UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

Helena PAVELCOVÁ

KRITICKÁ EDICE DVOU KVARTETŮ ANTONA NEUMANNA

Diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Tomáš Hanzlík, Ph.D.

OLOMOUC 2013

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a použila jsem uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne …… Podpis……

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji vedoucímu práce Mgr. Tomáši Hanzlíkovi, Ph.D., za odborné vedení diplomové práce a za poskytnutí cenných rad a připomínek

OBSAH

1 ÚVOD 5

2 HUDBA V OLOMOUCKÉ KATEDRÁLE V 17. A 18. STOLETÍ 6

2.1 Stav hudby v olomoucké katedrále v 17. A 18. století 6

2.2 Kapelníci 7

3 ANTON NEUMANN 10

3.1 Život Antona Neumanna 10

3.2 Anton Neumann v olomoucké katedrále 11

3.3 Tvorba Antona Neumanna 14

4 KONVENT MILOSRDNÝCH BRATŘÍ V BRNĚ 16

4.1 Řád Milosrdných bratří 16

4.1.1 Svatý Jan z Boha 16

4.1.2 Vznik Řádu Milosrdných bratří 17

4.2 Milosrdní bratři v Brně 18

4.3 Hudební život Milosrdných bratří v Brně 18

5 QUADRO 21

5.1 Popis hudebniny 21

5.2 Analýza kompozice 21

5.2.1 Adagio 22

5.2.2 Menuet a Trio 22

5.2.3 Allegro 23

5.3 Vydavatelská zpráva 24

5.3.1 Nástroje 24

5.3.2 Obloučky 24

5.3.3 Dynamická a tempová označení 24

5.3.4 Změny ve výškách not a posuvkách 25

5.3.5 Změny v hodnotách not a pomlk 25

5.3.6 Označení způsobu hry a ozdob 26

6 QUARTETTO IN ES 41

6.1 Popis hudebniny 41

6.2 Analýza kompozice 41

6.2.1 Allegro 41

6.2.2 Menuet a Trio 42

6.2.3 Adagio 43

6.2.4 Finale: Allegro 43

6.3 Vydavatelská zpráva 44

6.3.1 Nástroje 44

6.3.2 Obloučky a ligatury 44

6.3.3 Dynamická a tempová označení 44

6.3.4 Změny ve výškách not a posuvkách 45

6.3.5 Změny v hodnotách not a pomlk 46

7 ZÁVĚR 65

ANOTACE 66

RESUMÉ 67

SEZNAM PRAMENŮ A POUŽITÉ LITERATURY 68

1 ÚVOD

V hudebních archivech a knihovnách se mezi díly souvisejícími s hudební historiografií objevuje mnoho děl, která nejsou dosud prozkoumaná. Jedná se často o autografy notových materiálů a jejich opisy. Tato díla nepochybně skrývají mnohé zajímavosti a jistě tedy stojí za to věnovat jim pozornost.

Těmito dosud neprozkoumanými hudebninami jsou také Quadro a Quartetto in Es, kvartety skladatele Antona Neumanna, které jsem se v této práci rozhodla zpracovat v kritické edici. Tento typ práce, spartaci hudebního díla, jsem si vybrala zejména proto, že se mi jeví jako užitečná a přínosná. Takto upravený hudební materiál mohou dále využít různé hudební soubory, které se specializují na interpretaci staré hudby.

Práce popisuje hudební dění v olomoucké katedrále v 17. a 18. století, informuje o postavení zdejších kapelníků a zejména potom o kapelníkovi a skladateli Antonu Neumannovi, o jeho životě a díle. Protože jeho dva již zmíněné kvartety byly nalezeny v konventu Milosrdných bratří v Brně, pojednává práce také o tomto duchovním řádu a jeho hudebním životě. Následuje rozsáhlý přepis kompozic do soudobé notace. K tomuto účelu byl využit editační program Finale. Spartace byla zpracována podle zásad kritické edice. Obě díla jsou zde popsána a všechny chyby v rukopisných partech jsou v ediční zprávě uvedeny. Součástí je také stručná analýza obou kvartetů.

Práce si klade za cíl vytvořit takovou spartaci kvartetů Quadra a Quartetta in Es, která bude použitelná ke studiu i k hudebnímu provozování.

2 HUDBA V OLOMOUCKÉ KATEDRÁLE V 17. A 18. STOLETÍ

2.1 Stav hudby v olomoucké katedrále v 17. A 18. století

Tak jako mnoho jiných chrámů i olomoucká katedrála musela čelit dramatickým událostem neklidné doby první poloviny 17. století, jako byly např. třicetiletá válka v letech 1618–1648 a švédská okupace v letech 1642–1650. Během švédské okupace byli kanovníci, kteří v katedrále působili, nuceni uprchnout. Katedrála potom zůstala na dlouhou dobu pustá. Do této doby byly v katedrále slouženy denně celkem tři mše svaté a probíhaly církevní hodinky. Hudbu při nich obstarávali především duchovní. Avšak poté, co byli po tridentském koncilu budoucí kněží izolováni do seminářů, museli být v hudební oblasti zastoupeni laiky. S tímto faktem se kapitula, která zajišťovala řádný liturgický chod katedrály, zřejmě jen těžko vyrovnávala.

Po švédské okupaci bylo zjevnou snahou kapituly obnovit stav bohoslužeb a hodinek a zlepšit také úroveň hudby v chrámu. Nebylo to však jednoduché, protože chyběly prostředky na vyplácení hudebníků. Ke zlepšení stavu hudby kapitulu mimochodem přísně nabádal také biskup Leopold Vilém, kterému evidentně velice záleželo na úrovni hudební produkce v olomoucké katedrále. Ten trval na tom, aby se v katedrále obnovil liturgický chod tak, jako tomu bylo před švédskou okupací, a dále aby byly bohoslužby doprovázeny, když ne figurální (vícehlasou), tak alespoň chorální (jednohlasou) hudbou. Kapitula se tedy snažila získat finanční prostředky nejen na to, aby byla schopná hudebníky zaplatit, ale také aby byla schopná je zaplatit dostatečně, protože jedině tak byli hudebníci schopni a ochotni vykonávat svoji službu svědomitě.

Koncem 17. století se neutěšená situace v olomoucké katedrále stabilizovala. V roce 1664 vystřídal Leopolda Viléma ve funkci biskupa hrabě Karel Liechtenstein-Castelcorn. „Z hudebních dějin je tento biskup znám jako velký milovník hudby, majitel skvělé hudební kapely v Kroměříži, jejíž hudební sbírka se z větší části dochovala a je chloubou hudebního archivu v Kroměříži.“ [1] Nejprve o dění v katedrále nejevil příliš zájem, avšak když se později na tento chrám zaměřil, ukázalo se, že biskup je velice důsledný a vyžaduje přísnou kázeň. Společně s kapitulou došel k závěru, že bude lepší funkcí kapelníka pověřit laika a ne kněze, jak tomu doposud často bylo. „Teprve fundované místo umožnilo přijmout za kapelníka člověka, který se mohl cele věnovat hudebním úkolům a nebyl zatěžován duchovními

[1] SEHNAL, Jiří. Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století. Brno, 1988. s. 19.

povinnostmi.“ [2] Dokonce se našly také finanční prostředky pro placení kapelníka i ostatních hudebníků. Pokud totiž funkci kapelníka vykonával kněz, dostával ke svému dosavadnímu příjmu jen malý plat, se kterým si vystačil. Od devadesátých let 17. století hudbu v katedrále tedy zajišťovali jeden kapelník, jeden varhaník, osm choralistů a tři až čtyři chlapci pro diskant a alt.

O místo hudebníka v olomoucké katedrále byl vždy velký zájem. Jeden z důvodů je ten, že toto místo zajišťovalo stálý plat, což bylo značným lákadlem. Zvlášť pokud si uvědomíme, že jednou přijatí hudebníci již do konce života nebývali propuštěni, a to ani v situacích, kdy nebyli schopni, ať už z důvodu pokročilého věku či z důvodu nemoci, svoji práci vykonávat. Avšak i v době pracovní neschopnosti byli dále placeni. Hudebníci vynakládali až překvapující úsilí na to, aby získali místo u kapituly. „Někteří si snažili pojistit místo předem tím, že i po několik let zdarma nebo za nepatrnou almužnu zastupovali nemocné nebo přestárlé hudebníky, jindy tím, že se zavazovali podporovat vdovy a sirotky po zemřelých hudebnících.“ [3] Realita byla taková, že uchazeči často žádali kapitulu o místo toho kterého nemocného nebo příliš starého hudebníka ještě za jeho života. Tato skutečnost jen svědčí o velikém zájmu získat místo u kapituly. Vyplývá z toho ale i to, že kvůli nepružnému a neomlazenému hudebnímu kolektivu úroveň hudební produkce nemohla být vždy na vysoké úrovni.

2.2 Kapelníci

Před třicetiletou válkou nebylo místo kapelníka katedrály jasně definováno. Existují zmínky pouze o funkci kantora, který byl s největší pravděpodobností právě ředitelem kůru. Po třicetileté válce místo kapelníka získával buďto nejschopnější hudebník, který u kapituly působil, jako tomu bylo v případě varhaníka Eliase Jeronyma Heena, nebo později někteří z hudebně nadaných duchovních, např. vikář Peiger, Pospěch nebo Rittler, a nakonec, za biskupa Karla Liechtensteina-Castelcorna, jak už jsme uvedli dříve, bylo zřízeno samostatné a placené místo kapelníka především pro laiky. Ti museli absolvovat konkurz a předložit soupis své dosavadní praxe a své kvalifikace. O jejich přijetí či nepřijetí rozhodovala kapitula, která upřednostňovala hudebníka s praxí a pokud možno s dobrým jménem. Toto místo kapelníka laika jako první zastával Thomas Anton Albertini v roce 1693.

[2] SEHNAL, Jiří. Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století. Brno, 1988. s. 20.
[3] SEHNAL, Jiří. Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století. Brno, 1988. s. 30.

O místo kapelníka se ucházeli hudebníci z celé Moravy a ze Slezska. Dokonce i někteří, kteří měli blíže do Brna. Je to známka toho, že Olomouc a olomoucká katedrála byla tehdy důležitým a významným místem jak po stránce kulturní, duchovní, tak i po stránce hudební.

Pokud jde o kvalifikaci a pracovní náplň kapelníka, vycházíme z kapitulních statut z roku 1772 z odstavce Capellae Magister: „Musí být vzdělán ve figurální hudbě, v základech zpěvu a v kompozici. Jeho povinností je pilně navštěvovat kostel a předcházet příkladem ostatním hudebníkům v píli, zbožnosti a dobrých mravech. Jeho úkolem je řídit sbor ve figurální hudbě a cvičit jej a opatřovat pro kostel dobré skladby, jak pro zpěv tak také pro nástroje. Chlapce, kteří jsou mu svěřeni, má dobře a důkladně učit zpěvu a hudbě a s otcovskou péčí dbát na to, aby prospívali v bázni boží, zbožnosti, učení a dobrých mravech a má dbát na to, aby dostávali dobrou stravu a měli dobré ubytování. Hudební nástroje, které jsou mu svěřeny podle inventáře, má opatrovat a chránit a nedovolit nikomu, aby je odnášel bez vědomí děkana nebo scholastika ven z katedrálního kostela ani si je půjčovat pro svou soukromou potřebu domů, leč, že by tam chtěl konat zkoušku. V tom případě však musí být nástroje po zkoušce opět uloženy na své místo na kůru. Jinak se má kapelník poslušně řídit rozkazy preláta scholastika a vykonávat věrně a pilně všechno, co se týká jeho povinností tak, aby to bylo tomuto božímu chrámu ke cti a slávě, jemu kapelníkovi k chvále a doporučení, lidu k povznesení a duchovní útěše.“ [4] Kapelník měl tedy nemálo povinností, ke kterým patřily činnosti související s přípravou i samotným prováděním hudby. Byl jedním z těch, kteří přijímali uchazeče o místo varhaníka, choralisty nebo diskantisty, dále komponoval, pak také vyučoval svěřené chlapce a nacvičoval s nimi skladby, které vybral. Byl to on, který měl zodpovědnost za úroveň chrámové hudby. Za svoji práci byl také náležitě oceněn. Byl to nejlépe placený hudebník u kapituly. Nejenom že pobíral plat, ale dostával k němu také naturálie ve formě sudů piva, měřic žita, pšenice, hrachu a sáhů dřeva na topení. Přesto mu však ne vždy tyto příjmy stačily na živobytí. Často si kapelníci, pokud jim zbýval čas, ještě přivydělávali. „K vedlejším příjmům kapelníka patřily podle několika zmínek hodiny zpěvu a hry na klávesové nástroje.“ [5] Místo kapelníka jim to totiž umožňovalo. Byl to zřejmě jeden z důvodů, proč dávali hudebníci přednost místu u kapituly před místem ve šlechtických službách, kde byli hudebníci obvykle ještě lépe placeni, ale nemohli si dovolit věnovat se jiným činnostem než povinnostem spojených se šlechtickým dvorem. „Místo v katedrále zaručovalo hudebníkům svobodnější společenské postavení, které lépe vyhovovalo generaci hudebníků druhé poloviny 18. století, jejichž osobní ctižádost a touha po společenské

[4] SEHNAL, Jiří. Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století. Brno, 1988. s. 31–32.
[5] SEHNAL, Jiří. Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století. Brno, 1988. s. 33.

nezávislosti byla větší než hudebníků předešlé generace. Hudebník katedrály byl placený profesionál v moderním smyslu, který byl povinen splnit smluvně dojednané podmínky a jinak byl na svém zaměstnavateli poměrně nezávislý.“ [6]

V katedrále měl kapelník na starost všechny hudebníky: choralisty, diskantisty, věžní hudebníky i případné náhradníky. Svoji autoritu si musel budovat jednak svými hudebními schopnostmi, jednak svou osobností. Nebylo to vždy jednoduché, protože hudebníci na kůru měli tak bídný plat, že neměli příliš velkou motivaci k jakémukoli hudebnímu snažení. Ani morálka hudebníků na kůru zřejmě nebývala vysoká. Je třeba také zmínit, že hodně záleželo právě na kapelníkovi. Někteří kapelníci byli v kolektivu hudebníků oblíbenější, jiní nebyli příliš v oblibě. „Nejproblematičtější osobností po povahové stránce mezi kapelníky byl zřejmě Albertini a o Neumannovi platilo, že asi neuměl jednat s lidmi. Naproti tomu se zdá, že oba Gurečtí a Puschmann nepřicházeli se svými podřízenými do osobních konfliktů.“ [7] Soudíme tak z korespondence některých nespokojených kapelníků adresované kapitule, ve které si stěžují na zanedbávání hudebních povinností a bídnou docházku svých podřízených. Taková korespondence se týkala také kapelníka Antona Neumanna.

[6] SEHNAL, Jiří. Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století. Brno, 1988. s. 20.
[7] SEHNAL, Jiří. Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století. Brno, 1988. s. 35.

3 ANTON NEUMANN

3.1 Život Antona Neumanna

Životopisná data Antona Neumanna bohužel přesně neznáme. Předpokládáme, že se narodil mezi lety 1720–1730. Vycházíme totiž ze zmínek, podle kterých, když se v roce 1758 stal ředitelem hudby u biskupa Egka, bylo mu okolo třiceti let. Nejprve působil zřejmě v Brně, protože všechny zmínky o něm z tohoto období odkazují na Brno. Právě zde se 9. ledna 1738 v kostele sv. Jakuba oženil s Marií Annou Petřivalskou, dcerou vizovického hejtmana. V Brně byly pokřtěny i jeho čtyři děti.

Dále jeho kroky vedly do Kroměříže, do služeb již zmíněného biskupa Leopolda Egka. Zde působil v letech 1758–1760, možná i déle, totiž za biskupa Maxmiliána Hamiltona. V této době to byl již zkušený hudebník, který také komponoval. „Věnoval se zde hlavně instrumentální hudbě, která tehdy procházela vývojem od suitového cyklu a concerta grossa ke klasické symfonii.“ [8] Na dvoře biskupa Egka byl Anton Neumann poměrně dobře placený, dostával 350 zl. ročně. V této době přišly na svět jeho další dvě děti, které byly pokřtěny jedno v Olomouci a druhé v Kroměříži. Někdy v této době zřejmě zemřela jeho manželka Marie Anna. Po roce 1763 nemáme o Neumannovi na území Moravy žádné zmínky, dokonce ani jeho skladby nejsou nikde zaznamenány. Nejsou zaznamenány dokonce ani v Krakově, kam odešel zastávat funkci kapelníka do služeb arcibiskupa Sółtyka. Zde působil od roku 1764 nebo 1765. Avšak jeho díla se dochovala u dominikánů v Gidlech u Čenstochové. Z toho soudíme, že i v Krakově komponoval. Je možné, že nebyl u arcibiskupa Sółtyka příliš spokojený, protože již v roce 1765 žádal o místo věžného v Brně, přestože toto místo nebylo zdaleka tak prestižní. Jeho žádost však nebyla vyslyšena, městská rada tehdy upřednostnila jiného hudebníka. 8. dubna 1769 se tedy Anton Neumann ucházel o místo kapelníka na kůru olomoucké katedrály. Přestože nepřiložil k žádosti ani soupis svého vzdělání a dosavadní praxe a navíc konkurence mezi uchazeči byla poměrně velká, kapitula neváhala a svěřila funkci kapelníka právě jemu. To vypovídá o tom, že byl v té době dobře známý. Anton Neumann byl jmenován kapelníkem olomoucké katedrály 1. července 1769. Brzy nato, 16. července téhož roku, se zde v Olomouci u sv. Mořice znovu oženil, tentokrát s Julianou Müllerovou. S ní měl zřejmě dva syny, kteří ale oba brzy po narození zemřeli.

[8] SEHNAL, Jiří. Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století. Brno, 1988. s. 46.

3.2 Anton Neumann v olomoucké katedrále

Anton Neumann měl hudební zkušenost jak ze šlechtických kapel, tak z působení v duchovní oblasti. Každopádně se setkal s profesionálními a velmi dobrými hudebníky, s dobře vybavenými kapelami. Nepřekvapuje nás proto, že se s nevalnou úrovní hudebníků na kůru olomoucké katedrály nechtěl spokojit. „Neumann byl ze šlechtických kapel zvyklý na dobře obsazený orchestr s kvalifikovanými a disciplinovanými hudebníky a proto byl nespokojen s hudebníky, které zdědil po svém předchůdci v katedrále. 14. 5. 1770 poslal kapitule memoriál, ve kterém prohlásil, že za stávajících podmínek není schopen provádět tak dobrou hudbu, jak by si přál. Má k dispozici jen 8 choralistů a 4 nebo 5 věžních hudebníků, což je málo, neboť potřebuje nejméně 16 lidí. Kromě toho lidé, které mu posílá věžný, jsou neschopní. Proto navrhl kapitule, aby mu svěřila 150 zl., které dává každoročně věžnému a k tomu ať mu přidá ještě 50 zl. a on si pak za tuto sumu zjedná 5 kvalifikovaných hudebníků pro všechny neděle a svátky první třídy. Nebude-li se toto řešení líbit věžnému, nebude se Neumann na jeho služby vázat a obstará si jiné hudebníky i s nástroji. Současně připomenul, že bude potřebovat koupit dvoje nové housle a v důsledku toho se budou muset u všech skladeb opisovat houslové a basové party dvakrát. Neumann zdůraznil, že jeho cílem je pozvednout úroveň hudby v katedrále na první místo v zemi.“ [9] Po pečlivém uvážení Neumannovy žádosti mu kapitula vyšla vstříc, věžného propustila a poskytla jeho plat Neumannovi. Bylo to na svou dobu velice odvážné, protože do této doby bylo samozřejmostí, že věžný kapitule ve figurální hudbě pomáhal, ale tímto krokem se kapitula s věžným definitivně rozešla. Je zřejmé, že kapitula měla v Antona Neumanna velkou důvěru. Znamenalo to ale také, že proti sobě tento kapelník popudil mnoho hudebníků na kůru, nejen věžného, ale také všechny, kteří byli zvyklí na ne příliš přísný režim. „Vztah ke kapelníkovi se zvláště vyhrotil na počátku roku 1772, takže 3. května byl kapelník znovu nucen požádat kapitulu, aby vydala závazné směrnice pro choralisty a varhaníka, aby „hudba k Boží oslavě netrpěla jejich ledabylostí.“ Trval na tom, aby hudebníci hlásili onemocnění nejen kapitulní vrchnosti, ale i jemu, aby podle toho mohl vybrat jinou vhodnou skladbu nebo náhradníka. Náhradníci, které posílají místo sebe choralisté, obvykle za nic nestojí. Kromě toho požadoval, aby se choralisté zúčastňovali pravidelných zkoušek, což je nutné především při studiu nových skladeb. Navrhoval, aby punktátor strhával nepřítomným určitou položku z jejich platu. Stěžoval si, že choralisté ho nerespektují a z toho plyne dosavadní chaos

[9] SEHNAL, Jiří. Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století. Brno, 1988. s. 47.

v hudbě. Ať platí i zde zásada, že na chléb se dá vydělat jen poctivou prací.“ [10] Z Neumannova dopisu můžeme vytušit, že morálka na kůru za jeho předchůdců byla velmi volná a zkoušky se prováděly zřídka, takže hudebníci pravděpodobně příliš neobměňovali již známý repertoár. Je také možné, že vztah kapelníka a ostatních hudebníků na kůru byl spíše na přátelské úrovni, kdežto Neumann se nezdráhal otevřeně svěřence pokárat a choval se k nim s jistou arogancí. Kapitula na Neumannův dopis reagovala. Nechala předvolat všechny choralisty i varhaníka a otevřeně a přísně je napomenula. Bylo to pro kárané hudebníky pochopitelně velice ponižující. Nenechali si to ovšem líbit a společně sepsali stížnosti na kapelníka Neumanna. „Choralisté označili Neumanna za neslýchaně nesnášenlivého nafoukance (Hoffartsgeist), který s nimi jedná jako s malými kluky. Prý si vždy stěžoval, že si ho velcí páni málo vážili a že ho nezvali k tabuli kavalírů, u které kapelník obvykle sedává. Není pravda, že kapelníka neposlouchali a mohou přísahat, že vždy bez odmluvy prováděli všechny skladby, které jim předložil, dokonce i jeho vlastní, které nota bene podle názoru všech ředitelů kůru a mnoha učitelů, kteří se vyznají v chrámové hudbě, jsou bezcenné, což je snadno pochopitelné, neboť Neumann se neučil skladbě u žádného klasického autora (*nach deme er die Composition von vinen Compositore Classico gelehrnet*) a kromě toho je Neumann ryzí Němec, který nerozumí délkám slabik (*deren quantitatum*).“ [11] Dále si rozčilení choralisté stěžovali na to, že kapelník není v kostele ani tak často jako oni, totiž ráno i odpoledne, kteří jsou za pozdní příchod nebo absenci přísně trestání snížením platu. Kdežto kapelník pobírá dost vysoký plat na to, aby v kostele směl chybět, kdy chce. „Neumann např. nebyl na rorátech ani jednou, zatím co jim se žádná nepřítomnost netrpí. Protože kapelník nemá nic na práci, baví se tím, že jim předpisuje zkoušky. Nesluší se přece, aby se k nim choval jako ke školákům.“ [12] Trnem v oku choralistům bylo i to, že Neumann sebevědomě uvádí své skladby, aniž by je nejdříve nechal posoudit jiným, ba nejváženějším hudebníkem. Neuvádí však, koho tímto nejváženějším hudebníkem myslí. Zřejmě jim šlo pouze o princip. Zjevně Antonem Neumannem pohrdali jak po stránce charakterové, tak po stránce profesní. Ve své stížnosti kapitule tvrdili, že není možné, aby se pod jeho vedením zdokonalili ve zpěvu, a jako důvod uváděli skutečnost, že se Neumann vyučil pouze jako věžní hudebník. Konkrétně uvádějí jméno jednoho z nich, choralisty Fingera, který musel chodit k Neumannovi na hodiny, jak rozhodla kapitula. Ten se však prý nic nového nepřiučil, ba naopak dělal učitele kapelníkovým dětem a dokonce i samotnému Neumannovi. Choralisté

[10] SEHNAL, Jiří. Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století. Brno, 1988. s. 48.
[11] SEHNAL, Jiří. Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století. Brno, 1988. s. 48.
[12] SEHNAL, Jiří. Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století. Brno, 1988. s. 48.

dále uvádějí, že by si na kůru nakonec vystačili i bez kapelníka. „Když přijde na věc, jsou choralisté s to sami bez něho obsadit sbor a s pomocí studentů provádět ze svých vlastních not lepší hudbu než s ním, což dokázali za dlouhé nemoci kapelníka Gureckého a po jeho smrti, než bylo kapelnické místo znovu obsazeno.“ [13] Neumannovi vytýkají jeho nadřazené vystupování také vůči varhaníkovi, kterého si dokonce dovolil opravovat při preludování. To totiž choralisty zvlášť popudilo, protože vědí, že Neumann na varhany hrát neumí. To ale není všechno, co proti němu mají. Stěžují si dále na to, že je ještě přísnější než kapitula a fundátor, když po nich kapelník požaduje náhradu, kterou za sebe musí choralisté zajistit, když onemocní. Dále se jim nelíbí, že s obnosem dvěma sty zlatých, které mu svěřila kapitula na posílení figurální hudby, zacházel tak nepoctivě. Nejprve prý slíbil studentům určitou finanční odměnu, která jim náležela, ale nakonec si část peněz, které měl rozdat, nechal pro sebe. Detaily této skutečnosti bylo možné vyčíst z přílohy. Neumann podle nich není poctivý ani ve výuce kapitulou svěřených diskantistů. Ti prý mají docela špatný prospěch, protože je kapelník ve škole zanedbává. „Kapelníkovi stačí, když mu diskantisté jen opisují jeho noty a dělají posly.“ [14] Je patrné, že kapelník Neumann byl asi nesnášenlivý člověk. Byl zřejmě zvlášť zaujatý vůči choralistům Fingerovi a Pichlerovi, protože prý otevřeně prohlašoval, že je hodlá propustit. Nešťastné pro kapelníka bylo to, že sepsanou stížnost na choralisty, kterou hodlal předložit kapitule, si zapomněl ve svém kabátě, který dal místnímu vetešníkovi ke správě. Tak se totiž kvůli nediskrétnosti vetešníka spor mezi kapelníkem a choralisty dostal do povědomí veřejnosti. Choralisté tím byli velice dotčeni, a to i přesto, že lidé litovali choralisty, ne kapelníka, kterého tak pokládali za nesnášenlivého a hrubého. „A co se týká jejich podřízenosti kapelníkovi, prohlašují, že když se koná figurální hudba, (a kéž by se ji Neumann naučil řídit jako jiní zkušení a moudří ředitelé kůru), dávají vždy pozor na toho, kdo hudbu řídí a po ní se vždy rozcházejí ke svým chorálním knihám, aby konali hodinky, podle úmyslu fundátora a kapituly.“ [15] To všechno nespokojení choralisté uváděli ve své stížnosti na Neumanna a žádali kapitulu, aby se jich zastala. Avšak ne všichni choralisté se pod tuto stížnost podepsali.

