sup>83</sup> „...ich möchte diese Periode[,] die der begrifflichen Kirchenmusik, der Kirchenmusik des reinen Gedankens nennen...“, ibid.

<sup>84</sup> „...des großen musikalischen Propheten der Neuzeit...“, PHILOKALES [Ferdinand Peter Graf von LAURENCIN]: *Konzert = Salon. Erstes Concert spirituel. Donnerstag am 6. Februar im Musikvereinsaal*, Allgemeine Wiener Musik-Zeitung 5 (8. února 1845), č. 17, s. 67.

<sup>85</sup> PHILOKALES, *Viertes und letztes Concert spirituel...* (viz pozn. 82), s. 171.

<sup>86</sup> Viz pozn. 43 a 44.

<sup>87</sup> Výtisk v archivu Pražské konzervatoře, sign. 97/II, nese nápis inkoustem „Eigenthum des Vereins der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Böhmen“.

<sup>88</sup> To dokládají například záznamy děl Jana Nepomuka ŠKROUPA *Missa pro populo*, která vyšla poprvé jako *Missa pro populo: a canto, alto, tenore, basso et organo cum violone obligato, corni, clarini & tympani ad libitum*, Medau, Praha 1854, nebo *4 Antiphonae de B.M.V.*, Christoph & Kuhe, Praha 1855.

o tom, jak pečlivě byl rukopis připraven a opatřen poznámkami, jak se party používaly při zkouškách a jak probíhalo vystoupení. Mimořádně bohatý materiál, který se nachází v pražských archivech, slibuje do budoucna obrovské možnosti pro výzkum v této oblasti a může ještě odhalit spoustu dalších příběhů, které stojí za vyprávění.

*Přeložila Lenka Kapsová*