Je zřejmé, že na kůru katedrály vládla dusná atmosféra. Ale i v těchto pro všechny nepříjemných podmínkách musel hudební provoz pokračovat. Určitě nemůžeme jednoznačně tvrdit, že chyba byla pouze na jedné straně, ať už na kapelníkově nebo na straně ostatních hudebníků na kůru. Chyb se zřejmě dopouštěly obě strany. O Neumannovi se můžeme

[13] SEHNAL, Jiří. Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století. Brno, 1988. s. 49.
[14] SEHNAL, Jiří. Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století. Brno, 1988. s. 49.
[15] SEHNAL, Jiří. Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století. Brno, 1988. s. 49.

domnívat, že byl velice ctižádostivý a nekompromisní ve svých požadavcích i v nárocích na jemu svěřené hudebníky. Jednat s lidmi mu ale dělalo problémy. Na takový přístup kapelníka nebyli choralisté dosud zvyklí, a když uvážíme, že mnozí z nich byli už dosti staří, pochopíme, že jim Neumannovo povýšené jednání nebylo příjemné. Těžko ale můžeme dát choralistům za pravdu ve věci zadržování peněz, které patřily kapitule. V takovém případě by určitě kapitula přísně zasáhla. To, že díla Antona Neumanna nejsou na příliš vysoké úrovni a že on sám nemá dostatečné hudební vzdělání, také nejspíš nebude pravda. Neumannova díla byla totiž v té době na Moravě celkem známá.

Po tomto sporu nemáme již o Neumannovi v pramenech zmínky. „Anton Neumann zemřel 20. nebo 21. listopadu 1776 údajně po dlouhé, nákladné nemoci. Ač zemřel v Olomouci, není v olomouckých matrikách nikde záznam o jeho smrti.“ [16] Vdova Juliana tehdy žádala kapitulu o zaplacení výdajů spojených s pohřbem jejího manžela, protože se bez jeho příjmu, ještě ke všemu se čtyřmi dětmi, ocitla naprosto bez prostředků. Opakovaně také žádala kapitulu o finanční podporu. Kapitula jí nejednou vyšla vstříc. Zřejmě si natolik vážila jejího zemřelého manžela, kapelníka Neumanna.

Neumann nebyl u svých podřízených příliš v lásce, nebyl ani dostatečnou autoritou a uznávanou osobností. Každopádně ve své době přispěl k povznesení hudby v olomoucké katedrále, a to především v oblasti instrumentální. Je autorem mnoha cenných skladeb.

3.3 Tvorba Antona Neumanna

Anton Neumann je sice autorem různých druhů skladeb, ale je pravda, že se orientoval především na instrumentální hudbu. V této oblasti se tehdy vyvíjela klasická symfonie, a to ze suitového cyklu a concerta grossa. „Neumann jako skladatel byl tímto procesem sám hluboce zaujat, o čemž svědčí jeho 41 symfonií, zaznamenaných v pozůstalostním inventáři biskupa Egka a dalších osm dochovaných symfonií. V jeho symfoniích se setkáváme s náznakem druhého kontrastního tématu a s poměrně rozsáhlým provedením v sonátových větách.“ [17] Jedná se o třívěté skladby, které mají krajní věty rychlé a střední větu pomalou. Neumannovy symfonie patří k nejstarším symfoniím na našem území.

Vzhledem k osobní Neumannově preferenci instrumentální hudby tedy není překvapující, že se v rámci svého působení v olomoucké katedrále snažil posílit především instrumentální složku. Ta byla v jeho době upřednostňována ve většině chrámů. Zřejmě se tehdy potýkal

[16] SEHNAL, Jiří. Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století. Brno, 1988. s. 50.
[17] SEHNAL, Jiří. Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století. Brno, 1988. s. 46.

s jistou neochotou svých podřízených, kterou tvrdě potlačoval nekompromisním jednáním a vyžadováním disciplíny jak při nácviku, tak při vystoupeních.

Přestože jeho silnou stránkou byla především instrumentální hudba, je autorem mnoha vokálních skladeb. Je pravda, že ty jsou mnohdy pěvecky velice náročné. Možná právě tento fakt byl důvodem k nespokojenosti choralistů, kteří o Neumannových vokálních skladbách pochybovali. Neumannova duchovní tvorba je velice zdařilá, melodicky nápaditá a výrazově pestrá. Skladatel také využívá kontrapunktu, a to zejména k navození dojmu imitační a fugované práce, přestože v této době se od polyfonní hudby už spíše ustupuje. „V celkové faktuře se u Neumanna setkáváme na jedné straně s překvapujícími dramatickými obraty, na druhé straně s vyslovenou neschopností motivicky rozvést danou myšlenku. Proto nás některé jeho nápady velmi zaujmou, zatím co skladba jako celek nás spíše rozčaruje.“ [18] To může být případ také kvartetů Quadra a Quartetta in Es, které jsou připisované právě Neumannovi.

[18] SEHNAL, Jiří. Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století. Brno, 1988. s. 134.

4 KONVENT MILOSRDNÝCH BRATŘÍ V BRNĚ

Jeden z konventů Milosrdných bratří na našem území v současné době je konvent v Brně. Právě zde byly uloženy rukopisy dvou kvartetů, jejichž autorem je Anton Neumann. Důkazem toho jsou kulatá razítka tohoto konventu na titulních stranách obou hudebnin. Jedná se o Quadro a Quartetto in Es. Později byly oba kvartety zařazeny do hudebního archivu Moravského zemského muzea v Brně.

4.1 Řád Milosrdných bratří

Jedním z mnoha církevních řádů, je také řád Milosrdných bratří. Tento řád byl založen v 16. století sv. Janem z Boha a postupně se rozšířil do Evropy a do celého světa. Milosrdní bratři vždy oslavovali Boha jak prací, tedy péčí o nemocné, tak samozřejmě modlitbou. S duchovním životem řeholníků byla pevně spjata také hudba. Ta měla a má hlavní místo především při bohoslužbách.

4.1.1 Svatý Jan z Boha

Zakladatelem řádu je Jan Ciudad. Během jeho života se mu však začalo říkat Jan z Boha. Toto přízvisko získal pro svoji oddanost a lásku k Bohu. „Narodil se v Portugalsku, v městečku Monte Moro Nuevo r. 1495. Neobyčejná zbožnost, jež mu byla takřka vrozena, určovala celý jeho život.“ [19] Už jako malý chlapec toužil po dobrodružství a hodně cestoval. Vzdělání získal za svého pobytu na statku u Františka Mayorala a bohaté zkušenosti ve vojenské službě. Na svých dobrodružných cestách byl Jan motivován touhou najít své povolání, neustále totiž cítil potřebu starat se o trpící. Zakotvil nakonec ve španělské Granadě. V roce 1537 ho velice oslovilo kázání Jana z Avily o Boží lásce a utrpení. Jeho slova se ho dotkla natolik, že se rozhodl zasvětit svůj život péči o chudé a nemocné. Přestože byl sám chudý, podařilo se mu získat v Granadě budovu, ze které časem vybudoval ústav pro nemocné. K Janovi se postupně přidávali muži, kteří s ním sdíleli potřebu pomoci chudým a nemocným. Tak vzniklo v roce 1537 Bratrstvo Janovo. Město Granada si jejich práce velice vážilo, a proto je také finančně podporovalo. Aby bratří svoji činnost vykonávali ve vší důstojnosti, dostali od biskupa řeholnická roucha. To vedlo toto malé společenství k myšlence založit náboženský řád. Tuto myšlenku se však dlouho nedařilo proměnit ve skutečnost. Ani zakladatel bratrstva se toho nedožil. „Jan z Boha zemřel 8. března 1550. Město Granada

[19] BOGAR, František Benedikt. *Milosrdní bratří*. Praha: Řád milosrdných bratří, 1934. s. 15

vystrojilo mu pohřeb nádhery královské. Jan vedl život svatý, třebaže ne v každé době stejně horlivě. Nelze dokázati, že by v některém čase žil hříšně. On sice sám se nazýval hříšníkem, ale to tehdy bylo zvykem lidí svatých.“ [20] Byl kanonizován v roce 1886 papežem Lvem XIII. „Jan z Boha je pokládán za průkopníka metodického ošetřování nemocných a péče o duševně choré.“ [21] Stal se patronem nemocnic, nemocničního personálu a nemocných.

4.1.2 Vznik Řádu Milosrdných bratří

Vyjádření papeže o povýšení Bratrstva Jana z Boha na řeholní řád bylo zdržováno mimo jiné válkami s Maury a Turky. Mimochodem právě v těchto válkách Bratrstvo přispělo svojí láskyplnou péčí o raněné vojáky a rozrůstalo se i za hranice Španělska. Získalo tak velmi dobrou pověst a veliké uznání. Papež Pius V. však stále váhal s oficiálním prohlášením Bratrstva Janova za řeholní řád, a to i přesto, že toto Bratrstvo již dlouho jako řeholní řád fungovalo, včetně oblékání řeholního hábitu, přijetí řehole sv. Augustina a skládání slibů. „V letech od r. 1572 členové Bratrstva skládali již tři podstatné sliby: dobrovolné chudoby, ustavičné čistoty a stálé poslušnosti duchovního představeného, k nimž přidávali zvláštní slib: stálého ošetřování nemocných.“ [22] Povýšení se Bratrstvo dočkalo až za papeže Sixta V., který v bulle *Etsi pro debito* z roku 1586 uznal konečně Bratrstvo Janovo za řeholní řád. „Řád Milosrdných bratří, který vznikl v Granadě, dal si do znaku granátové jablko s boku nakrojené, nahoře opatřené korunkou, z níž vyčnívá kříž.“ [23] Řádové heslo zní „Per corpus ad animam“, což znamená „tělem k duši“. Toto heslo vystihuje touhu a snahu Milosrdných bratří pečovat nejen o tělo nemocných, ale také o jejich duši. Postupem času se řád rozrůstal ze Španělska i do Itálie.

Založení nového řádu však bylo trnem v oku některým mocným pánům. Ti se zasadili o jeho zrušení. Po čase bylo nejprve španělské a později i italské bratrstvo papežem Klementem VIII. opět povýšeno na řeholní řád Milosrdných bratří. Během 17. a 18. století musel řád čelit rozmachu nejrůznějších, veskrze světských filozofií a mnohé kláštery byly v té době dokonce zrušeny. Neznamenalo to však úplný konec. Už před první světovou válkou se řádu Milosrdných bratří začalo dařit lépe a časem se rozšířili do celého světa. „Milosrdní

[20] BOGAR, František Benedikt. *Milosrdní bratří*. Praha: Řád milosrdných bratří, 1934. s. 20
[21] SCHAUBER, Vera a Hanns Michael SCHINDLER. *Rok se svatými*. Kostelní vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2002. s. 94
[22] BOGAR, František Benedikt. *Milosrdní bratří*. Praha: Řád milosrdných bratří, 1934. s. 34
[23] BOGAR, František Benedikt. *Milosrdní bratří*. Praha: Řád milosrdných bratří, 1934. s. 90

bratří sv. Jana z Boha jsou považováni za nejvýznamnější mužský řád zabývající se ošetřováním nemocných.“ [24]

4.2 Milosrdní bratři v Brně

Brněnský konvent sv. Leopolda byl založen v roce 1747. Jméno nese po svém zakladateli, Leopoldovi, hraběti z Dietrichštejna, který pro výstavbu brněnského konventu koupil budovu v tehdejší Václavské, dnes Vídeňské ulici. Postupem času byly přistavovány další části objektu. Kromě konventu a nemocnice zde byla vybudována ještě rozsáhlá lékárna, vinárna a samozřejmě kostel. Konventní nemocnice tehdy čítala přes 160 lůžek. Nějakou dobu sloužila dokonce jako ústav pro choromyslné muže. Později se však vrátila k ošetřování nemocných. Po bitvě u nedalekého Slavkova se nemocnice stala útočištěm mnoha raněných Napoleonových vojáků. Velice dobře také plnila svůj účel jak v následujících bouřlivých letech, tak i během poválečné morové epidemie, kdy mnoho lidí umíralo na choleru.

Zdálo by se, že konvent tehdy fungoval velmi dobře, avšak opak je pravdou. „Hůře však nežli všechny tyto zevnější útrapy sužovaly klášter svízele vnitřní, uvolněná kázeň a ochablý duchovní život… Na štěstí našel se muž, jenž dovedl zavčas zavésti pořádek; byl jím P. Filibert Janeček. Předně zrušil v domě výčep vína, jenž byl pařeništěm zla v domě a příčinou špatné pověsti v městě a v okolí. Pak zavedl spoření a pozvolna splácel dluhy, jež za předchůdců dosáhly výše 10.000 zl. Bratry nadchl svým příkladem k věrnému plnění řádových povinností“ [25] Konvent získal dobrou pověst a dále se rozrůstal. Byly koupeny další pozemky a některé okolní budovy. V době první světové války opět Milosrdní bratři konali své ošetřovatelské povinnosti s pečlivostí jim vlastní. Po válce se konvent zaměřil na technické vybavení. Bylo zavedeno elektrické osvětlení a ústřední topení, byl pořízen rentgen a vybaven nový operační sál. V roce 1924 byly pořízeny nové zvony, protože během války byly, stejně jako píšťaly varhan, dosavadní zvony zabaveny pro potřeby války. Do dneška je Konvent Milosrdných bratří v Brně modernizován a má stále výbornou pověst.

4.3 Hudební život Milosrdných bratří v Brně

Během 17. a 18. století bylo řádem Milosrdných bratří na Moravě založeno celkem pět klášterů. Na rozdíl od Konventu Milosrdných bratří např. v Prostějově nemá brněnský

[24] SCHAUBER, Vera a Hanns Michael SCHINDLER. *Rok se svatými*. Kostelní vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2002. s. 94
[25] BOGAR, František Benedikt. *Milosrdní bratří*. Praha: Řád milosrdných bratří, 1934. s. 278–279

konvent zpracovanou dokumentaci týkající se hudebního života. „Vzhledem k hudební aktivitě milosrdných bratří lze předpokládat, že každý z těchto řádových domů vlastnil hudební sbírku; dnes však jsou vesměs známa pouze jejich torza (uchování hudebních fondů řádu ovlivnily nejrůznější okolnosti – živelní pohromy, válečné a politické konflikty, zejména v době po ukončení I. světové války, nevyjímaje).“ [26] První převor brněnského konventu Caesarius Kohlíček i jeho nástupce Paulinus Effenberger byli hudebníci. Od počátku své existence byl tedy tento řádový dům spojen s hudbou. „Nejpozoruhodnější osobností v řadě hudebně nadaných členů řádu, kteří vykonávali úřad převorů brněnské řádové rezidence, však byl stejně vynikající chirurg jako fagotista Verecundus Faltus (1775–1782)…“ [27] Od roku 1764 zastávali funkci ředitelů kůru členové konventu. Do této doby se zřejmě na této pozici objevovali pouze najatí hudebníci. Důvodem bylo to, že konventuálové byli v prvních dvaceti letech svého působení v Brně zaměstnáni především budováním a stavebními úpravami místního konventu a nemocničních prostor, takže jim nezbýval čas ani síly na hudební činnost. Jména hudebně činných bratrů nejsou známa, protože dokumentace konventu se nedochovala. Přesto nalézáme několik jmen. Vycházíme z přípisů na dochovaných hudebninách. Jedním z uvedených hudebně činných bratrů byl již zmíněný Verecundus Faltus, který zřejmě jako první zastával funkci ředitele kůru. Dále se setkáváme se jmény Udalrica Webera, Concordia Pirstingera a asi Hermolaua Schneidara. „Ke zhruba pět set kusů především chrámových kompozic čítající brněnské hudební sbírce byl základ položen zřejmě bezprostředně poté, co zdejší řádová rezidence vstoupila v činnost; nejstarší z jejích materiálů pocházejí z přelomu 40. a 50. let 18. stol. Největší část fondu lze pravděpodobně připsat době Faltusova priorátu a jeho činnosti ve funkci ředitele kůru; jen malá část sbírky vznikla v 1. polovině 19. stol.“ [28]

Zaměříme-li se na repertoár hudební sbírky brněnského konventu, zjistíme, že hlavní místo mezi kompozicemi zaujímá chrámová hudba. Setkáme se zde ale i s díly světskými, přestože jich není mnoho. Autory chrámových děl jsou kromě členů řádu velice často oba Haydnové, dále pak italští a němečtí skladatelé.

Je možné, že některá díla se do brněnského konventu dostala z ostatních konventů, především z konventu valtického, protože někteří řeholní bratři byli spjati s tímto valtickým konventem. Ale stejně tak se mohla díla brněnských řeholníků dostat i do jiných řeholních

[26] KOPECKÁ, M. Hudební život moravských konventů řádu Milosrdných bratří. In PEČMAN, Rudolf. *Morava v české hudbě: hudebněvědná konference*, 1985, s. 25

[27] KOPECKÁ, M. Hudební život moravských konventů řádu Milosrdných bratří. In PEČMAN, Rudolf. *Morava v české hudbě: hudebněvědná konference*, 1985, s. 26

[28] KOPECKÁ, M. Hudební život moravských konventů řádu Milosrdných bratří. In PEČMAN, Rudolf. *Morava v české hudbě: hudebněvědná konference*, 1985, s. 26

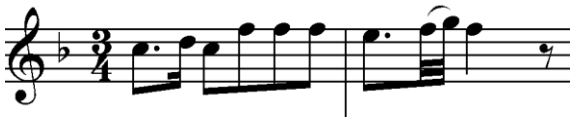
domů. V tomto ohledu je dokumentace Milosrdných bratří nezpracovaná nebo nedochovaná. Jisté však je, že mimo jiná díla se v konventu Milosrdných bratří v Brně dochovaly také rukopisy dvou kvartetů Antona Neumanna, *Quadra* a *Quartetta in Es*.

5 QUADRO

5.1 Popis hudebniny

Výchozím pramenem pro spartaci se nám staly party, které jsou dnes uloženy v archivu Moravského zemského muzea v Brně, konkrétně v oddělení dějin hudby pod signaturou A 13.891. Celá kompozice čítá celkem 15 stran. Party originálu mají tyto rozměry: 335 x 220 mm. Jedná se o jednotlivé listy, respektive přeložené dvojlisty s rozměrem 335 x 440 mm vloženými do dvojlistu stejného formátu.

Titulní strana je jedním notovým listem s dvanácti notovými osnovami. Kompozice nese název *Quadro*, který je napsán uprostřed tohoto listu. Pod tímto nápisem následuje výčet pod sebou vypsaných nástrojů uvozený malým písmenem *à* v následujícím pořadí: *2 Violini*, *Violetta*, *Basso*. Jméno autora je uvedeno pod tímto výčtem nástrojů: *Del Sige. Neumann*. V horní části obálky napravo je vypsán incipit skladby, jedná se o první dva takty z partu prvních houslí:



Napravo od něho je perem nakreslená ozdoba. Pod incipitem je kulaté razítko s nápisem *KONVENT A NEMOCNICE MILOSRDNÝCH BRATŘÍ V BRNĚ*, z čehož jasně vyplývá, odkud tato hudebnina pochází. Signatura je napsána tužkou ve spodní části titulní strany.

Po titulní straně následují ručně vypsané party jednotlivých nástrojů v tomto pořadí: Violino Primo (4 strany), Violino Secondo (4 strany), Violetta (3 strany) a Basso (3 strany). Noty byly dobře čitelné.

5.2 Analýza kompozice

Quadro obsahuje 3 věty: Adagio, Menuet s Triem a Allegro. Kompozice čítá celkem 209 taktů. Krajní věty Adagio a Allegro jsou rozsáhlejší a přibližují se sonátové formě. V Allegru však chybí repríza, proto bychom mluvili pouze o náznaku sonátové formy. Prostřední věta, Menuet s Triem, jsou kratší a mají dvoudílnou formu.

5.2.1 Adagio

Úvodní věta čítá celkem 53 taktů. Je v třídobém taktu a v tónině F dur. Úvodní a zároveň nejvýraznější téma této části je téma *a* (1–12). To je vystřídáno tématem *b* (11–20) v dominantní tónině C dur. Tato dvě témata tvoří první díl Adagia, které lze považovat za případnou expozici. Následuje jakési provedení v tóninách C dur a F dur (21–32). Začíná tématem *a* označené jako *a´* a objevuje se zde také figura z tématu *b*, tedy *b´*. S následující reprízou (33–46) se autor vrací zpět do tóniny F dur. Téma *a* (33–37) zde nastupuje o oktávu níž než v expozici, a to s nepatrnými rozdíly v jednotlivých hlasech. Je označené jako *a´´*. Následuje opět téma *b´´* (38–41), na které navazuje pětitaktová mezivěta (41–46). Tu lze z harmonického hlediska označit jako modulační proces. Celou první část uzavírá koda (47–53), která začíná v tónině B dur, tedy v subdominantní tónině k tónině hlavní F dur. V F dur koda také končí. Pro přehlednost uvádíme schéma části Adagio:

EXPOZICE		PROVEDENÍ		REPRÍZA			
|: a	b :|	|: a´	b´	a´´	b´´	m	k :|
F dur	C dur	C dur	F dur	F dur	F dur	F dur	B dur, F dur
(1–12)	(12–20)	(21–26)	(26–32)	(33–38)	(38–41)	(41–46)	(47–53)

5.2.2 Menuet a Trio

Menuet i Trio jsou v třídobém taktu. Liší se však tóninami. Zatímco hlavní tónina Menuetu je F dur, v případě Tria je to B dur, tedy tónina subdominantní.

Menuet obsahuje pouze 33 taktů a skládá se ze dvou témat (*a*, *b*) rozdělených repeticí. Téma *a* (54–66) začíná v F dur, později však vybočuje do dominantní tóniny C dur. Zajímavé je, že je asymetrické, čítá celkem 13 taktů. Jedná se o čtyřtaktové předvětí (54–57) a závětí, které je protažené opakováním (58–66). Téma *b* (67–86) je v tónině F dur. Začátek tématu je však postavený na dominantní primě, jak je zřejmé z ostinátního C v basu. Toto téma se skládá z několika čtyřtaktových úseků tvořených protahováním. Celé téma *b* je ukončeno čtyřtaktovou kodou v F dur.

|: a :|	|: b :|
F dur, C dur	F dur
(54–66)	(67–86)

Trio plynule navazuje na Menuet. Čítá pouhých 22 taktů a je, stejně jako předešlý Menuet, repeticí rozděleno na dvě části, opět označené jako *a* a *b*. Hlavní tóninou je zde však B dur. V tématu *a* (87–95) se na krátko vybočuje do dominantní tóniny F dur. Naopak celé téma *b* (96–108) je v původní B dur. Toto druhé téma lze rozdělit na dva šestitaktové úseky, z nichž první je ukončen klamně na VI. stupni a druhý, který má spíš kodový charakter, na tónice.

|: a :|	|: b :|
B dur, F dur	B dur
(87–95)	(96–108)

Po triu následuje Menuet Da Capo. Pokud tedy Menuet označíme jako díl *A* a Trio jako díl *B*, jedná se o velkou písňovou formu a výsledné schéma může být následující:

A	B	A
F dur	B dur	F dur

5.2.3 Allegro

Závěrečnou větou je allegro. To čítá celkem 100 taktů, je psáno ve dvoudobém taktu a v tónině F dur. Allegro začíná vstupním motivem o třech taktech (109–111). Teprve potom následuje téma *a* (112–119). Poté je opět zopakovaný vstupní motiv (119–121), na který navazuje tentokrát téma *b* (121–125). Dále je toto téma mírně obměňováno a prodlužováno (*b´*, *b´´*) stále v tónině F dur. Celý díl *A* uzavírá 14 taktů kodového charakteru v C dur (139–152). Tónina F dur přichází s druhým dílem, dílem *B* (153–209). V tomto dílu se nejprve objevuje část vstupního motivu, se kterým se zde dále pracuje (153–157). Kromě toho je nepřehlédnutelný i výrazný rytmický útvar tvořený z jedné osminové a dvou šestnáctinových not, který se zde často opakuje (157–162). Následující čtyři takty jsou jakýmsi spojovacím úsekem (163–166). Poté autor opět pracuje se vstupním tématem (166–170), na které navazují čtyřtaktové úseky připomínající téma *b* (170–174, 175–178), z nichž druhý je prodloužený až do začátku dalšího spojovacího úseku a vybočuje do tóniny C dur (–185). Zmíněný spojovací úsek opět zpracovává téma *b* (186–197) a vrací se do tóniny F dur. O dvanácti posledních taktech můžeme mluvit jako o kodě (198–209). Z hlediska formálního připomíná Allegro se svými mnoha návraty k daným motivům spíš než sonátovou formu formu rondovou.

A						
|: i	a	i	b	b´	b´´	k :|
F dur	F dur	F dur	F dur	F dur	F dur	C dur
(109–111)	(112–119)	(119–121)	(121–125)	(125–131)	(132–139)	(139–152)

B							
|: x^i	c	m	i´´	b´´´	b´´´´	b´´´´´	k :|
F dur	F dur	F dur	F dur	F dur	F dur, C dur	F dur	F dur
(153–157)	(157–162)	(163–166)	(166–170)	(170–174)	(175–185)	(186–197)	(198–209)

5.3 Vydavatelská zpráva

Při spartaci nám šlo o to, abychom co nejvíce zachovali podobu s originálem. Přesto však bylo nutné provést určité změny. To z toho důvodu, že při ručním opisování této hudebniny opisovačem došlo občas k chybnému zápisu. Všechny změny, které jsme provedli, však uvádíme v této vydavatelské zprávě. Takto může edice sloužit k hudebnímu provádění, které se uskutečnilo naposledy zřejmě někdy v 18. století.

5.3.1 Nástroje

Nástroje tohoto kvarteta jsou první housle (Violino Primo), druhé housle (Violino Secondo), viola (Violetta) a nástroj, který hraje basový part (Basso). V originálu je part každého nástroje zapsán zvlášť. My jsme ale z těchto partů vytvořily klasickou partituru, ve které jsou party jednotlivých nástrojů řazeny pod sebou.

5.3.2 Obloučky

Velmi často v některých partech u některých not chyběly obloučky. Vycházeli jsme ze srovnání s paralelními takty partů ostatních nástrojů a doplnili obloučky analogicky.

5.3.3 Dynamická a tempová označení

K označení dynamiky v originále jsou používány různé zápisy: *f.*, *for.*, *pi* a *p*. My jsme je sjednotili a užíváme běžná označení *f* a *p*. Označení dynamiky v některých partech velmi často chybělo. Nejčastěji v partech Violina Seconda a Violetty. Při jejich doplňování jsme

postupovali opět analogicky, srovnáním všech partů a řídili jsme se charakterem hudby. Tempová označení již v originále zcela chyběla. Přibližné tempo jednotlivých vět je dáno charakterem té které věty (adagio, allegro).

5.3.4 Změny ve výškách not a posuvkách

Několikrát bylo třeba upravit výšku dané noty a jednou jsme přidali posuvku. Často jsme z dvojhlasu nechali pouze jednu notu. V tabulce jsou provedené změny přehledně uvedeny.

Nástroj	Takt	Doba	Nota	Opraveno na
Violino Primo	19	2.	dvojhlas d^3, b^2	d^3
Violino Primo	95	1.	příraz es^1	příraz e^1
Violino Secondo	30	3.	a^1	g^1
Violino Secondo	32	1.	e^1	f^1
Violino Secondo	42	3.	e^2	b^1
Violino Secondo	51	3.	dvojhlas b^1, g^1	g^1
Violetta	101	3.	eis	fis
Violetta	165	2.	dvojhlas b, g	a
Violetta	165	2.	dvojhlas a, f	f

5.3.5 Změny v hodnotách not a pomlk

V délkách not nebyly zaznamenány žádné chyby, kromě chybějícího označení triol, které bylo velmi časté. Jejich správné označení jsme doplnili v partu Violina Prima v taktech 69, 73, 83, 84, 85, 91, 93, 94 a 100 a dále v partu Violina Seconda v taktech 65, 82 a 94. Změny se pak týkaly pouze pomlk, které buďto chyběly, přebývaly nebo neměly správnou hodnotu. Chyby nebyly časté a v partu Bassa nebyly zaznamenány žádné. Přehled úprav následuje v tabulce.

Nástroj	Takt	Doba	Nota	Pomlka	Opraveno na
Violino Primo	14	3.	–	osminová	šestnáctinová pomlka
Violino Primo	209	2.	–	čtvrťová	osminová pomlka
Violino Secondo	96	3.	–	osminová	čtvrťová pomlka
Violino Secondo	108	3.	–	osminová	–
Violetta	15	3.	–	–	osminová pomlka
Violetta	209	3.	–	čtvrťová	osminová pomlka

5.3.6 Označení způsobu hry a ozdob

V originálu se setkáváme s označením *Col´arco* a *Pizzicato*. My jsme však v edici zvolili běžně používané *arco* a *pizz*. V ručně psaném originálu byla místa, kde evidentně chybělo označení *arco*, respektive *Col´arco*. Usuzujeme z toho, že v některých částech uvedených *pizz* byly noty svázané obloučkem, což není možné zahrát. Proto jsme do těchto míst doplnily *arco*. Při doplňování značek *pizz* a *arco* jsme postupovali analogicky. Změny se týkaly pouze Violina Seconda, Violetty a Bassu. Řídili jsme se partem Violina Prima, ve kterém, předpokládáme, chyby nebyly.

Nástroj	Takt	Doba	arco/pizz	Opraveno na
Violino Secondo	25	3.	–	arco
Violino Secondo	29	1.	–	pizz
Violino Secondo	37	3.	–	arco
Violino Secondo	45	1.	–	pizz
Violetta	25	3.	–	arco
Violetta	29	1.	–	pizz

Nástroj	Takt	Doba	arco/pizz	Opraveno na
Violetta	37	3.	–	arco
Violetta	45	1.	–	pizz
Basso	25	3.	–	arco
Basso	29	1.	–	pizz
Basso	37	3.	–	arco
Basso	45	1.	–	pizz

Pro zápis do soudobé notace jsme upravili také označení trilku, který je v originále zapsán *t*. My užíváme běžné *tr*.

Quadro

Anton Neumann

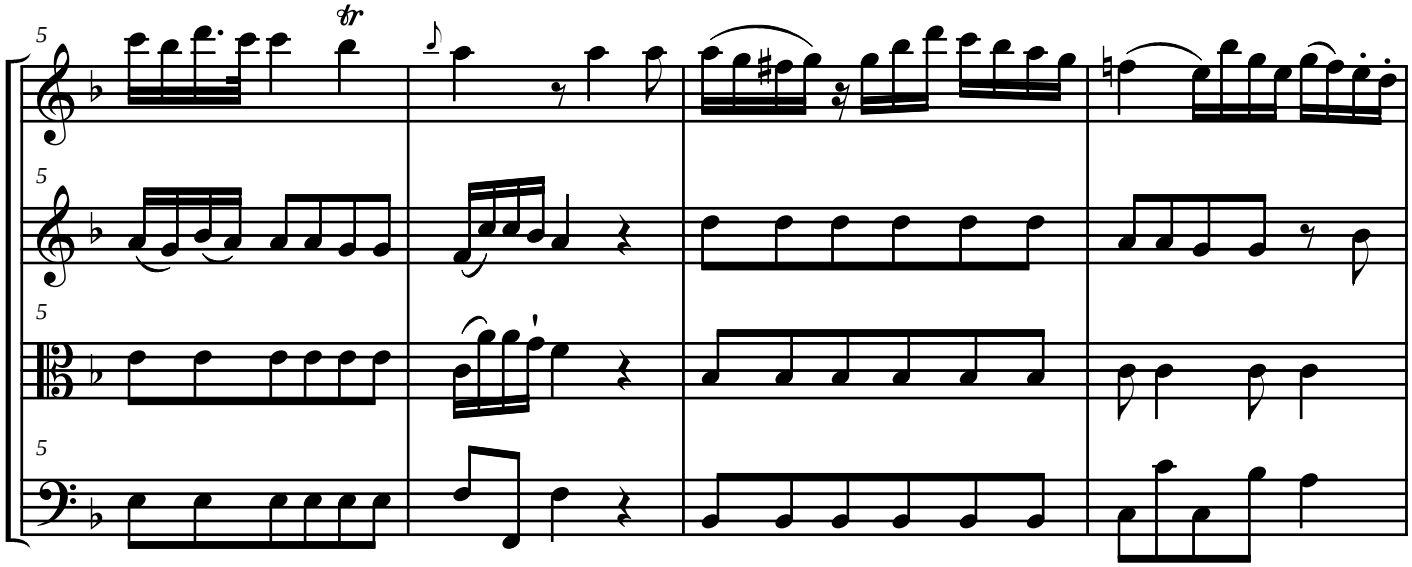
Adagio

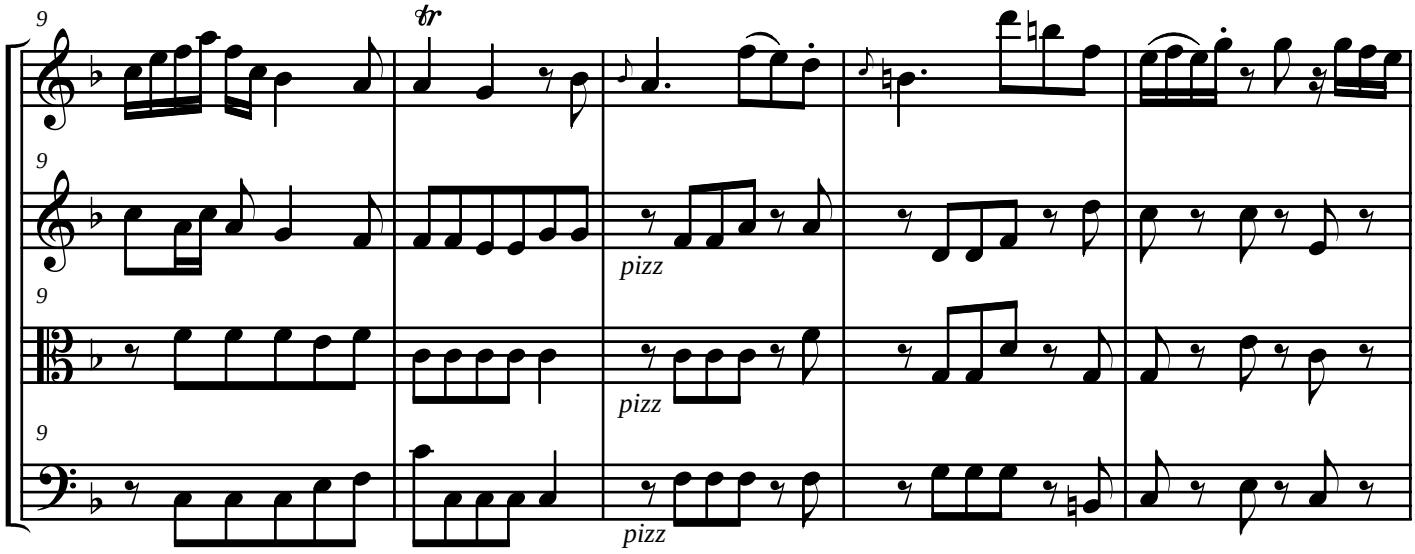
Violino Primo

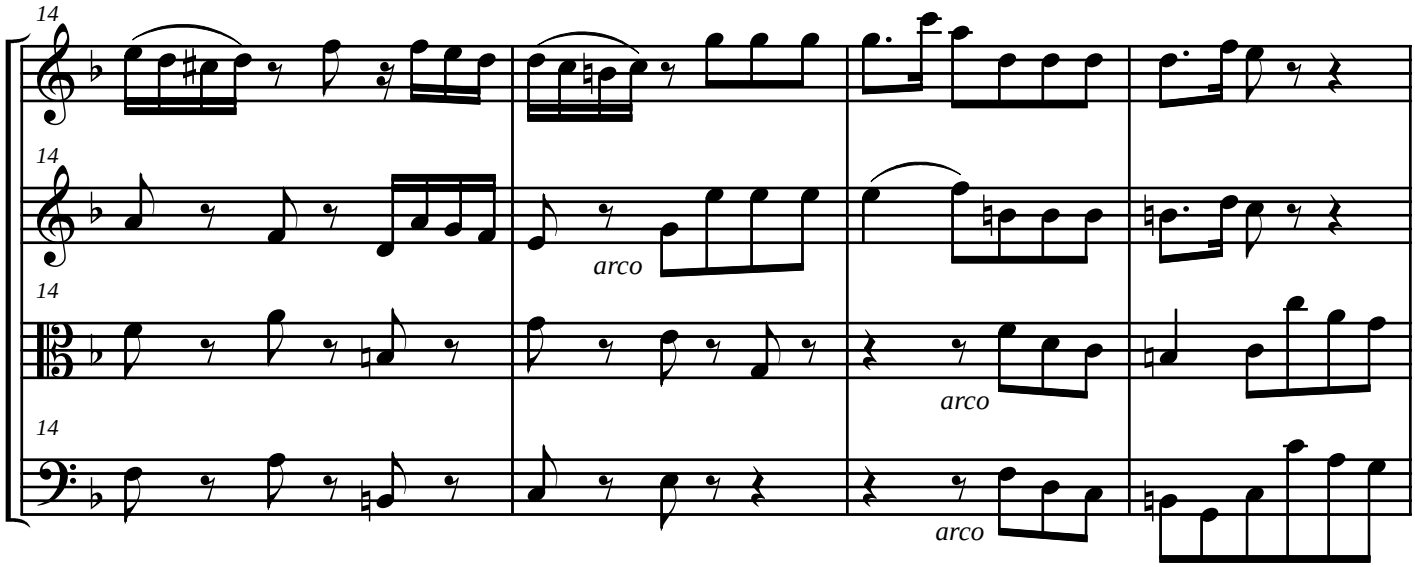
Violino Secondo

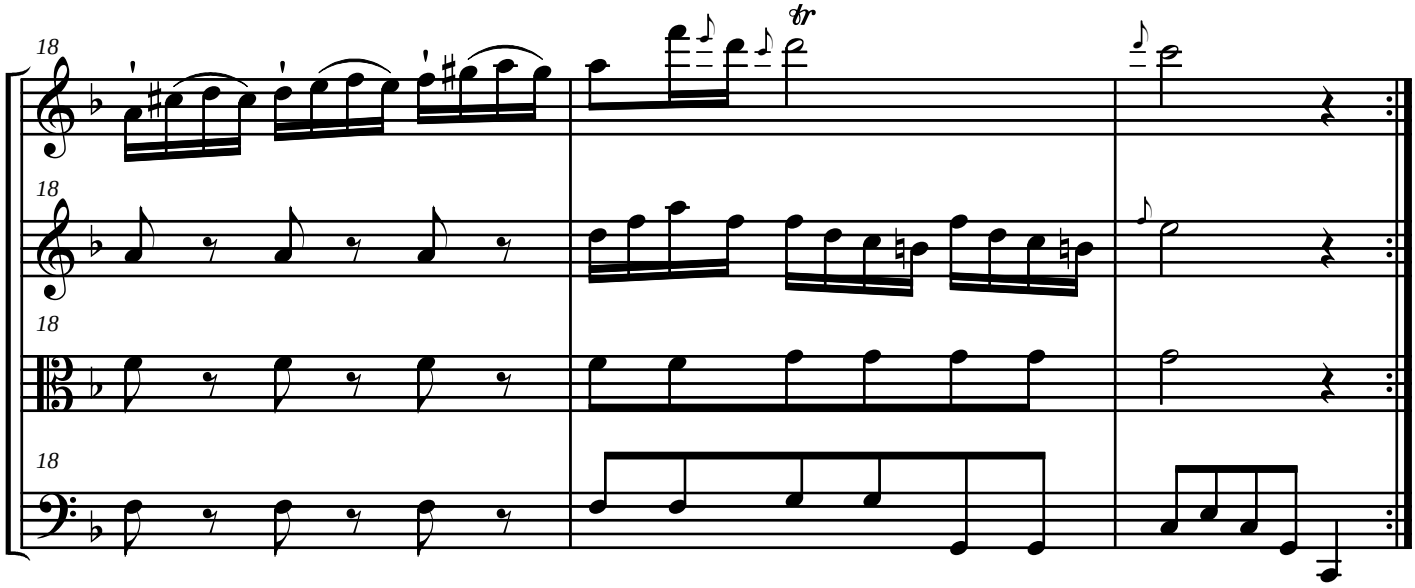
Violetta

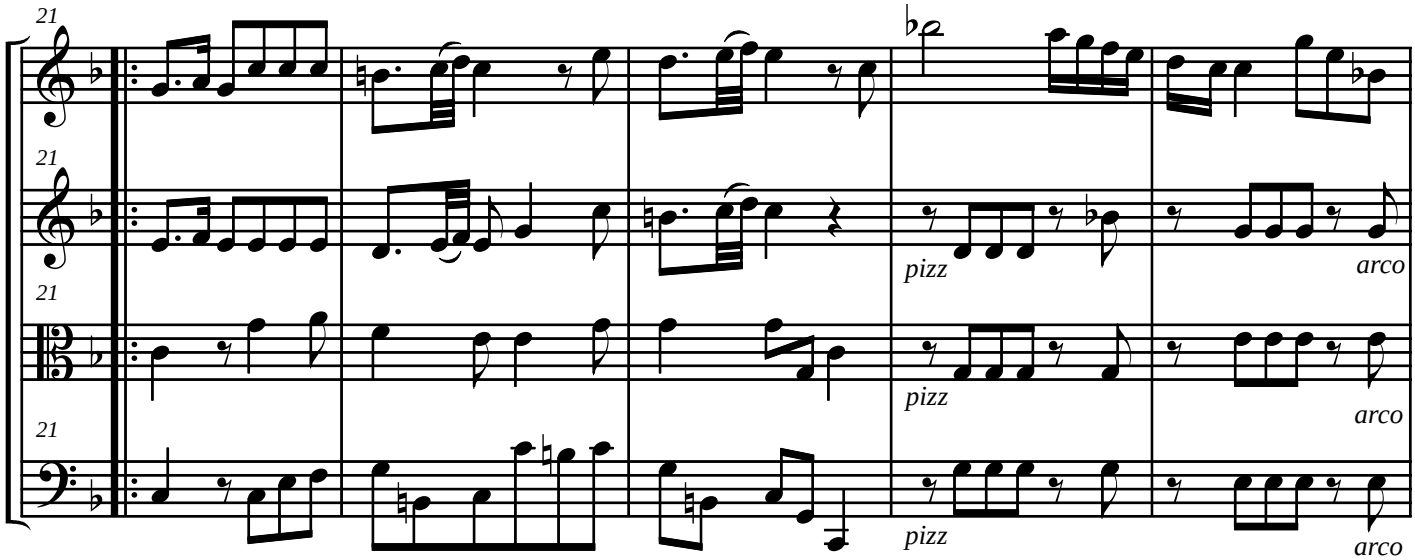
Basso

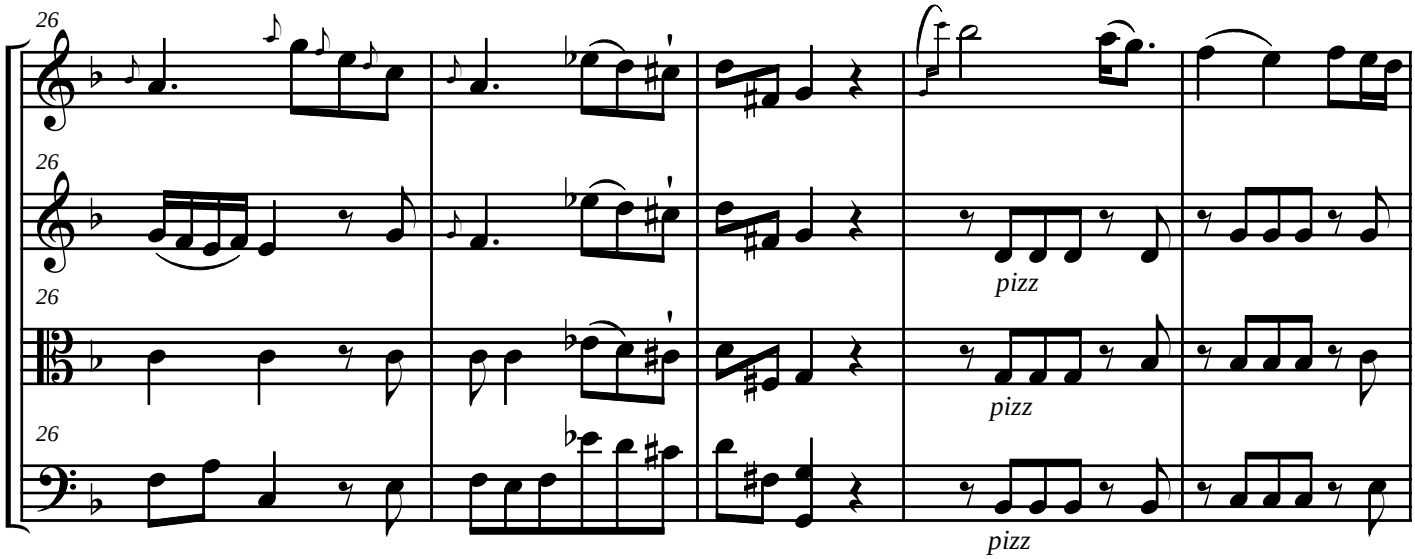


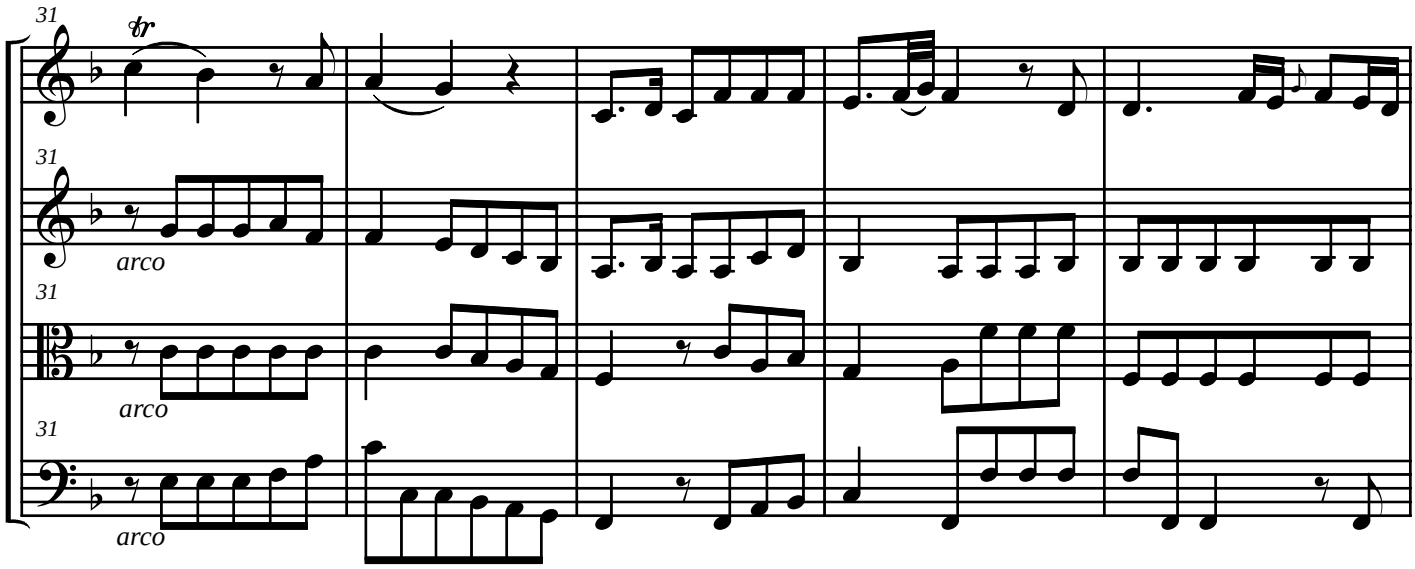


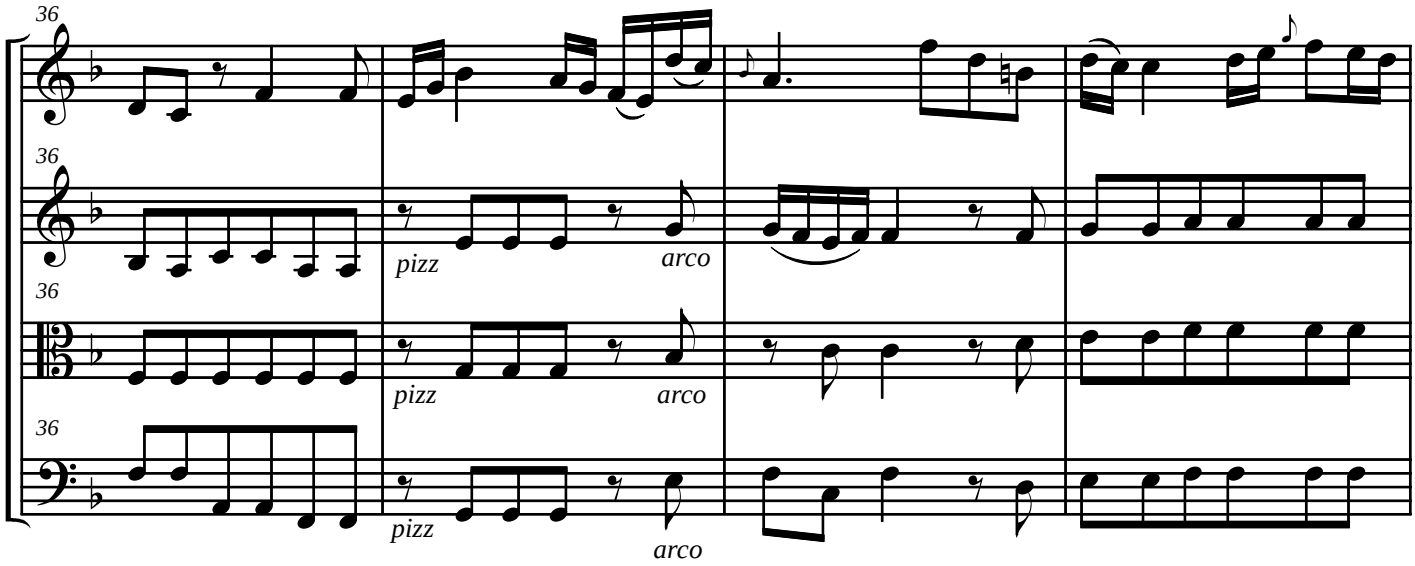

14
arco
arco
arco

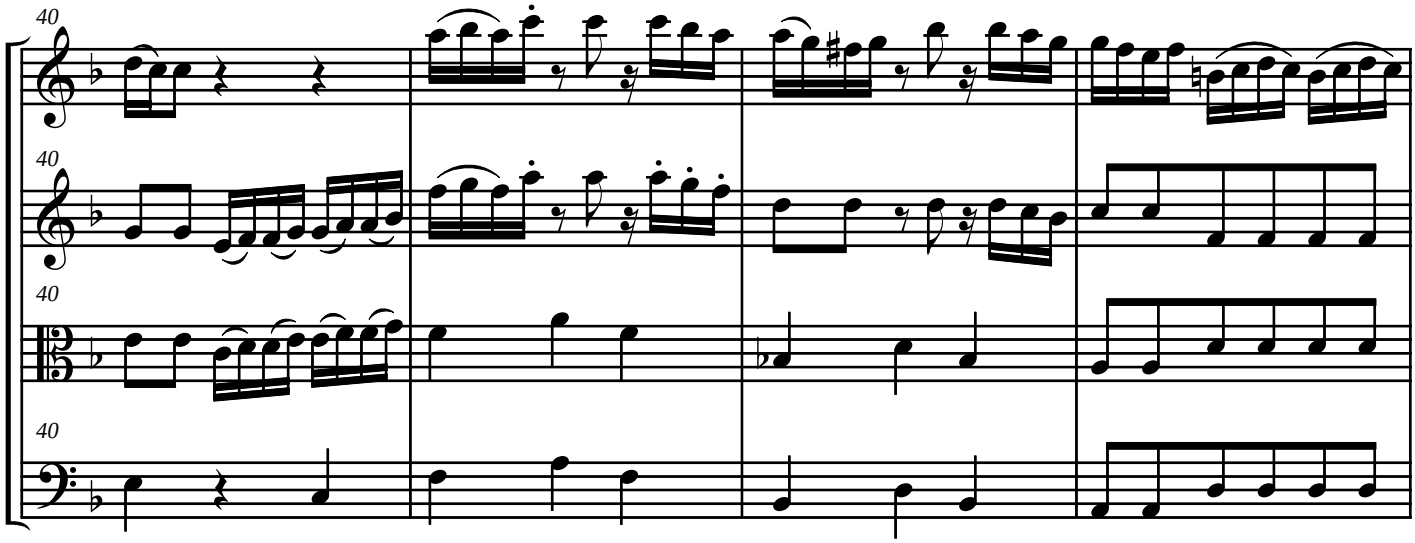

18
tr

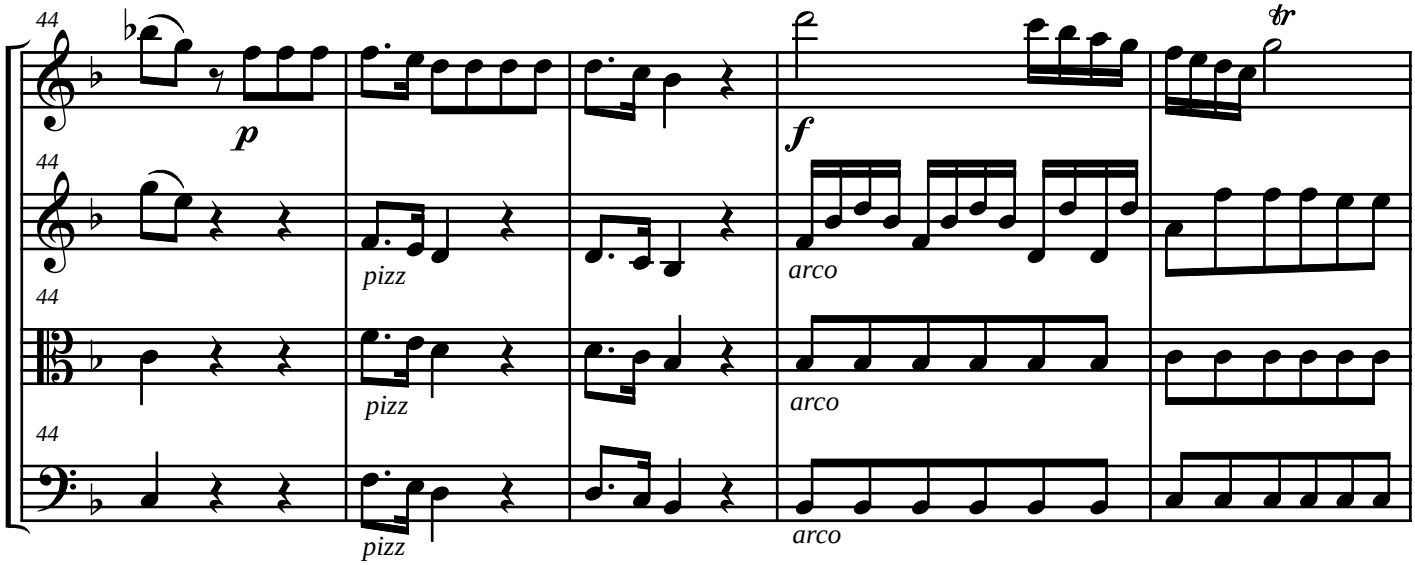

21
pizz
arco
pizz
arco
pizz
arco

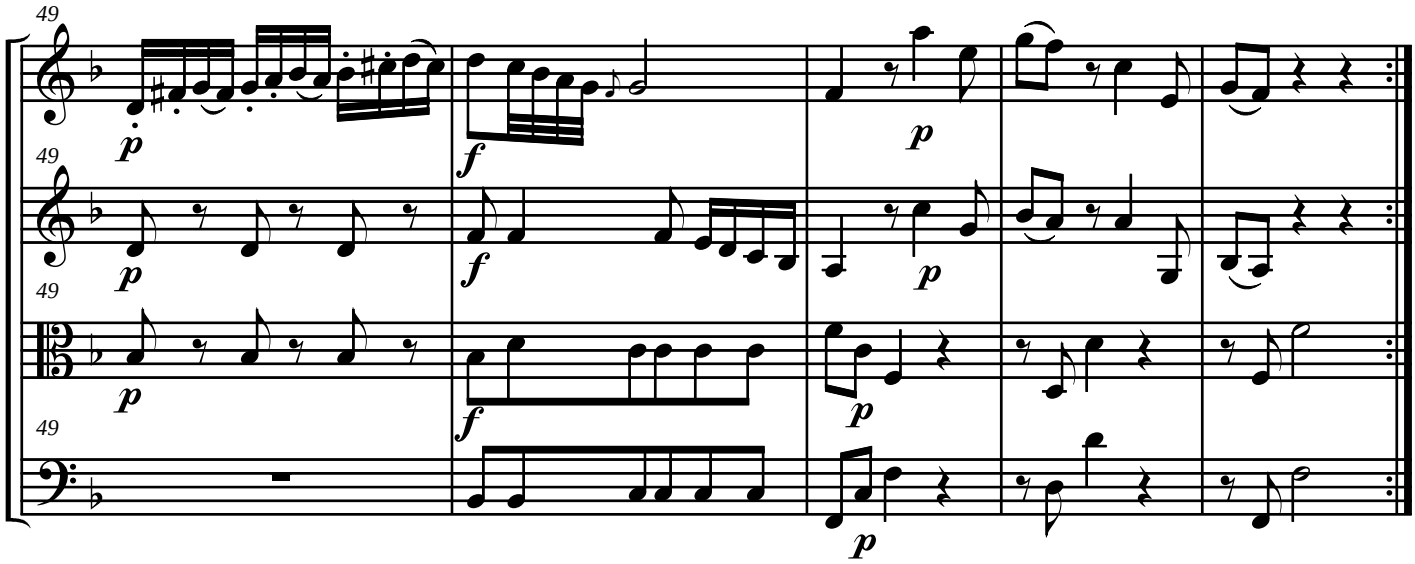

26
pizz
pizz
pizz


31
tr
arco
arco
arco

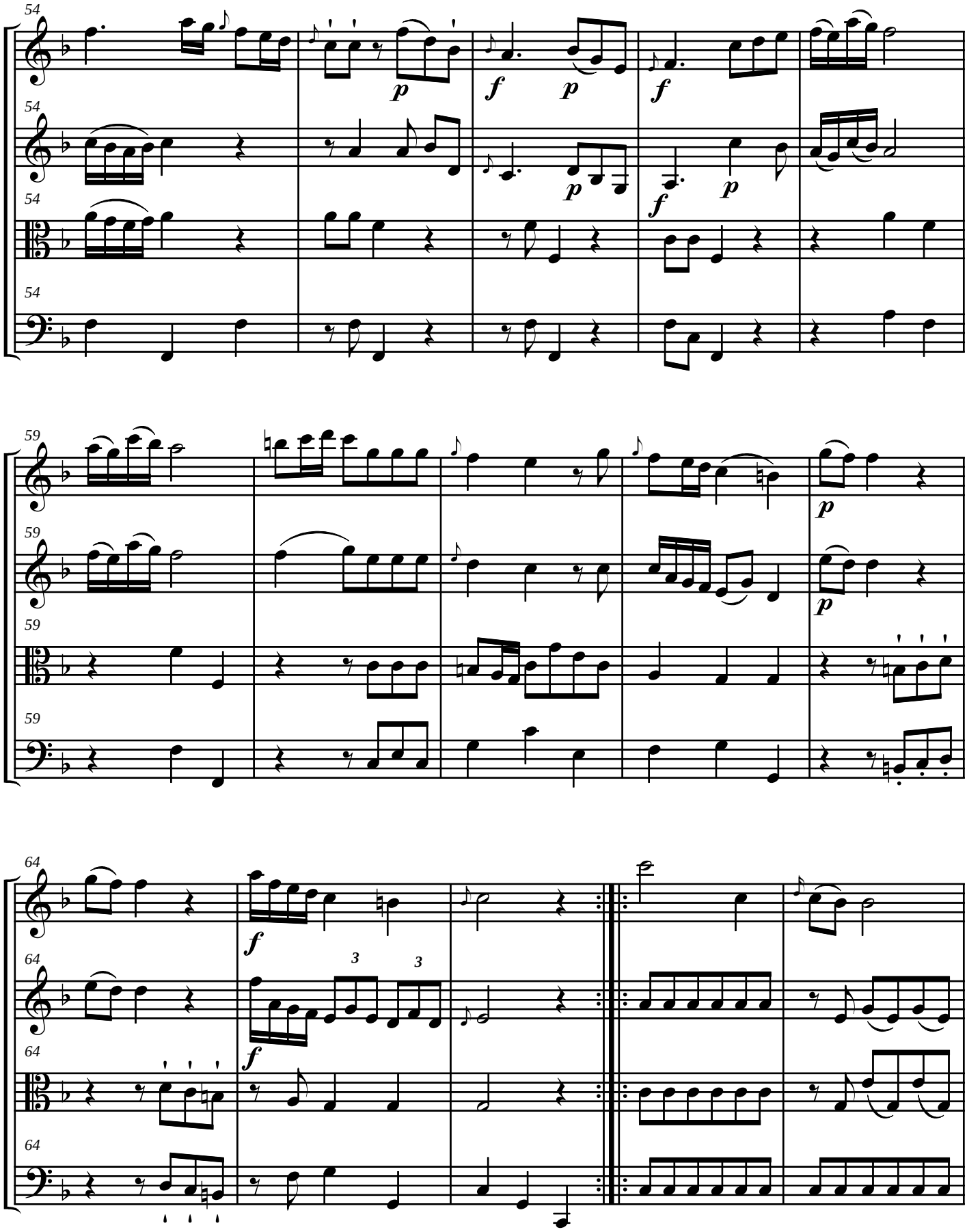

36
pizz
arco
pizz
arco
pizz
arco

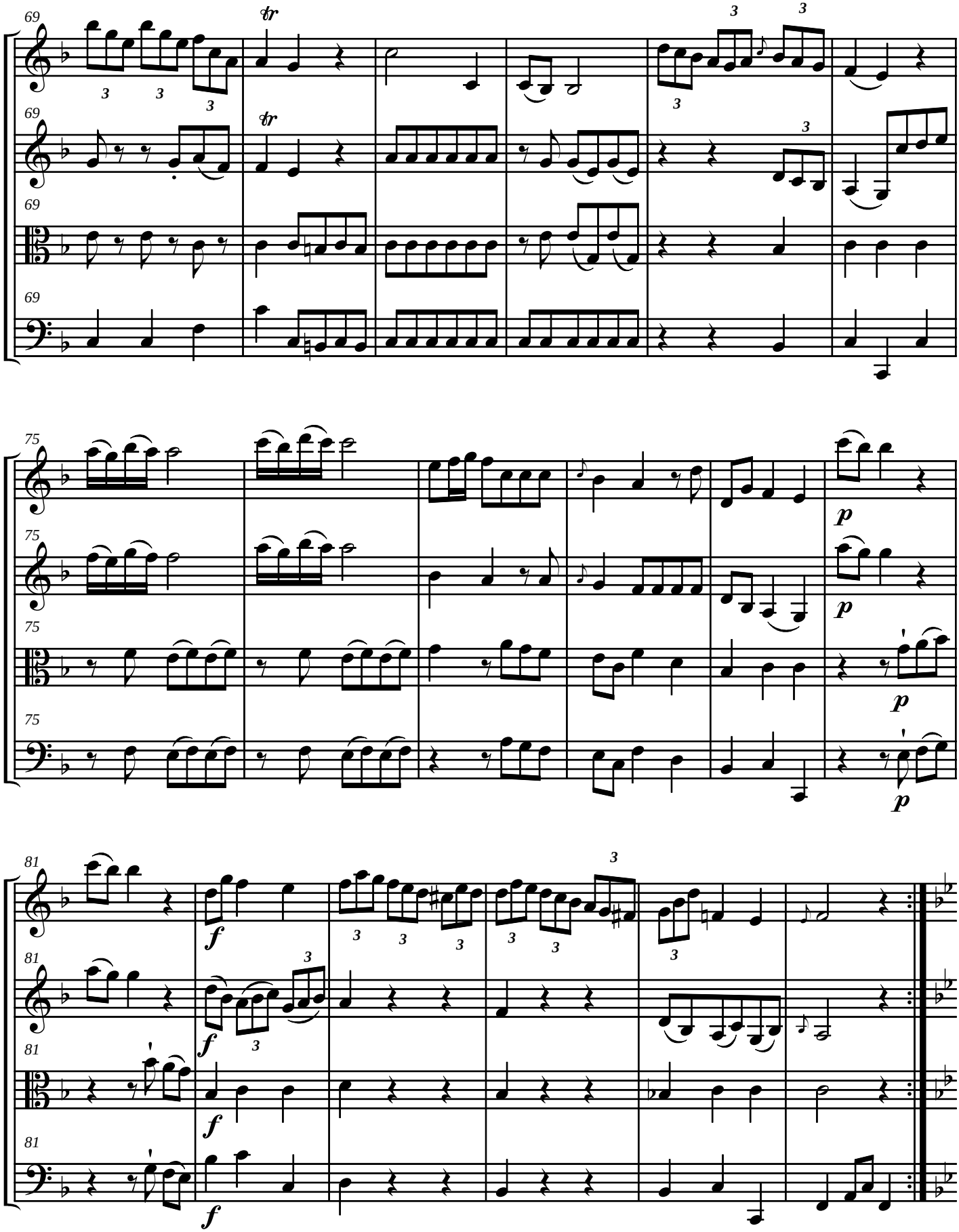

40
40
40
40

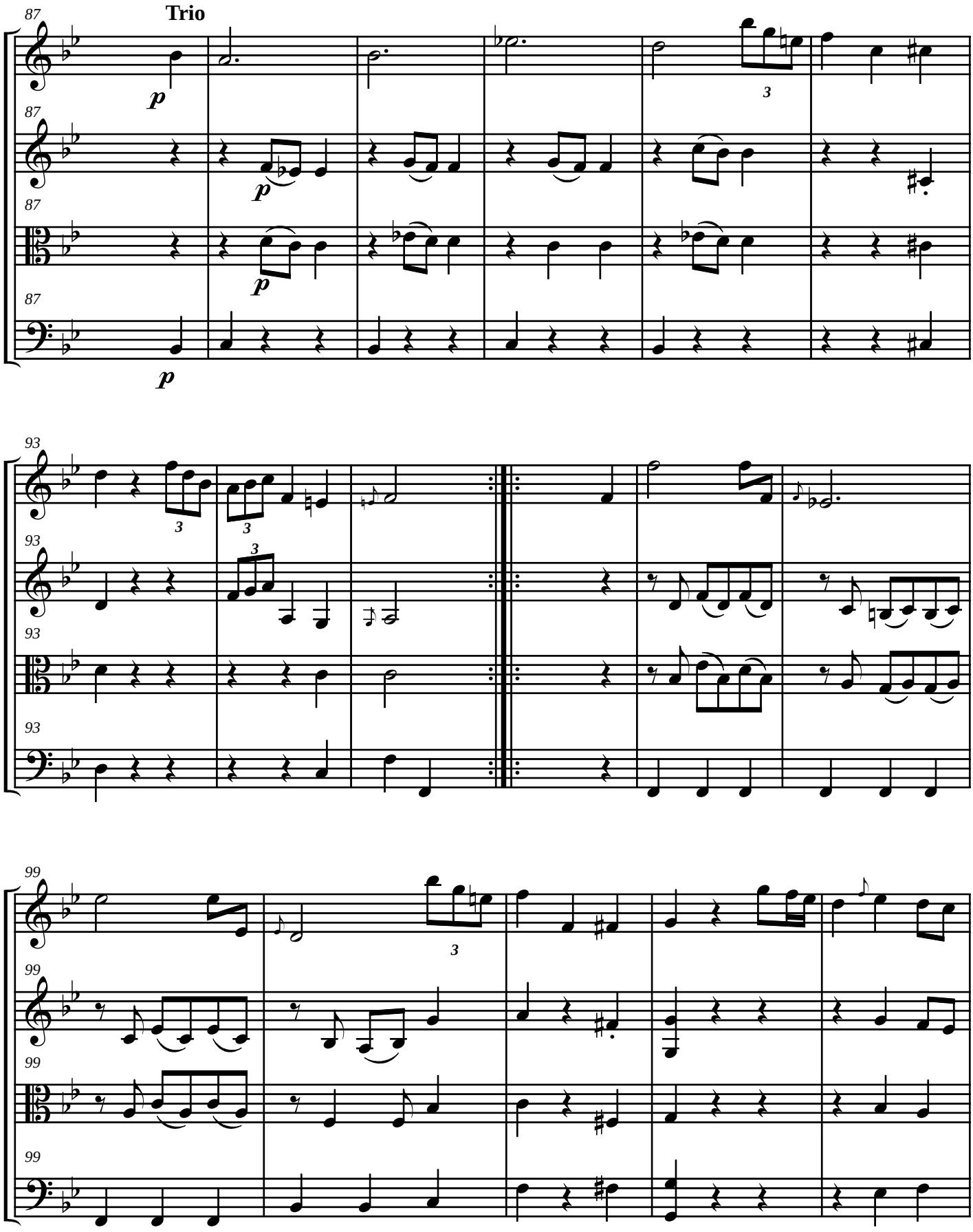

44
44
44
44
p
f
tr
pizz
pizz
pizz
arco
arco
arco

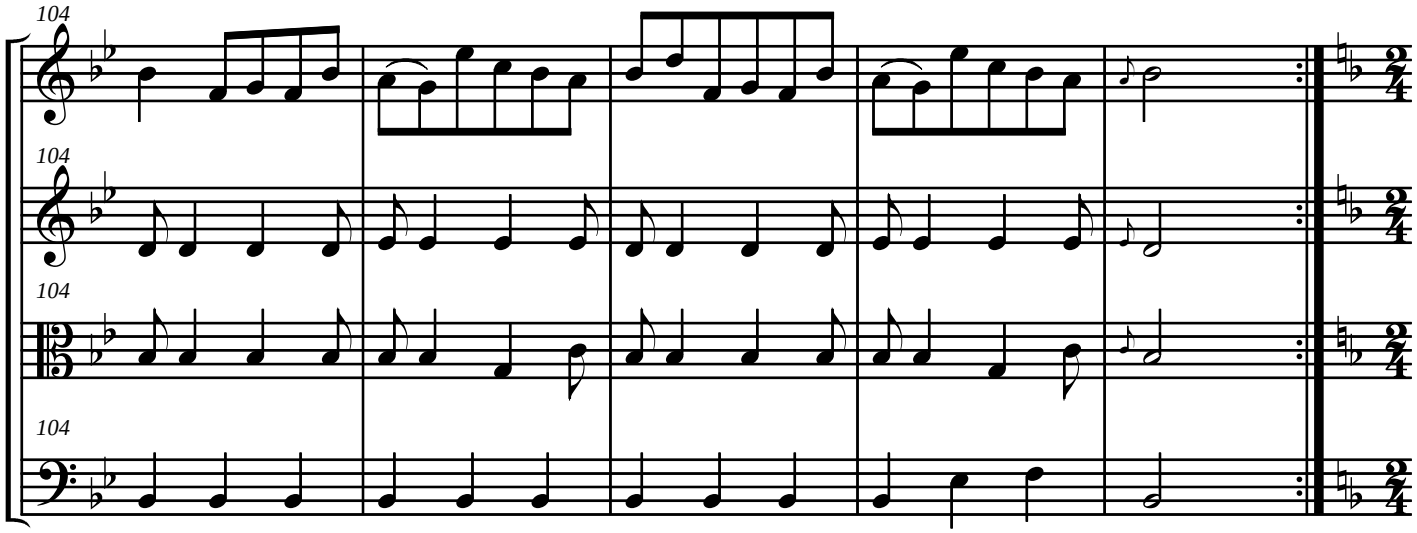

49
49
49
49
p
f
p
p
f
p
f
p
p

Menuet



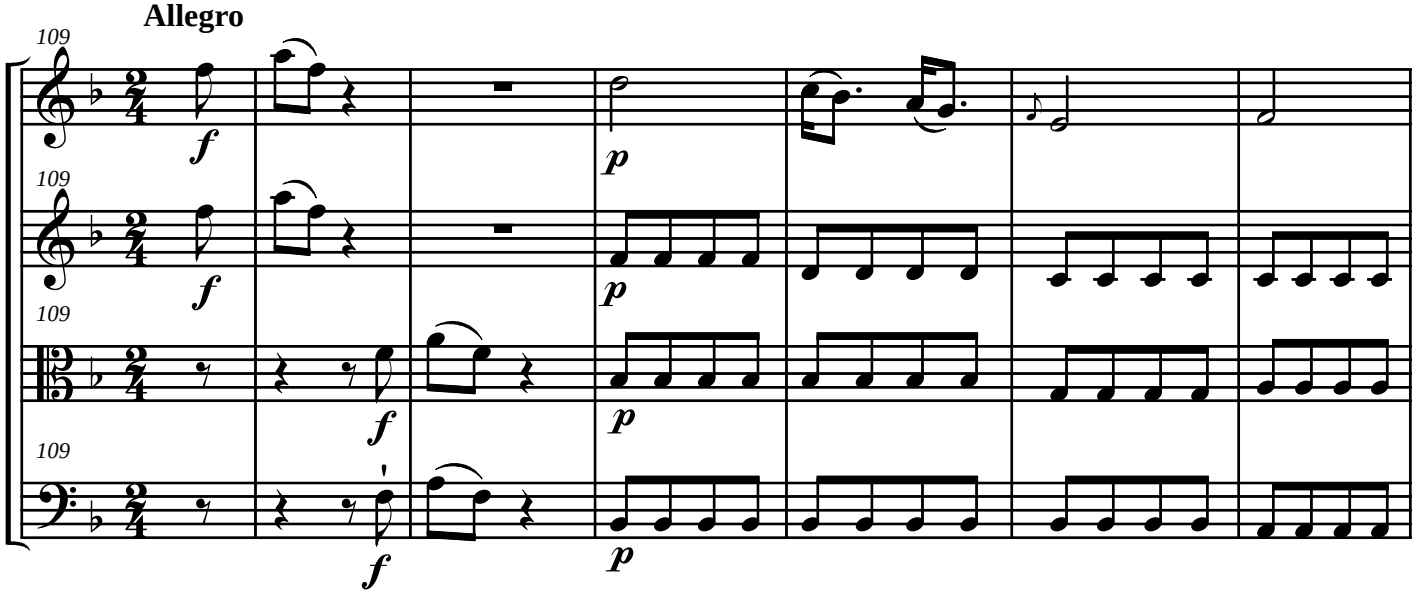

69
75
81
tr
p
f

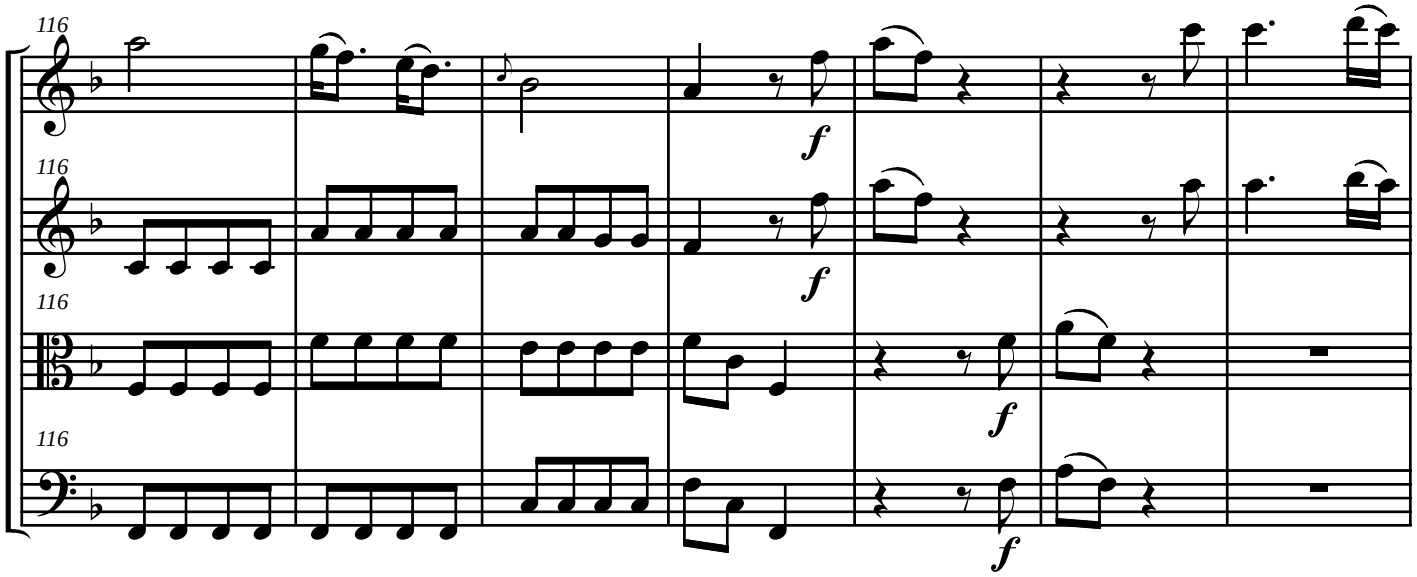

Trio
87
93
99
p
3

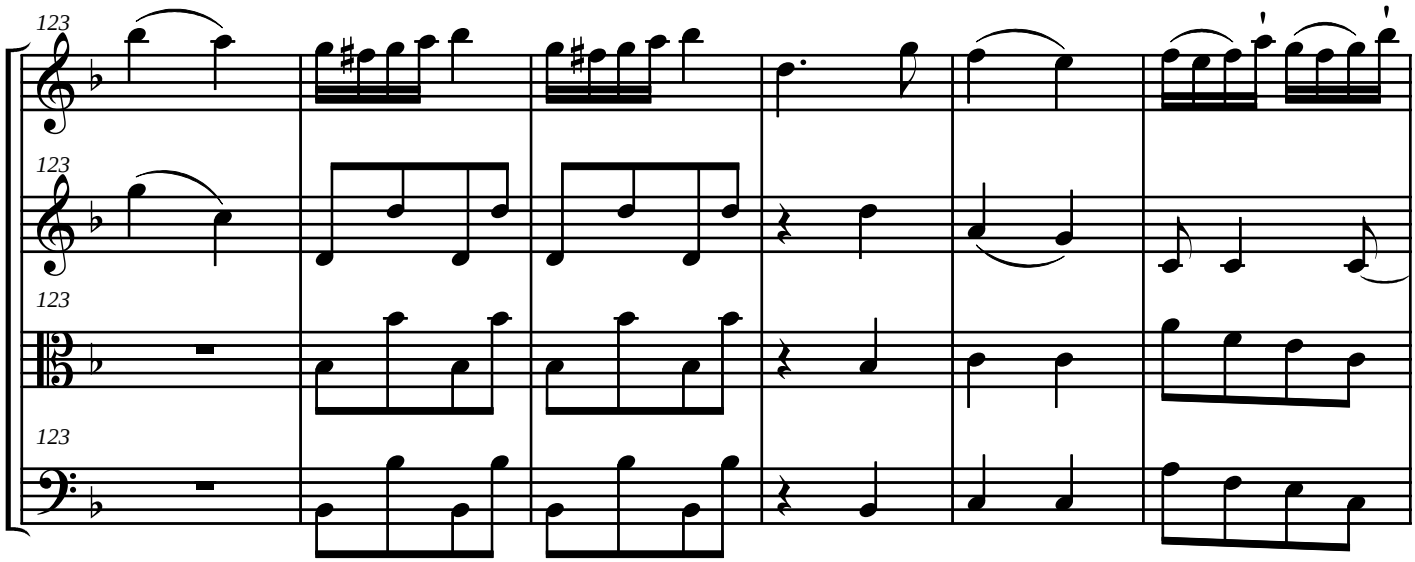


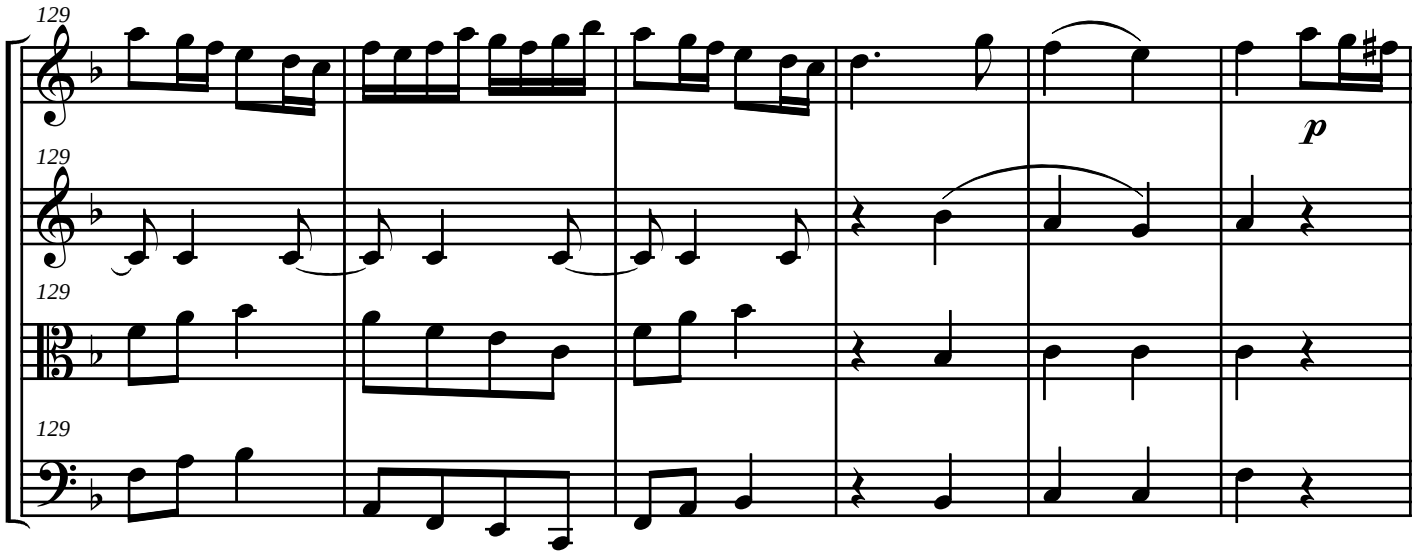
Men: Da Capo

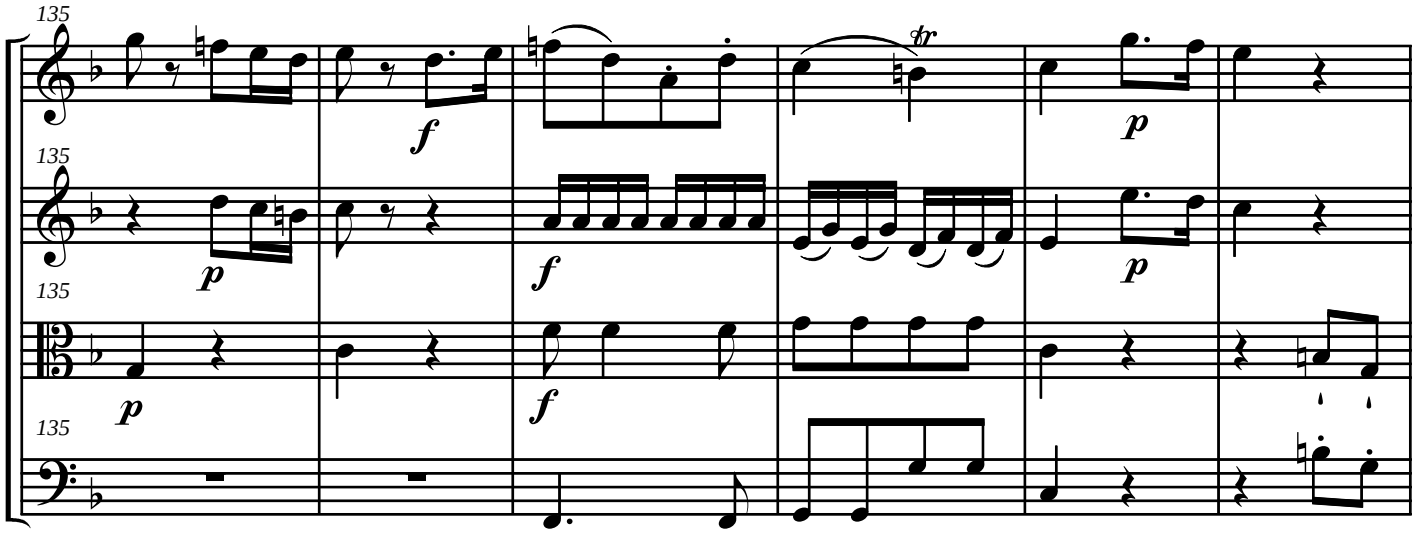
Allegro

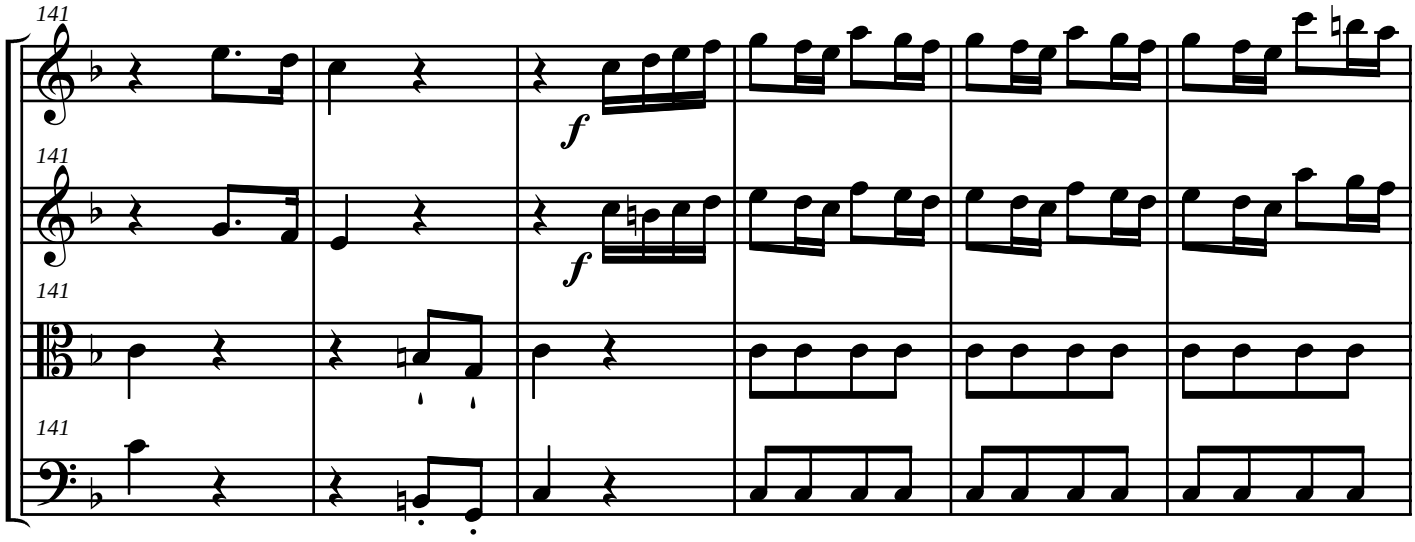


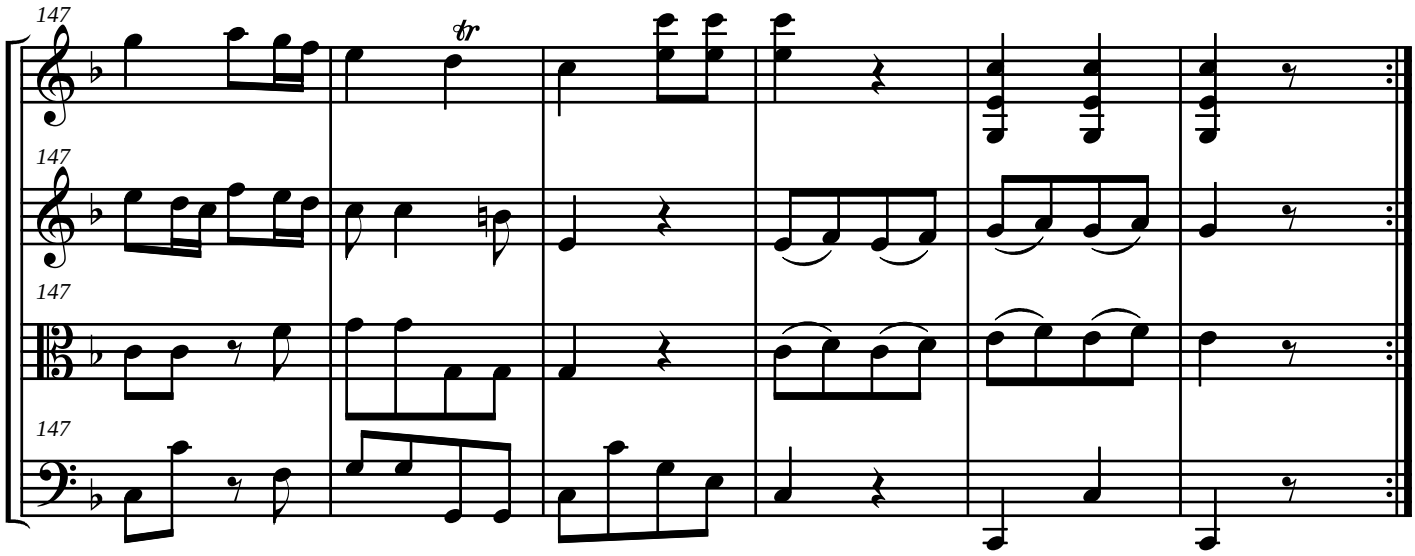


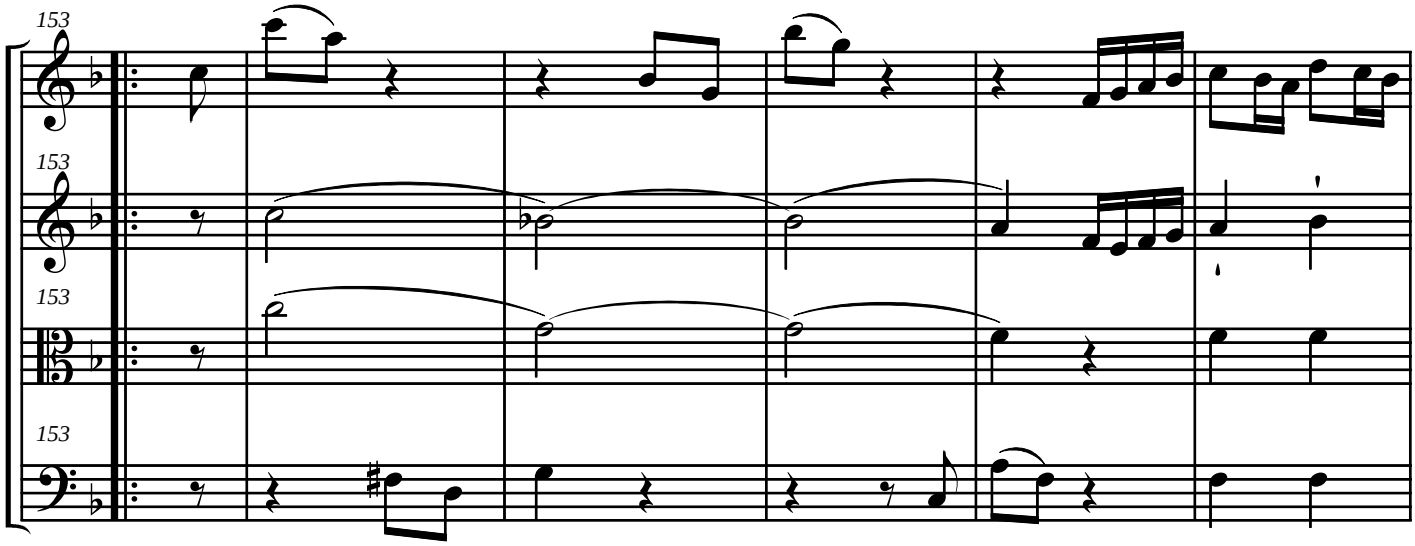

123
123
123
123

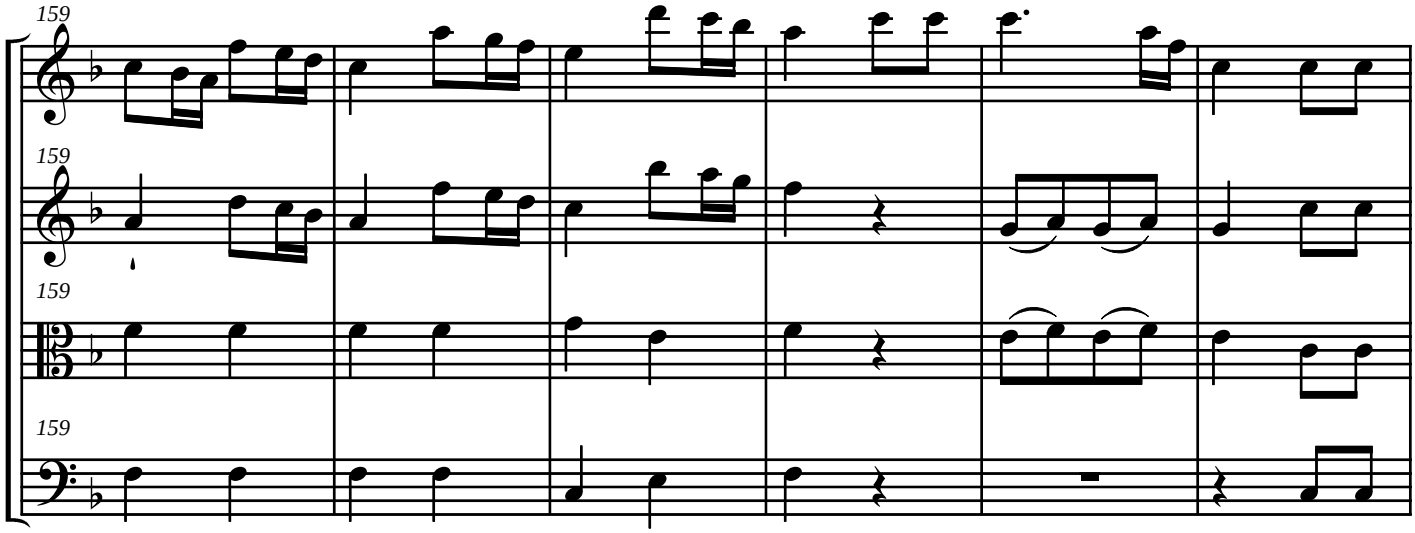

129
129
129
129
p

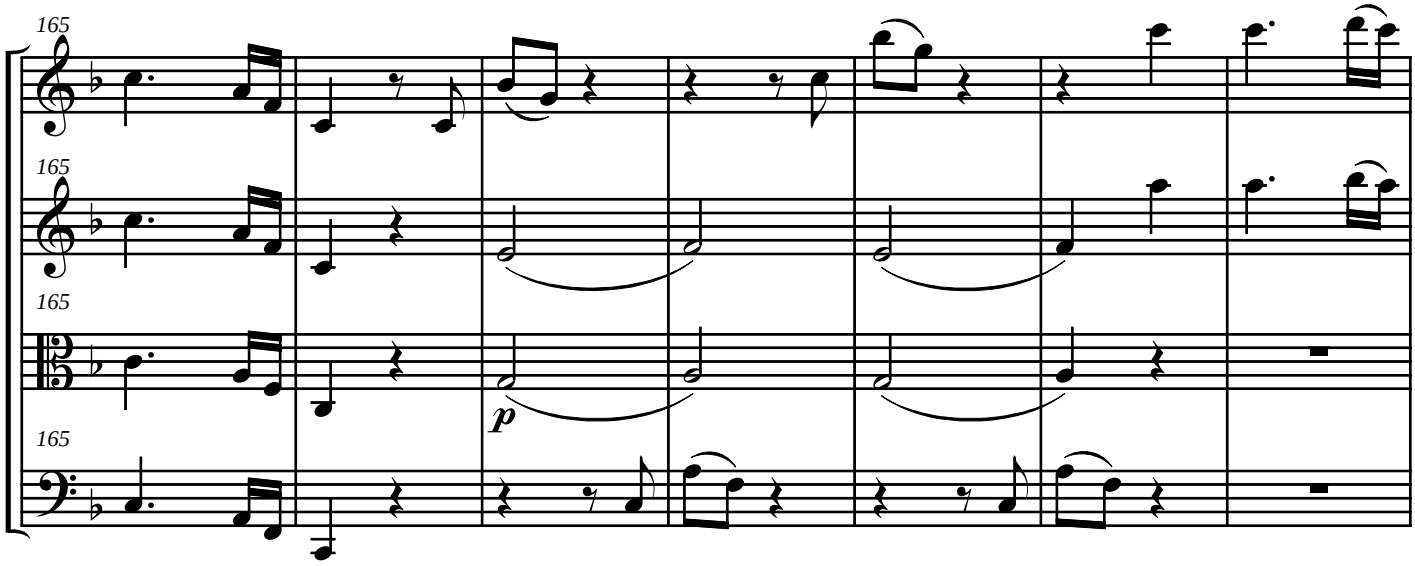

135
135
135
135
f
f
f
tr
p
p
p
p

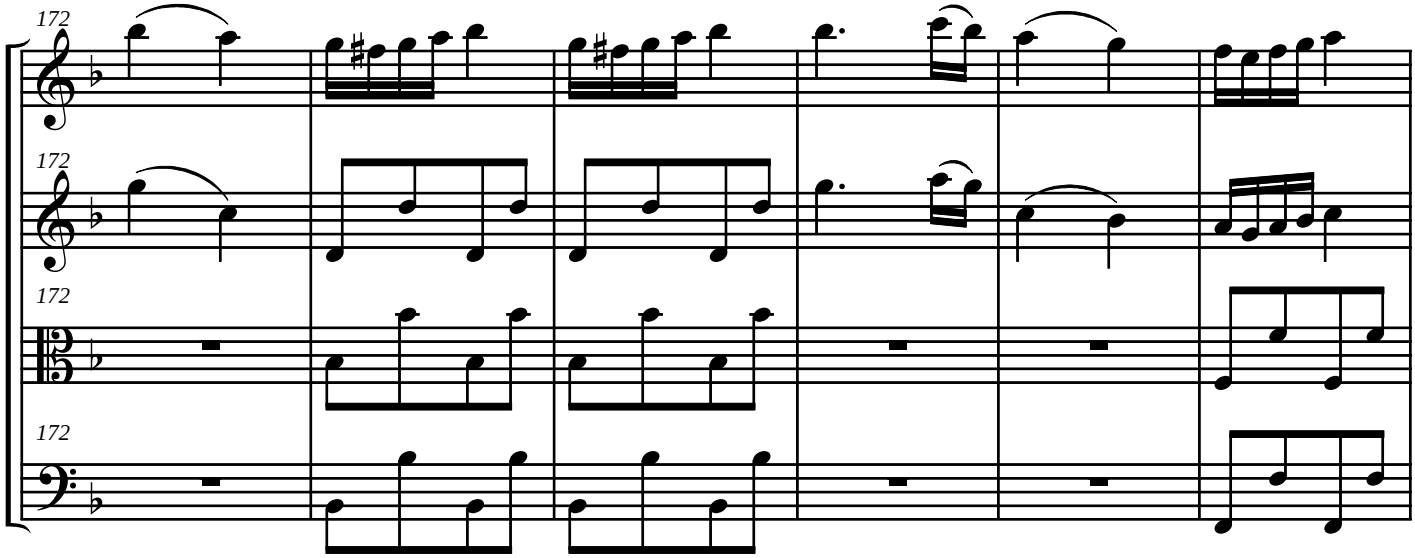

141
141
141
141
f
f

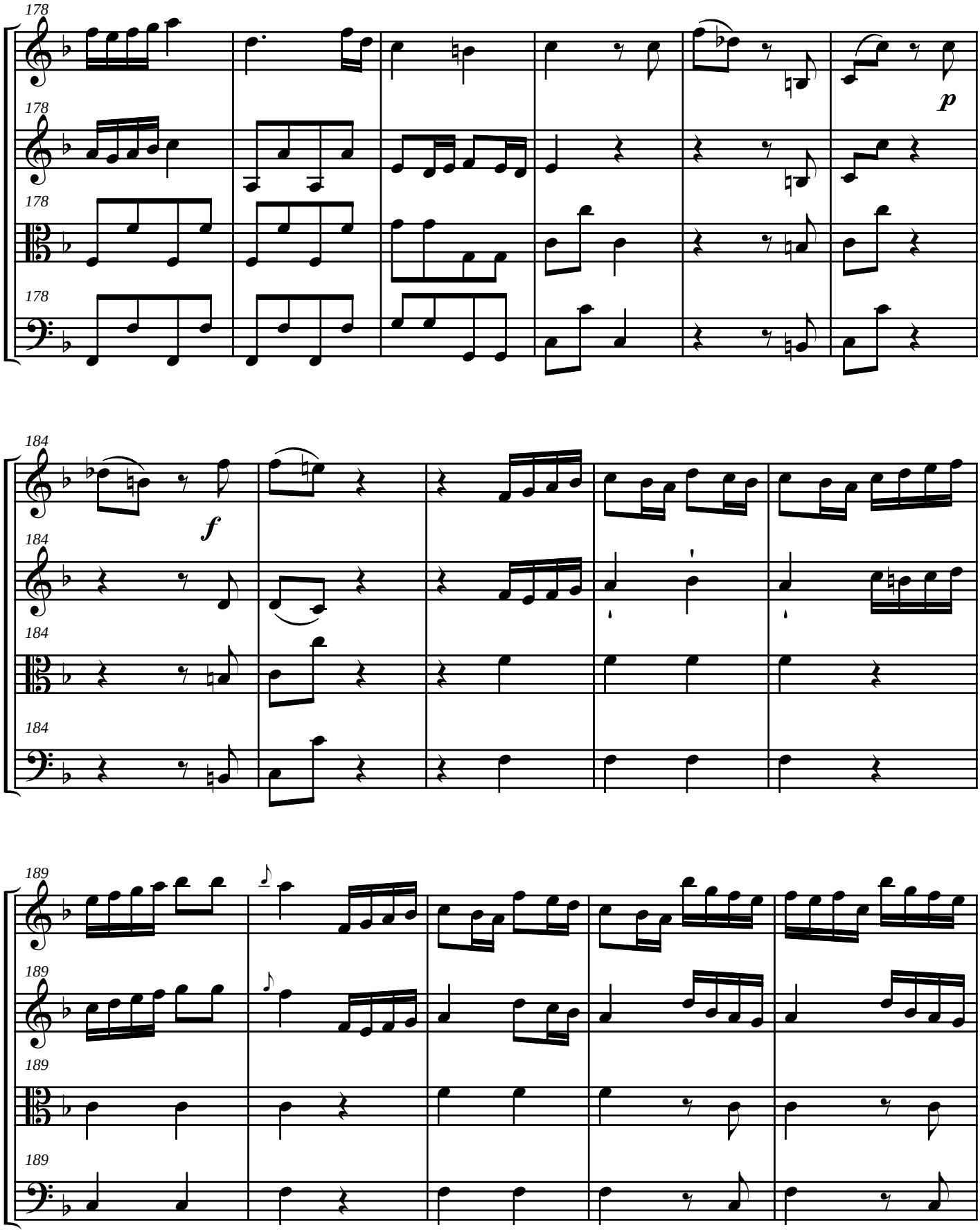

147
147
147
147
tr

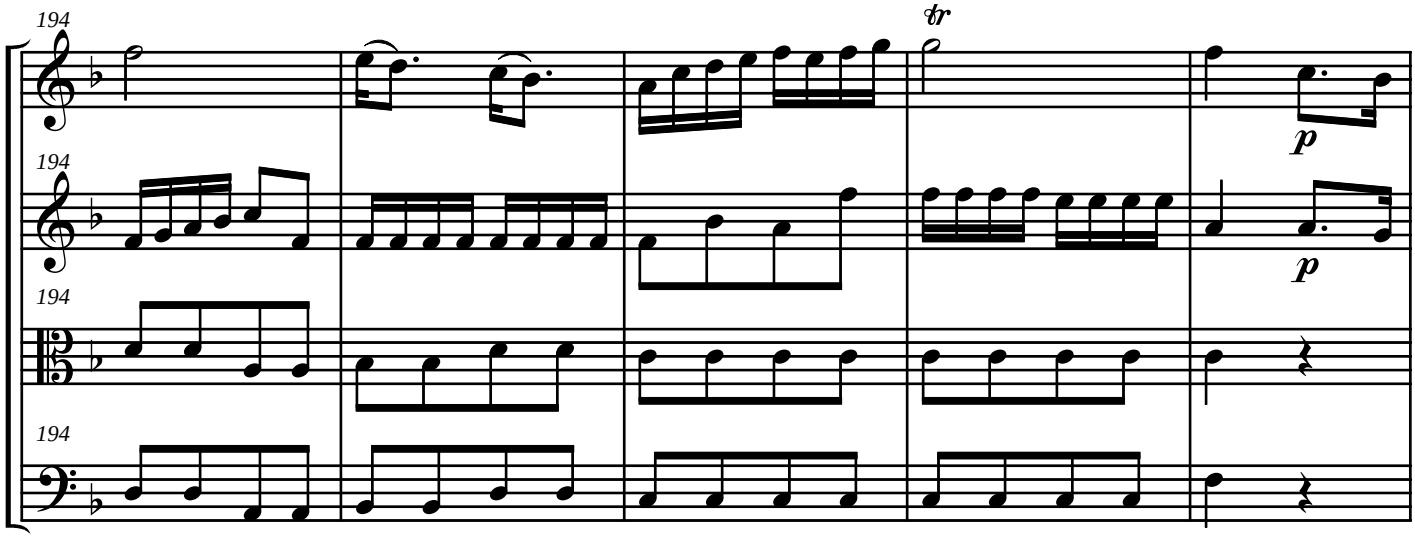

153
153
153
153

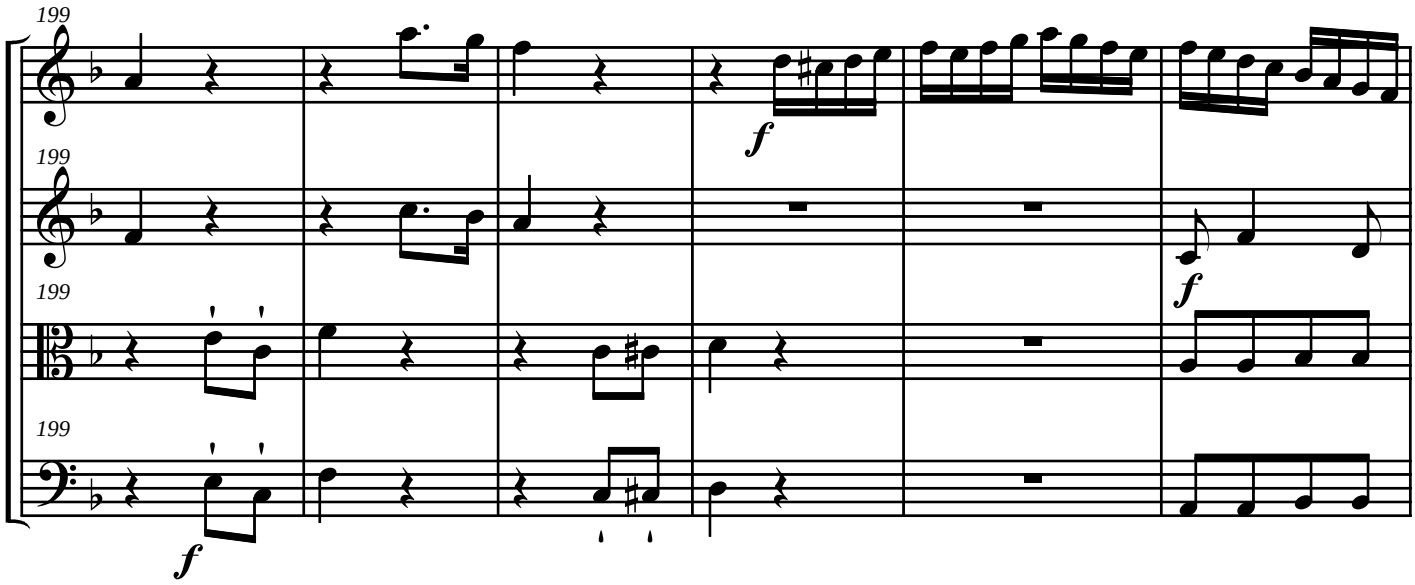

159
159
159
159

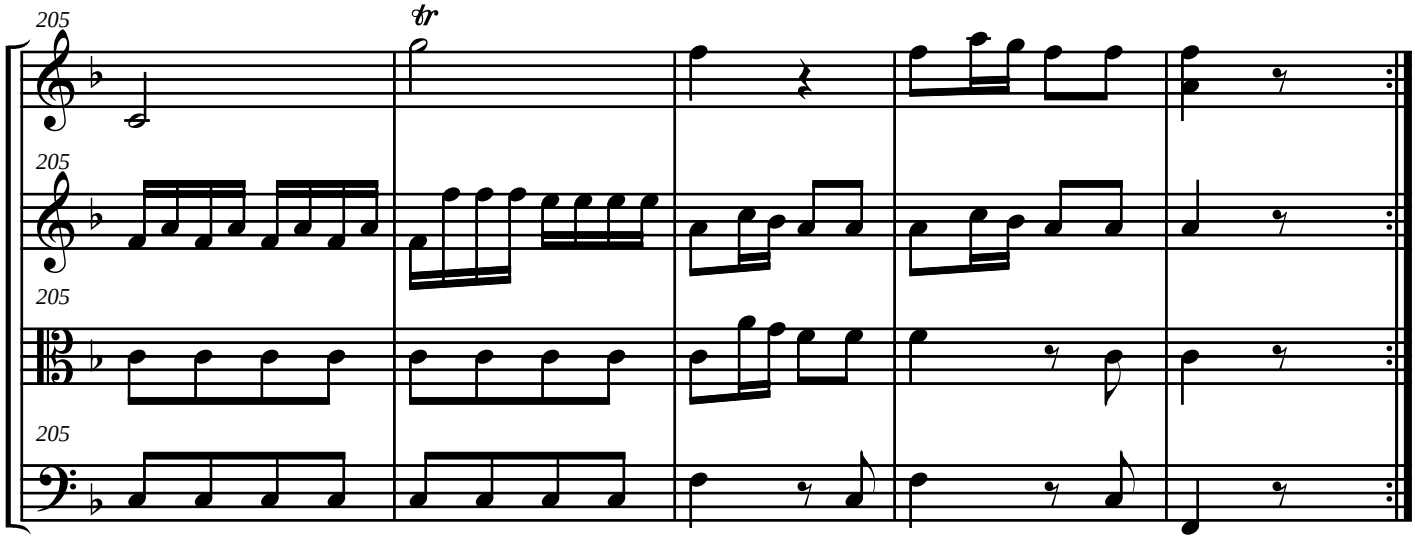

165
165
165
165
p


172
172
172
172


178
178
178
178
p
184
184
184
184
f
189
189
189
189


194
194
194
194
tr
p
p


199
199
199
199
f
f
f


205
205
205
205
tr

6 QUARTETTO IN ES

6.1 Popis hudebniny

Pro spartaci Quartetta in Es byly použity party, které jsou dnes uloženy v archivu Moravského zemského muzea v Brně, konkrétně v oddělení dějin hudby pod signaturou A 13.892. Celá kompozice čítá celkem 16 stran. Party originálu mají tyto rozměry: 340 x 220 mm. Jedná se o jednotlivé přeložené dvojlisty o rozměru 340 x 440 mm vložené do dvojlistu stejného formátu, který je vlastně obálkou.

Titulní strana obsahuje název skladby: *Quartetto in* E^b, který je krasopisně napsaný v horní části listu. Pod ním následuje výčet pod sebou napsaných nástrojů v tomto pořadí: *Violino Primo*, *Violino Secondo*, *Alto-Viola* a *Basso* uvozené spojkou *con*. Ve spodní části listu napravo je jméno autora skladby: *Del. Sige. Neumann.* V horní části stránky nad názvem skladby je napsaná jakási značka. Zhruba uprostřed stránky je dobře čitelné kulaté razítko s nápisem *KONVENT A NEMOCNICE MILOSRDNÝCH BRATŘÍ V BRNĚ*. Je tedy zřejmé, že hudebnina pochází právě z tohoto konventu. Signatura je napsána tužkou ve spodní části titulní strany.

Ostatní stránky již obsahují party jednotlivých nástrojů a jsou řazeny v tomto pořadí: Violino Primo (4 strany), Violino Secondo (4 strany), Alto-Viola (4 strany) a Basso (4 strany).

6.2 Analýza kompozice

Quatretto in Es obsahuje 4 věty: Allegro, Menuet s Triem a Adagio a Finale: Allegro. Kompozice čítá celkem 281 taktů.

6.2.1 Allegro

Allegro obsahuje celkem 101 taktů, je ve dvoudobém taktu a jeho hlavní tóninou je Es dur. Téma *a* (1–11) začíná třítaktovým vstupním motivem, který je dále opakován a prodlužován. Na toto téma navazuje téma *b* (11–20) s pro něj typickým stupnicovitým postupem několika čtvrťových not. První díl, který můžeme označit jako *A*, je uzavřen šestnácti takty kodového charakteru v tónině B dur (21–36). Následuje díl *B*, který pokračuje v dominantní tónině a pracuje nejprve s úvodním motivem tématu *a* (37–70). Motivická práce je spíše jednoduchá. Z harmonického hlediska zde dokonce dochází k jakési nesmělé modulaci. Hudba prochází

tóninami f moll, As dur a Es dur, ve které se nakonec ukotví pro následující reminiscenci tématu *b* (70–84). Díl *B* je ukončen kodou v tónině Es dur (85–101) velmi podobnou kodě na konci dílu *A*. Pokud bychom díl *A* považovali za expozici, díl *B* by pak odpovídal jakémusi provedení. Jednak proto, že se nachází v dominantní tónině, pak zde také dochází k modulaci, třebaže je trochu nesmělá, a nakonec se zde zpracovávají témata *a* a *b*. Přesto všechno však nelze hovořit o sonátové formě, protože zde zcela chybí repríza. Jedná se zde tedy spíše o dvoudílnou formu.

|: a	b	k :|	|: a´	b´	k´ :|
Es dur	Es dur	B dur	B dur	Es dur	Es dur
(1–11)	(11–21)	(21–36)	(37–69)	(69–84)	(85–101)

6.2.2 Menuet a Trio

Menuet čítá pouhých 23 taktů a jeho základní tóninou je Es dur. Téma *a* (102–109) sestává ze dvou čtyřtaktí, předvětí a závětí. Závětí je uzavřeno v tónině B dur. Téma *b* (110–124) je však složeno ze dvou šestitaktí, z nichž druhé je prodloužené o dva takty a končí v tónině Es dur.

|: a :|	|: b :|
Es dur	B dur
(102–109)	(110–124)

Trio čítá, stejně jako Menuet, 23 taktů, ale vzhledem k Menuetu je v paralelní tónině c moll. Téma *a* (125–134) vybočuje v pátém taktu do tóniny Es dur. Téma *b* (135–147) obsahuje sled mimotonálních dominant k dočasným tónikám, které se vzápětí mění na další mimotonální dominanty. Končí však opět v tónině c moll.

|: a :|	|: b :|
c moll	c moll
(125–134)	(135–147)

Pokud chápeme Menuet jako díl *A* a Trio jako střední díl *B*, po kterém se opět vrací Menuet Da Capo, tedy díl *A*, jasně z toho vyplývá, že se jedná o velkou písňovou formu.

A	B	A
Es dur	c moll	Es dur

6.2.3 Adagio

Adagio je ve čtyřdobém taktu a v tónině B dur. V této větě mají melodii stále první housle, zatímco ostatní hlasy tvoří pouze doprovod. Téma *a* (148–155) čítá osm taktů, respektive skládá se ze dvou čtyřtaktí, takže je symetrické a končí v dominantní tónině F dur. S tématem *b* (156–170) se však znovu vracíme do tóniny B dur. Objevují se zde melodické prvky z předešlého tématu. Autor v doprovodu často využívá vzestupných stupnicových postupů a v partech Violina Seconda a Alto-Violy používá v hojné míře trioly.

|: a :|	|: b :|
B dur	B dur
(148–155)	(156–170)

6.2.4 Finale: Allegro

Závěrečná věta je v tónině Es dur, v třídobém taktu a čítá celkem 111 taktů. Allegro začíná tématem *a* (171–189), které se nakonec dostane do tóniny B dur, a to skrze dominantu k dominantě (F dur). V této dominantní tónině zůstává i následující téma *b* (189–197) i velmi podobné téma *b´* (197–205). Celou dosavadní část můžeme označit jako díl *A*. V dílu *B* nejprve zaznívá hudba velmi podobná tématu *a* označená jako *a´* (206–217). Stále zůstává v tónině B dur. Avšak s nástupem tématu *c* (218–229) opět skrze dominantu k dominantě se dostáváme do tóniny f moll a poté do tóniny B dur. Následuje téma *a´´* (230–247) v původní tónině Es dur. V této tónině již zůstaneme až do konce věty. Poté se opět připomíná téma *c* s malou obměnou, tedy *c´* (248–261). Dále se navrací téma *b*, tentokrát jako *b´´* (261–269) a *b´´´* (269–281) a tím uzavírá poslední větu.

|: a	b	b´ :|
Es dur	B dur	B dur
(171–189)	(189–197)	(197–205)

|: a´	c	a´´	c´	b´´	b´´´ :|
B dur	f moll, B dur	Es dur	Es dur	Es dur	Es dur
(206–217)	(218–229)	(230–247)	(248–261)	(261–269)	(269–281)

6.3 Vydavatelská zpráva

Při spartaci jsme se snažili zachovat co největší podobu s ručně psaným originálem. Bylo však nutné provést určité změny, jednak abychom odstranili chyby, ke kterým došlo při opisování skladby, a také abychom vyhověli normám soudobé notace. Všechny úpravy, které jsme provedli, uvádíme v této vydavatelské zprávě. Edice tak může sloužit jako ucelený hudební materiál.

6.3.1 Nástroje

Nástroje tohoto kvarteta jsou první housle (Violino Primo), druhé housle (Violino Secondo), viola (Alto-Viola) a nástroj, který hraje basový part (Basso). V originálu je part každého nástroje zapsán zvlášť. My jsme ale z těchto partů vytvořily klasickou partituru, ve které jsou party jednotlivých nástrojů řazeny pod sebou.

6.3.2 Obloučky a ligatury

Velmi často bylo třeba doplnit obloučky, chyběly v celé skladbě. Srovnávali jsme jednotlivé party a doplňovali je analogicky. Doplňovali jsme také ligatury, ty jsou v edici zapsány přerušovanou čarou.

6.3.3 Dynamická a tempová označení

Z hlediska dynamiky se v kompozici objevují pouze piano a forte. V originále jsou značené většinou *p:, f:* a objevuje se také *for:*. Někdy je toto dynamické označení uvedeno pod notovou osnovou, někdy nad ní. V edici užíváme běžného označení *p* a *f*, které vždy uvádíme pod notovou osnovou. Označení dynamiky v některých partech velmi často chybělo. Při jejich doplňování jsme postupovali opět analogicky, srovnáváním všech partů a řídili jsme se charakterem hudby. Tempová označení již v originále zcela chyběla. Přibližné tempo jednotlivých vět je dáno charakterem té které věty (adagio, allegro).

6.3.4 Změny ve výškách not a posuvkách

Ve všech partech bylo třeba provést změny ve výšce not a upravit posuvky. Ve 100. taktu v partu Violina Prima jsme zredukovali čtyřzvuk na trojzvuk, protože není možné, aby tento čtyřzvuk zahrál sám jeden hudebník. V tabulce následuje přehled uvedených změn.

Nástroj	Takt	Doba	Nota	Opraveno na
Violino Primo	53	1.	d^2	des^2
Violino Primo	54	1.	d^2	des^2
Violino Primo	100	1.	čtyřzvuk es^2, b^1, es^1, g	trojzvuk es^2, es^1, g
Violino Secondo	89	1.	as	b
Violino Secondo	153	1.	h^1	b^1
Violino Secondo	157	2.	e^2	es^2
Violino Secondo	157	3.	e^2	f^2
Violino Secondo	157	3.	d^2	c^2
Violino Secondo	183	1.	d^1	es^1
Violino Secondo	268	3.	as	b
Alto-Viola	9	2.	b	as
Alto-Viola	29	1.	f^l	g^1
Alto-Viola	34	1.	f^l	g^1
Alto-Viola	50	1.	d^1	c^1
Alto-Viola	161	2.	es^1	d^1
Alto-Viola	163	2.	es^1	f^l
Alto-Viola	237	1.	c^1	b
Alto-Viola	250	1.	d^1	b

Nástroj	Takt	Doba	Nota	Opraveno na
Alto-Viola	260	1.	c^1	b
Basso	115	2.	F	G
Basso	154	3.	es	f
Basso	157	2.	e	es
Basso	203	3.	es	f

6.3.5 Změny v hodnotách not a pomlk

Délku not bylo třeba opravit pouze v několika taktech. Poměrně málo chyb bylo také v zápisu pomlk. Ve 166. taktu v partu Violina Prima nevycházely kvůli špatnému zápisu doby. Váhali jsme, zda zachovat tři šestnáctinové noty a změnit osminovou pomlku na šestnáctinovou, nebo osminovou pomlku zachovat a tři šestnáctinové noty chápat jako triolu. Přiklonili jsme se nakonec k druhému řešení, přestože v prvním případě bylo zřejmé, že se rytmický prvek z šestnáctinové pomlky a šestnáctinových not opakuje v této části kompozice častěji. Vycházeli jsme z toho, že zatímco ostatní nástroje dodržují pravidelný rytmus, melodie v partu prvních houslí může být ozvláštněna triolou, což bývá běžné. Řešení s triolou se nám tedy jevilo jako správné. V partituře jsme označení trioly napsali do závorky. Přehled úprav následuje v tabulce.

Nástroj	Takt	Doba	Nota	Hodnota	Opraveno na
Violino Primo	7	2.	c^3	osminová	šestnáctinová
Violino Primo	7	2.	as^2	osminová	šestnáctinová
Violino Primo	154	1.	d^2	dvaatřicetinová	čtyřiašedesátinová
Violino Primo	154	1.	c^2	dvaatřicetinová	čtyřiašedesátinová
Violino Primo	154	2.	d^2	dvaatřicetinová	čtyřiašedesátinová
Violino Primo	154	2.	c^2	dvaatřicetinová	čtyřiašedesátinová

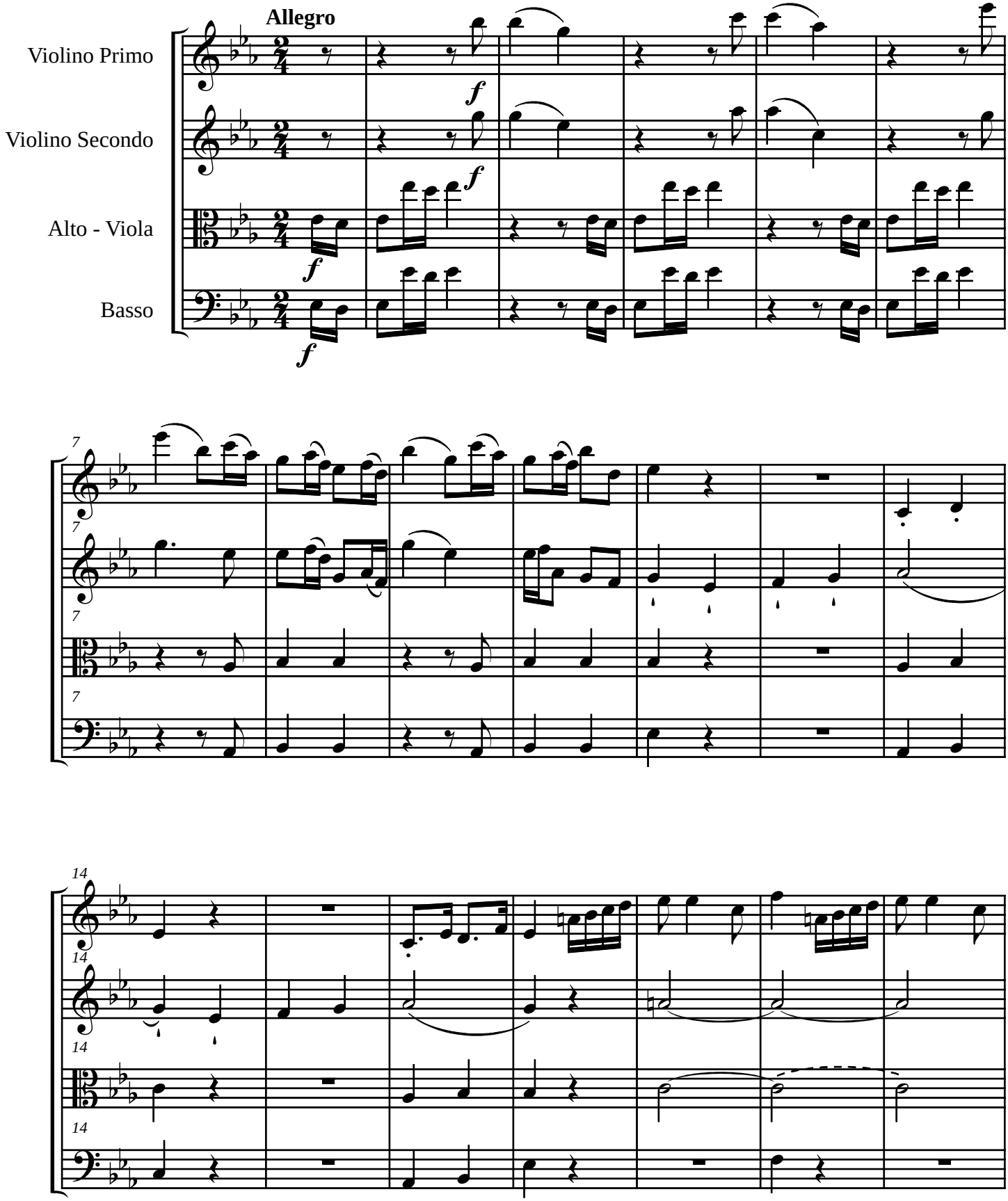
Nástroj	Takt	Doba	Nota	Hodnota	Opraveno na
Violino Primo	154	3.	d^3	dvaatřicetinová	čtyřiašedesátinová
Violino Primo	154	3.	h^2	dvaatřicetinová	čtyřiašedesátinová
Violino Primo	154	3.	d^3	dvaatřicetinová	čtyřiašedesátinová
Violino Primo	154	3.	h^2	dvaatřicetinová	čtyřiašedesátinová
Violino Primo	166	1.	c^2, es^2, c^2	šestnáctinové	triola
Violino Primo	169	1.	g^1	dvaatřicetinová	čtyřiašedesátinová
Violino Primo	169	1.	f^1	dvaatřicetinová	čtyřiašedesátinová
Violino Primo	169	2.	g^1	dvaatřicetinová	čtyřiašedesátinová
Violino Primo	169	2.	f^1	dvaatřicetinová	čtyřiašedesátinová
Violino Primo	169	3.	g^2	dvaatřicetinová	čtyřiašedesátinová
Violino Primo	169	3.	e^2	dvaatřicetinová	čtyřiašedesátinová
Violino Primo	169	3.	g^2	dvaatřicetinová	čtyřiašedesátinová
Violino Primo	169	3.	e^2	dvaatřicetinová	čtyřiašedesátinová
Alto - Viola	162	3.	–	čtvrťová pomlka	osminová pomlka
Alto - Viola	162	3.	–	čtvrťová pomlka	g1 šestnáctinová s tečkou
Alto - Viola	162	3.	–	čtvrťová pomlka	g1 dvaatřicetinová
Alto - Viola	162	4.	g^1	osminová s tečkou	čtvrťová
Alto - Viola	162	4.	g^1	šestnáctinová	čtvrťová
Alto - Viola	163	1.	f^1	osminová s tečkou	šestnáctinová s tečkou

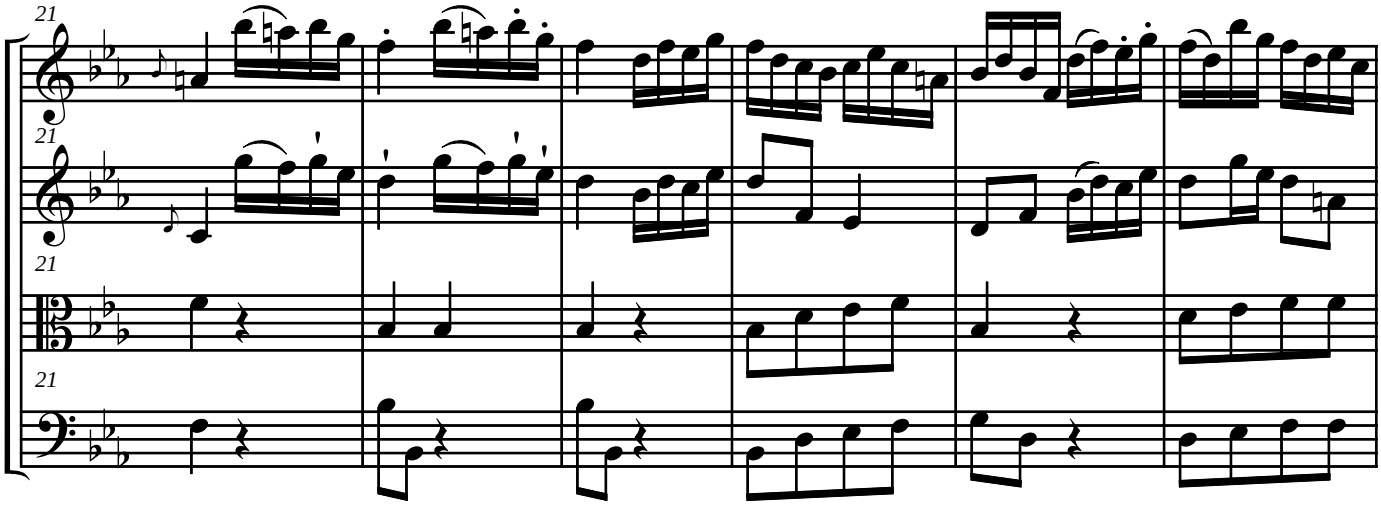
Nástroj	Takt	Doba	Nota	Hodnota	Opraveno na
Alto - Viola	163	1.	f^{1}	osminová s tečkou	dvaatřicetinová
Alto - Viola	163	2.	es^{1}	šestnáctinová	f^{1} čtvrťová
Alto - Viola	163	2.	f^{1}	osminová	čtvrťová
Alto - Viola	163	3.	es^{1}	osminová s tečkou	šestnáctinová s tečkou
Alto - Viola	163	3.	es^{1}	osminová s tečkou	dvaatřicetinová
Alto - Viola	163	4.	es^{1}	šestnáctinová	čtvrťová
Alto - Viola	163	4.	es^{1}	osminová	čtvrťová
Basso	154	4.	–	osminová pomlka	šestnáctinová pomlka
Basso	161	4.	–	–	osminová pomlka

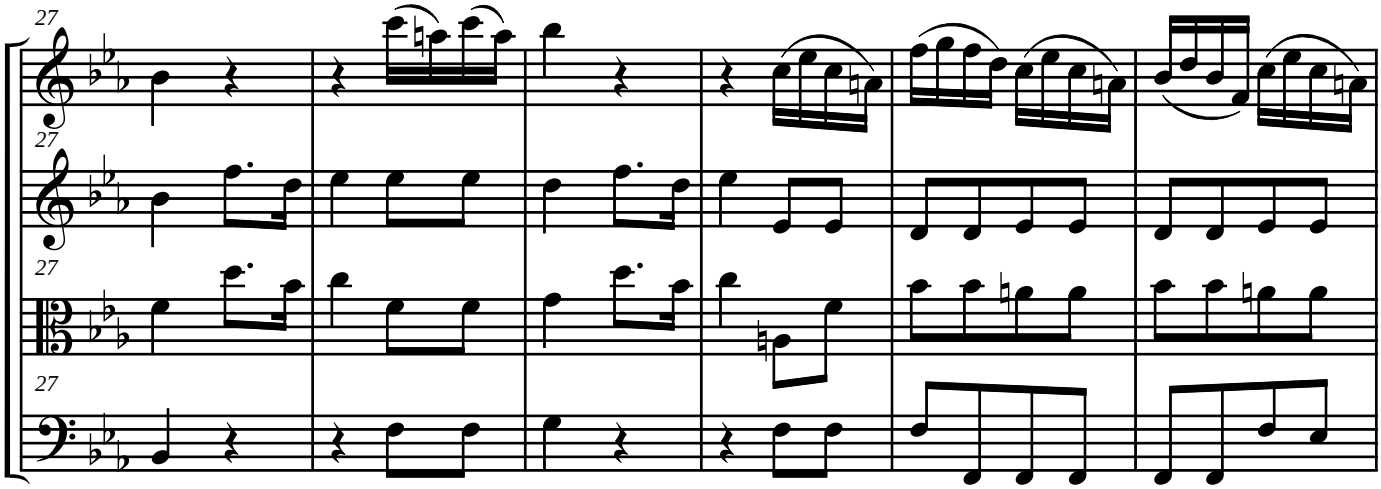
Označení triol jsme, kromě již zmíněného taktu, doplnili ještě v dalších taktech. Konkrétně v partu Violina Prima v taktech 144 a 150, v partu Violina Seconda v taktech 105, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 159, 160, 161, 162, 167, a 168 a v partu Alto-Violy v taktech 148, 149, 152, 154, 155, 159, 160, 167 a 168.

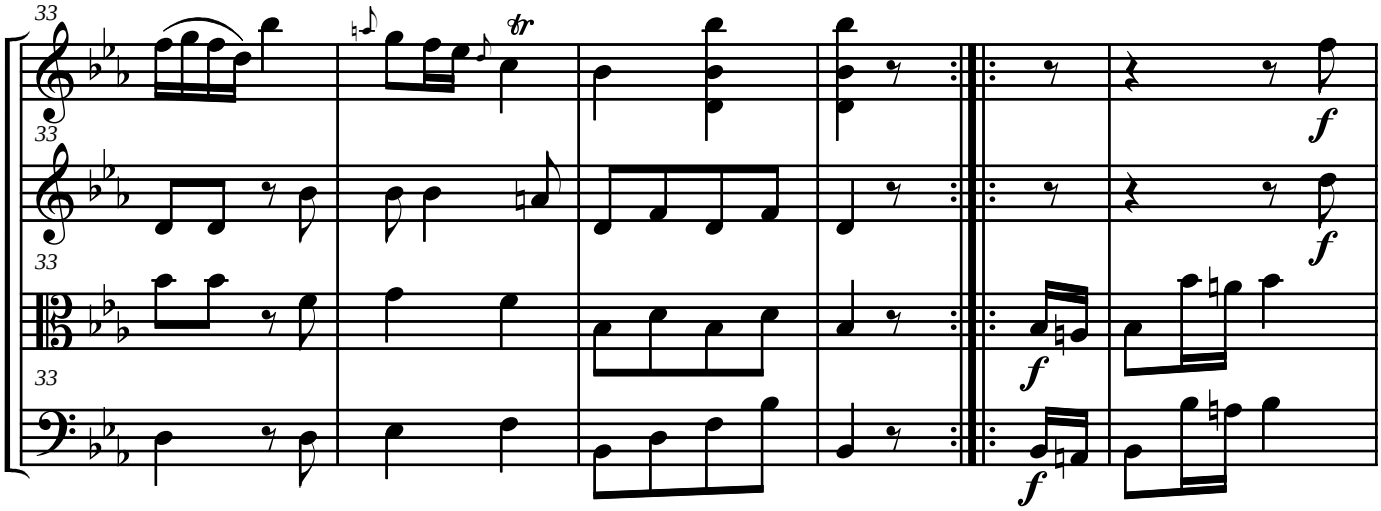
Quartetto in Es

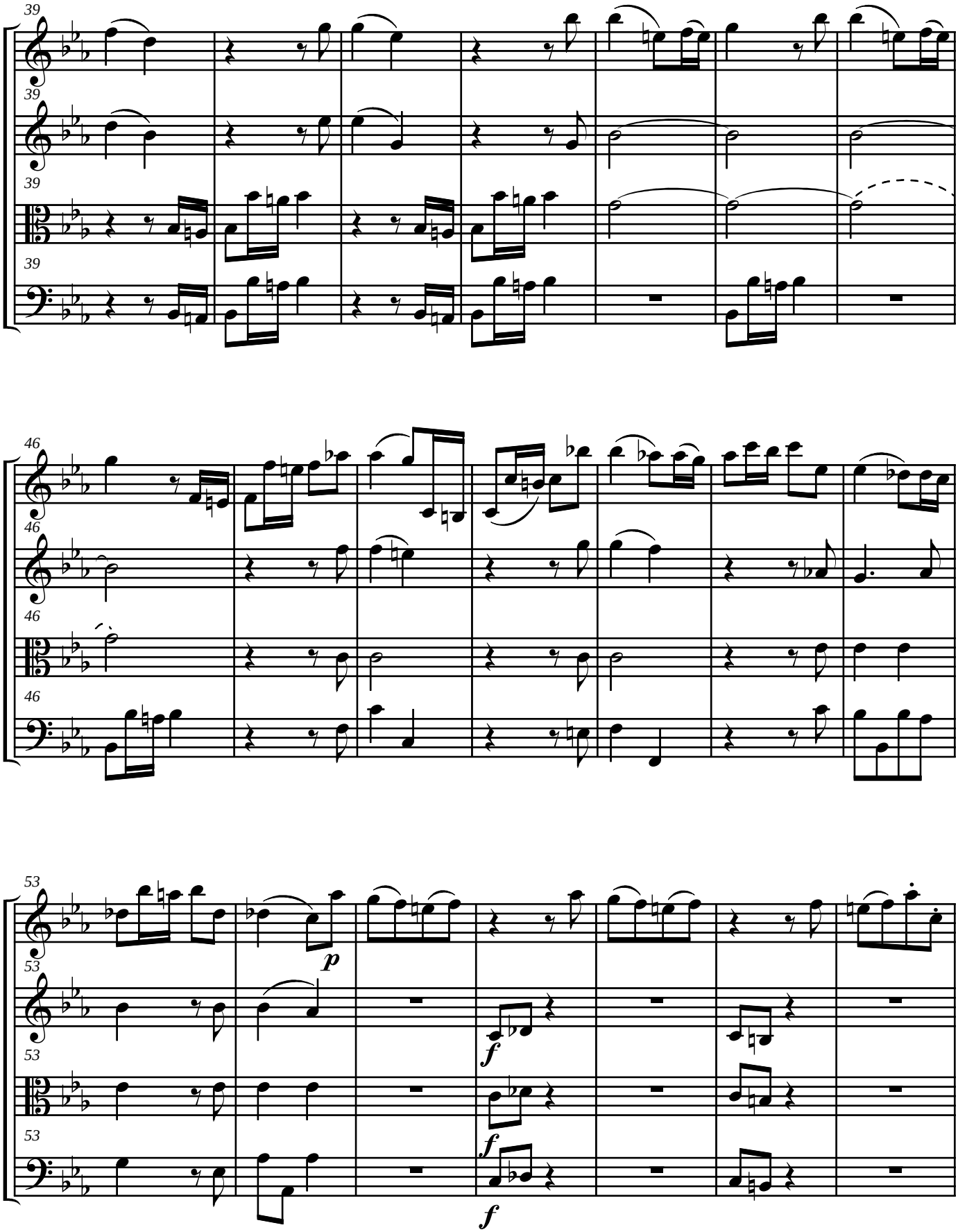
Anton Neumann

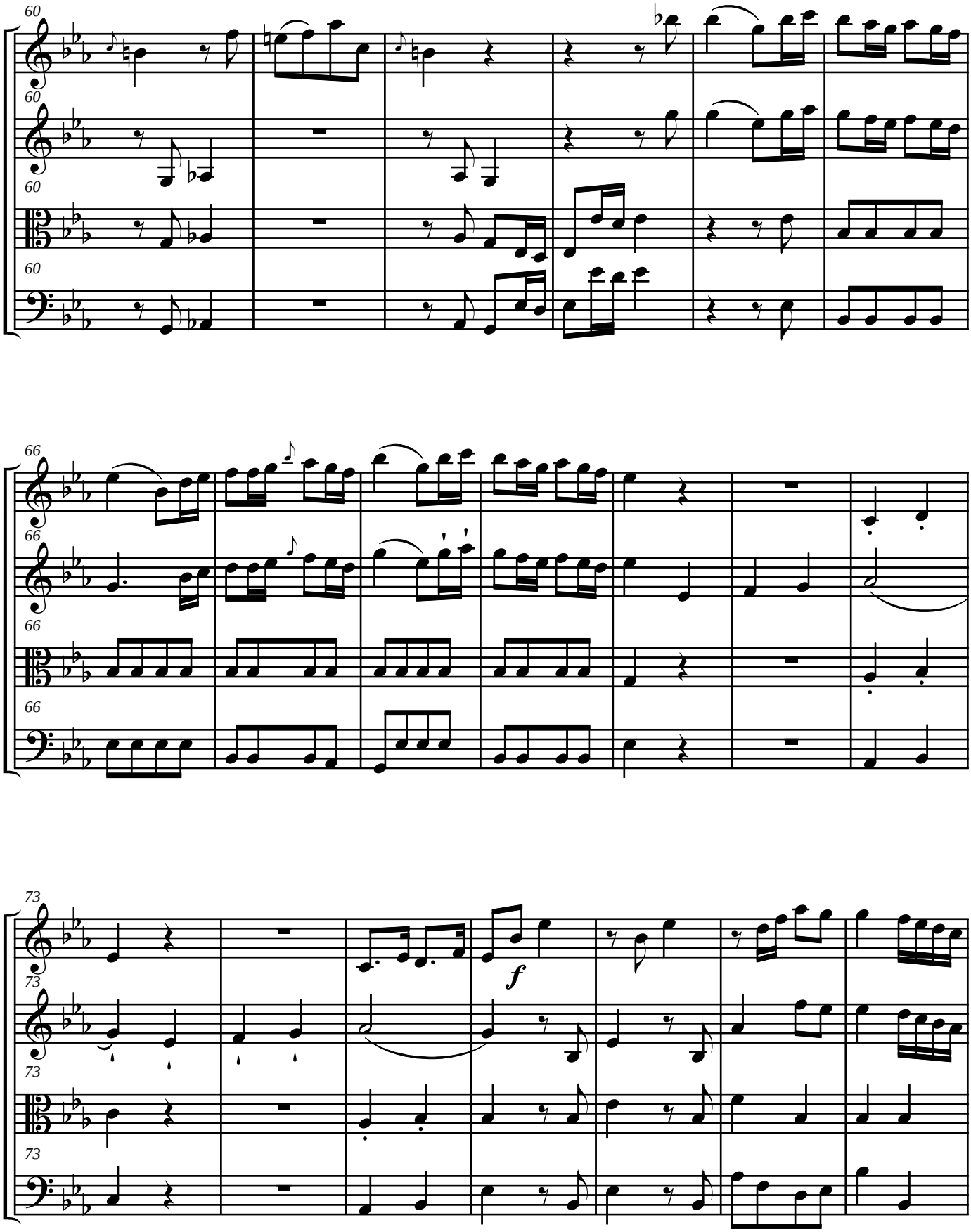


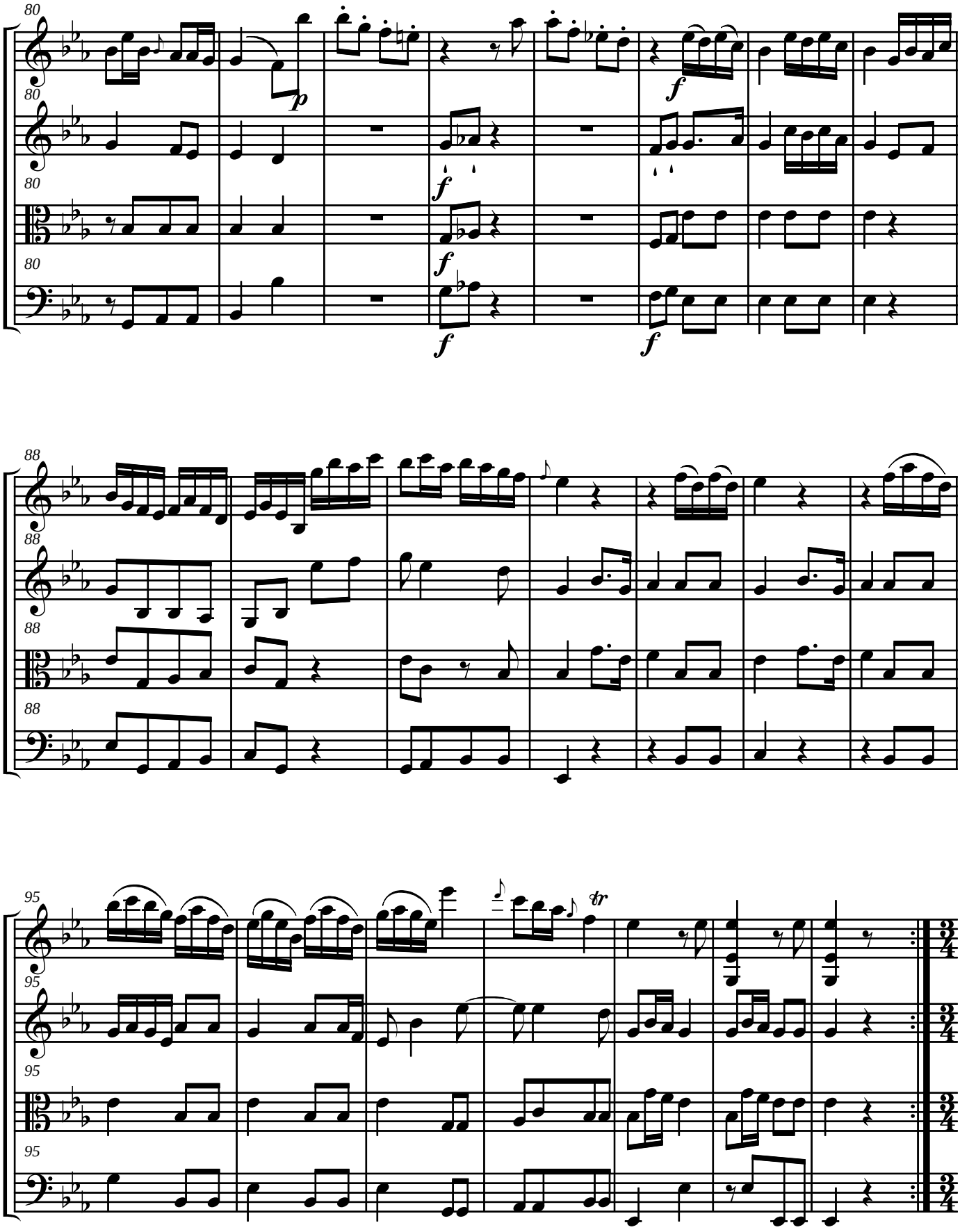

21
21
21
21


27
27
27
27

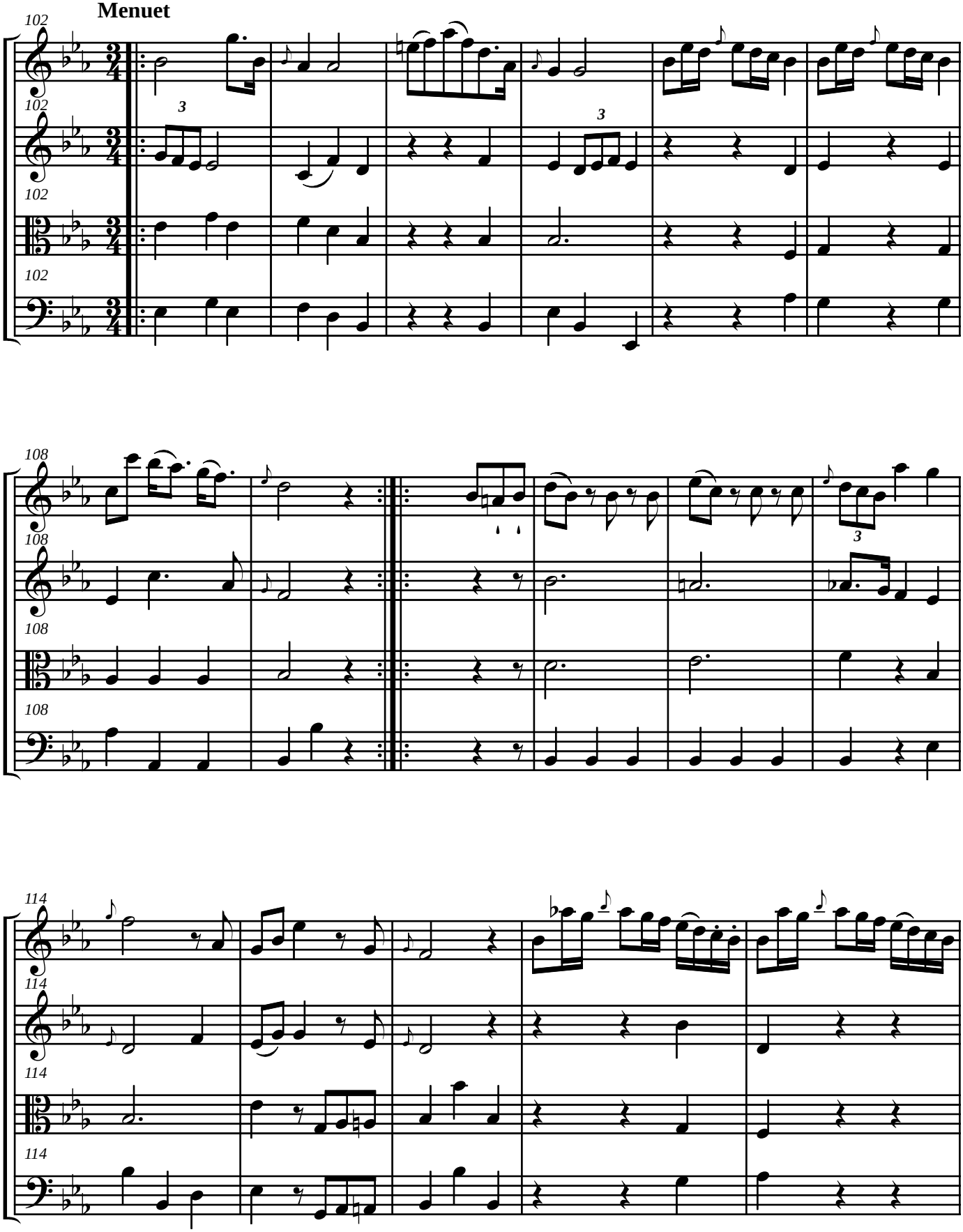

33
33
33
33
tr
f
f
f
f

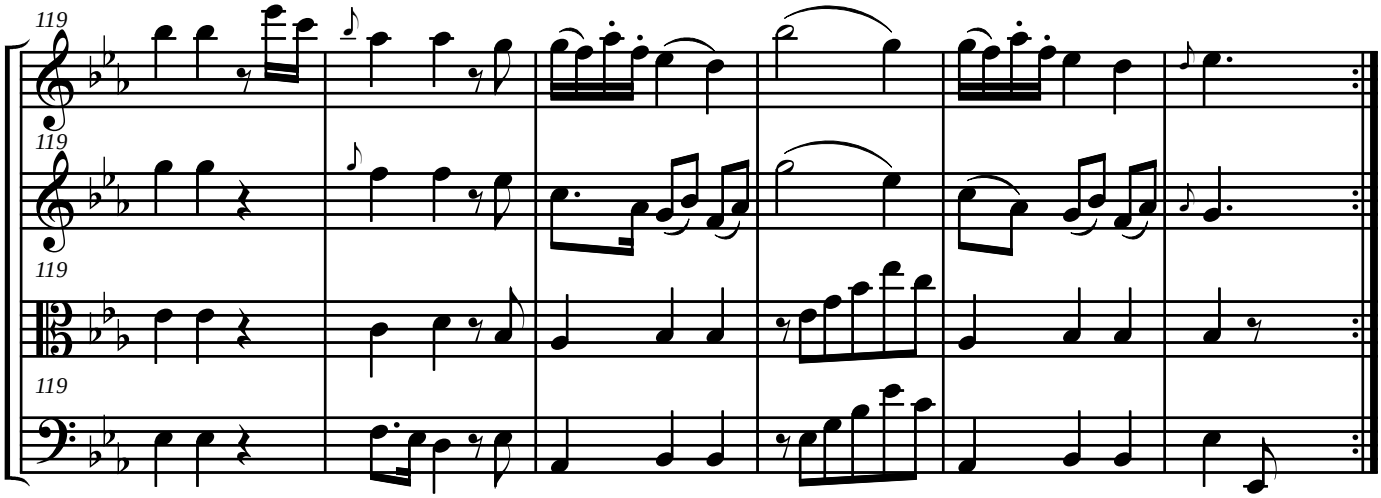

39
39
39
39
46
46
46
46
53
53
53
53
p
f
f
f

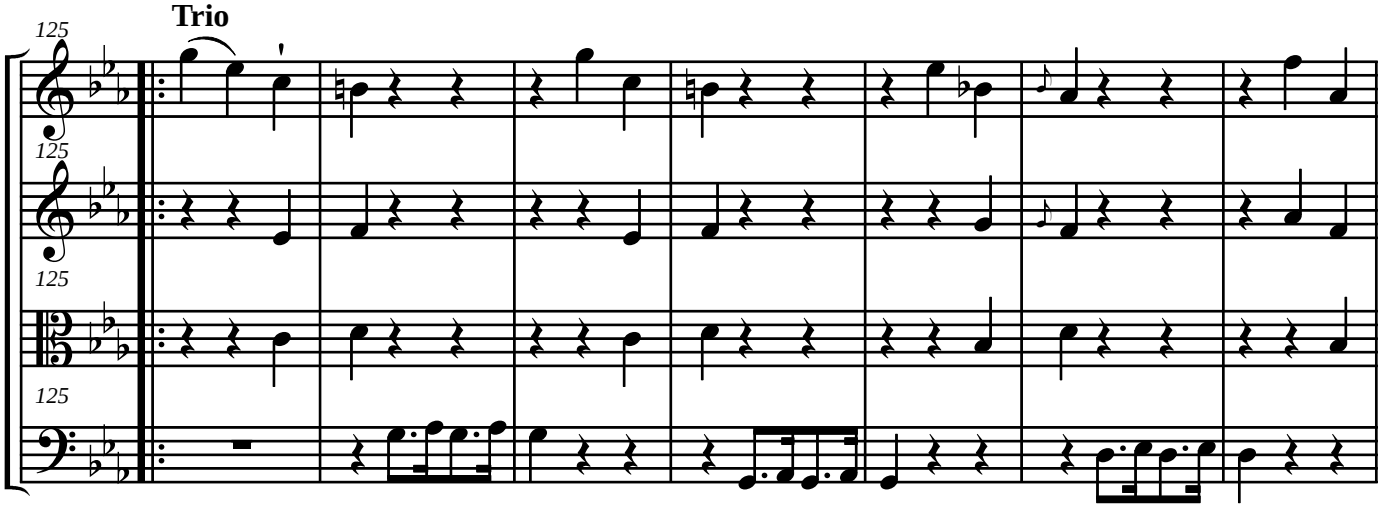

60
60
60
60
66
66
66
66
73
73
73
73
f

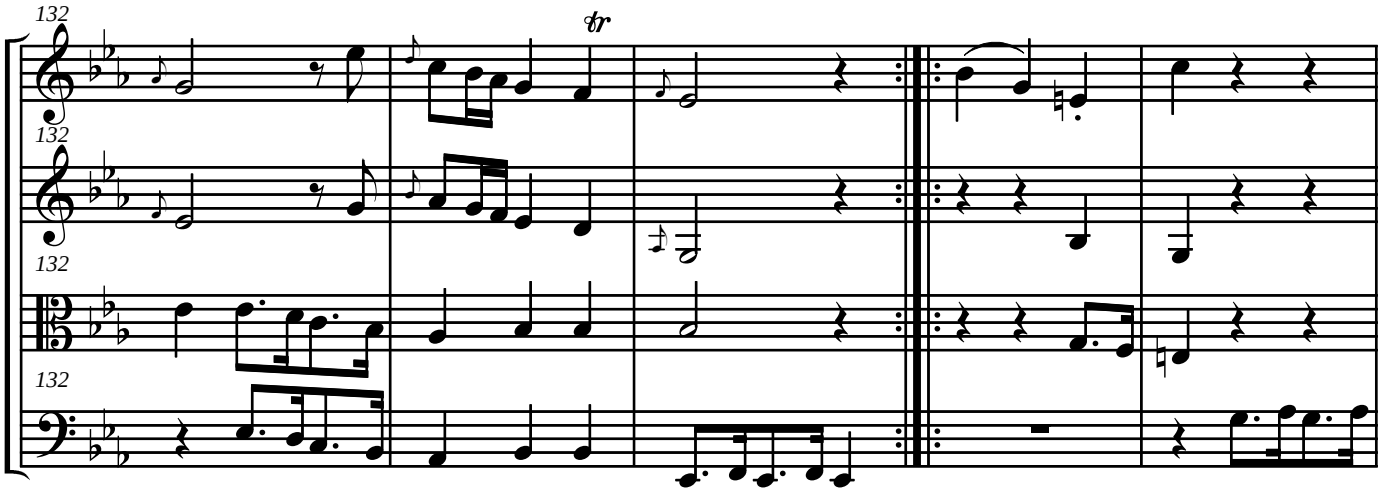

80
80
80
80
88
88
88
88
95
95
95
95

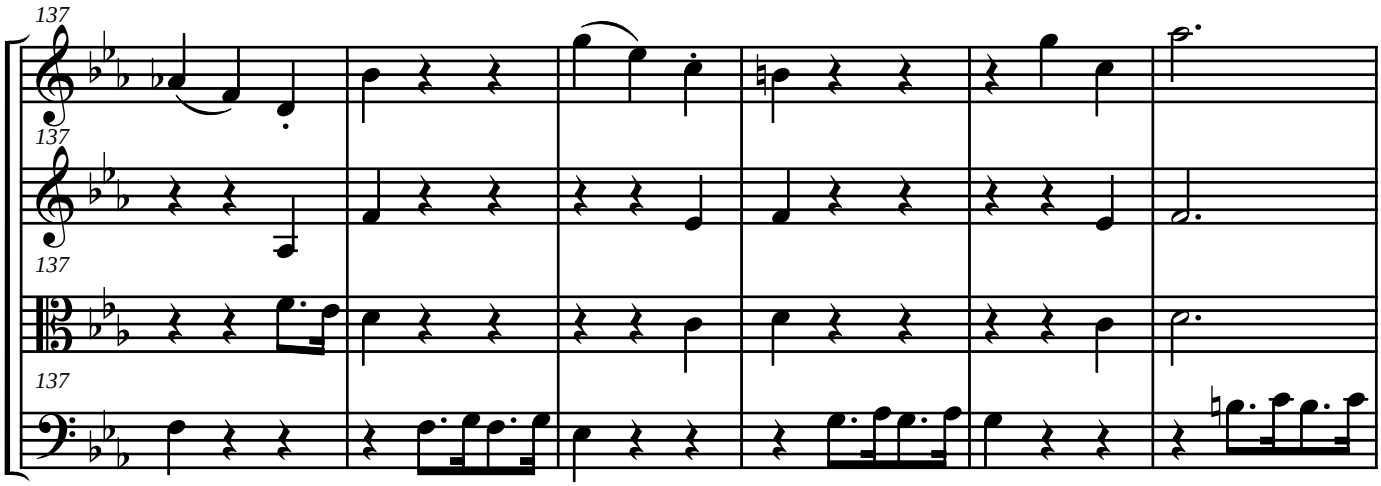
Menuet

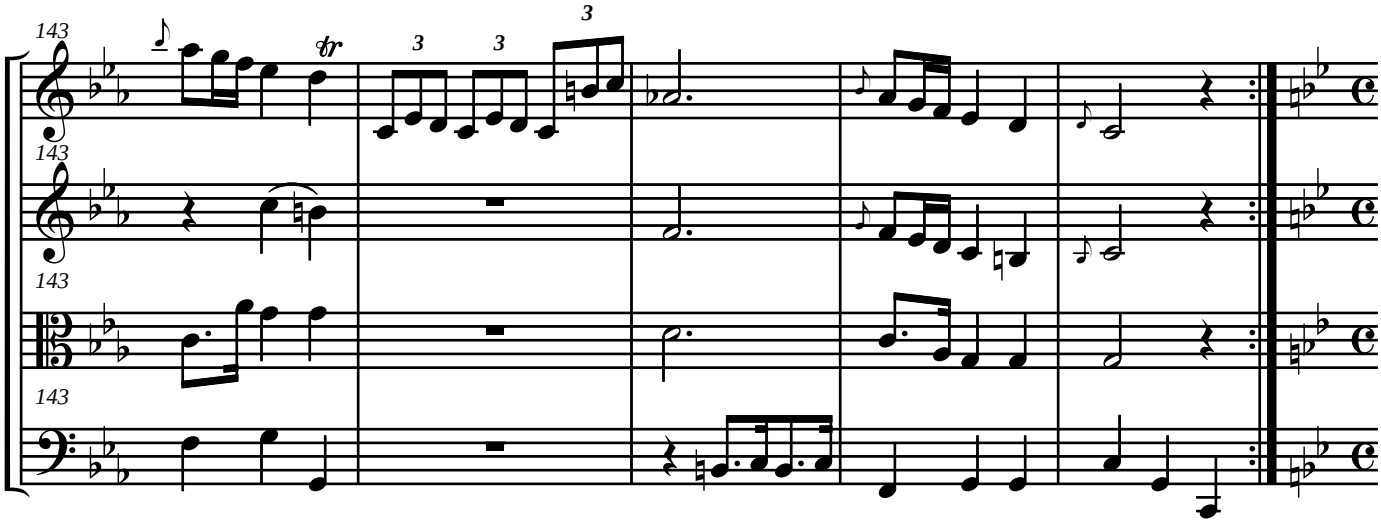



119
119
119
119

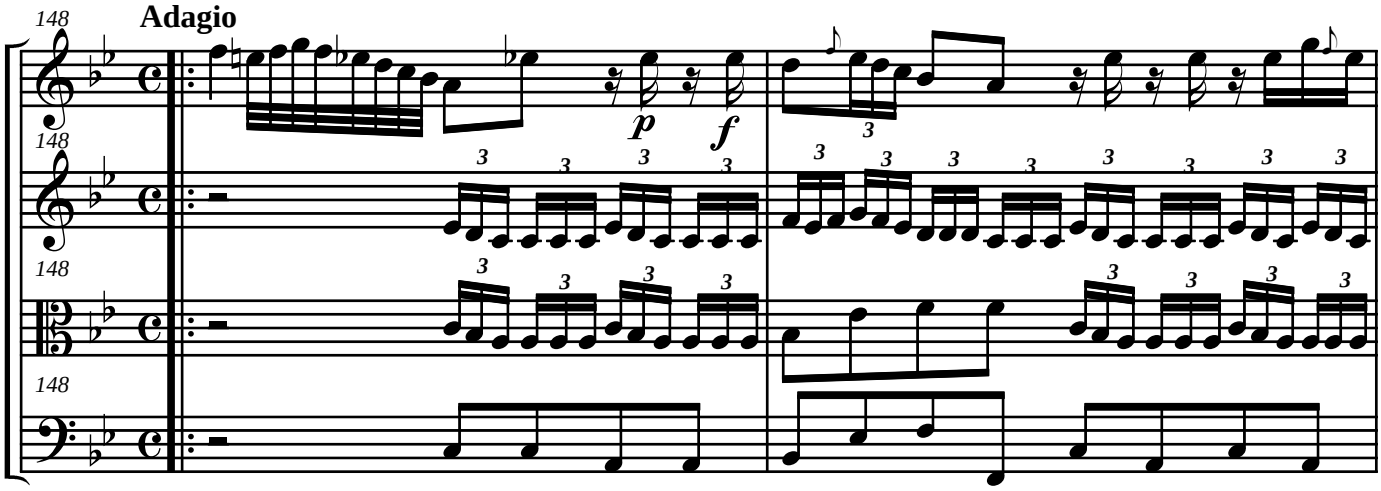

Trio
125
125
125
125

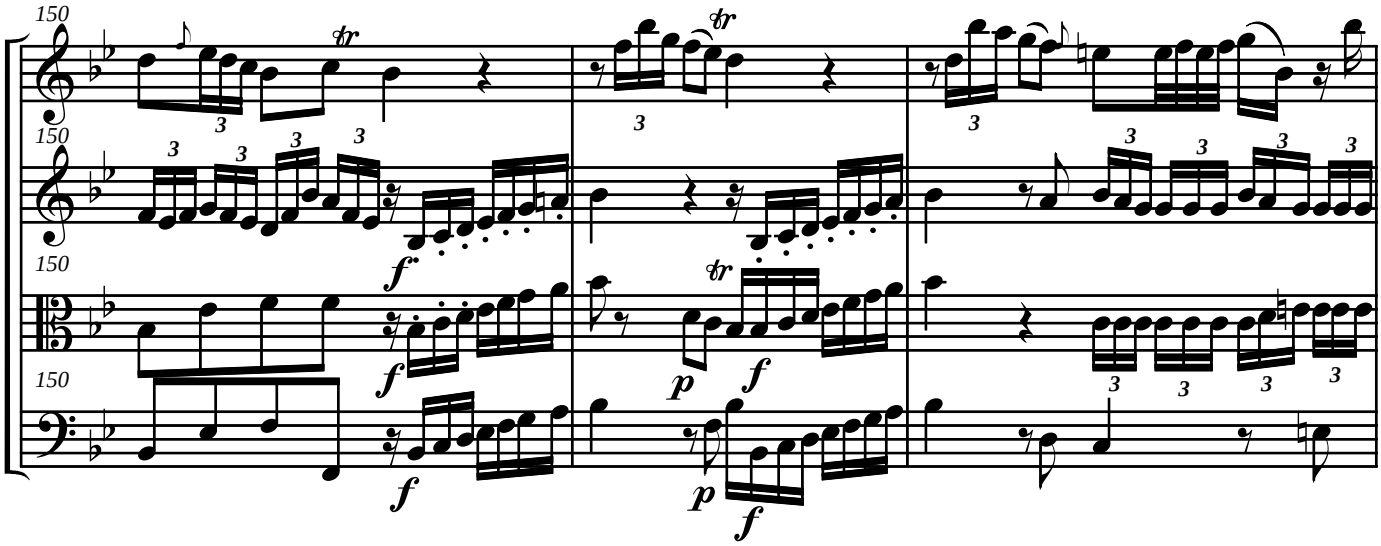

132
tr
132
132
132

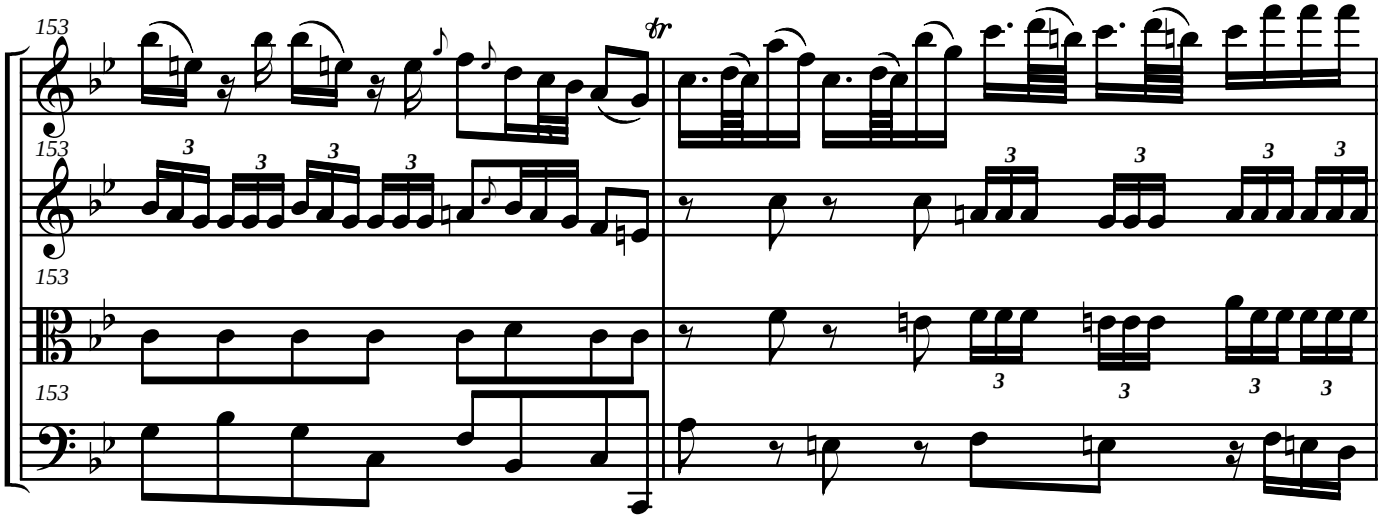


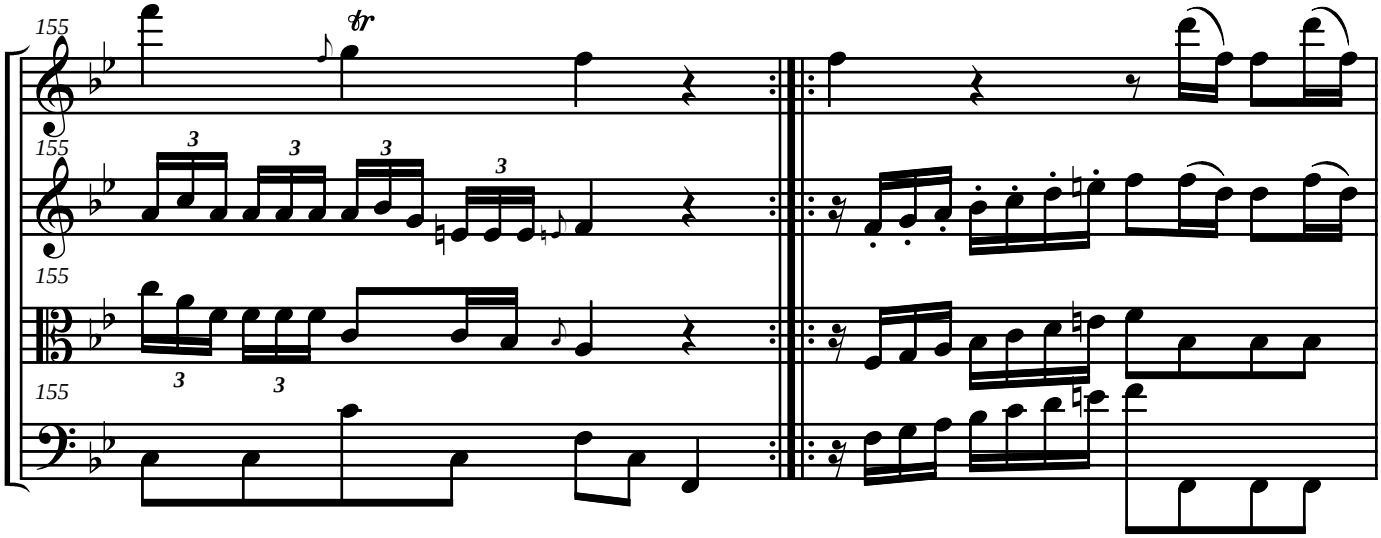


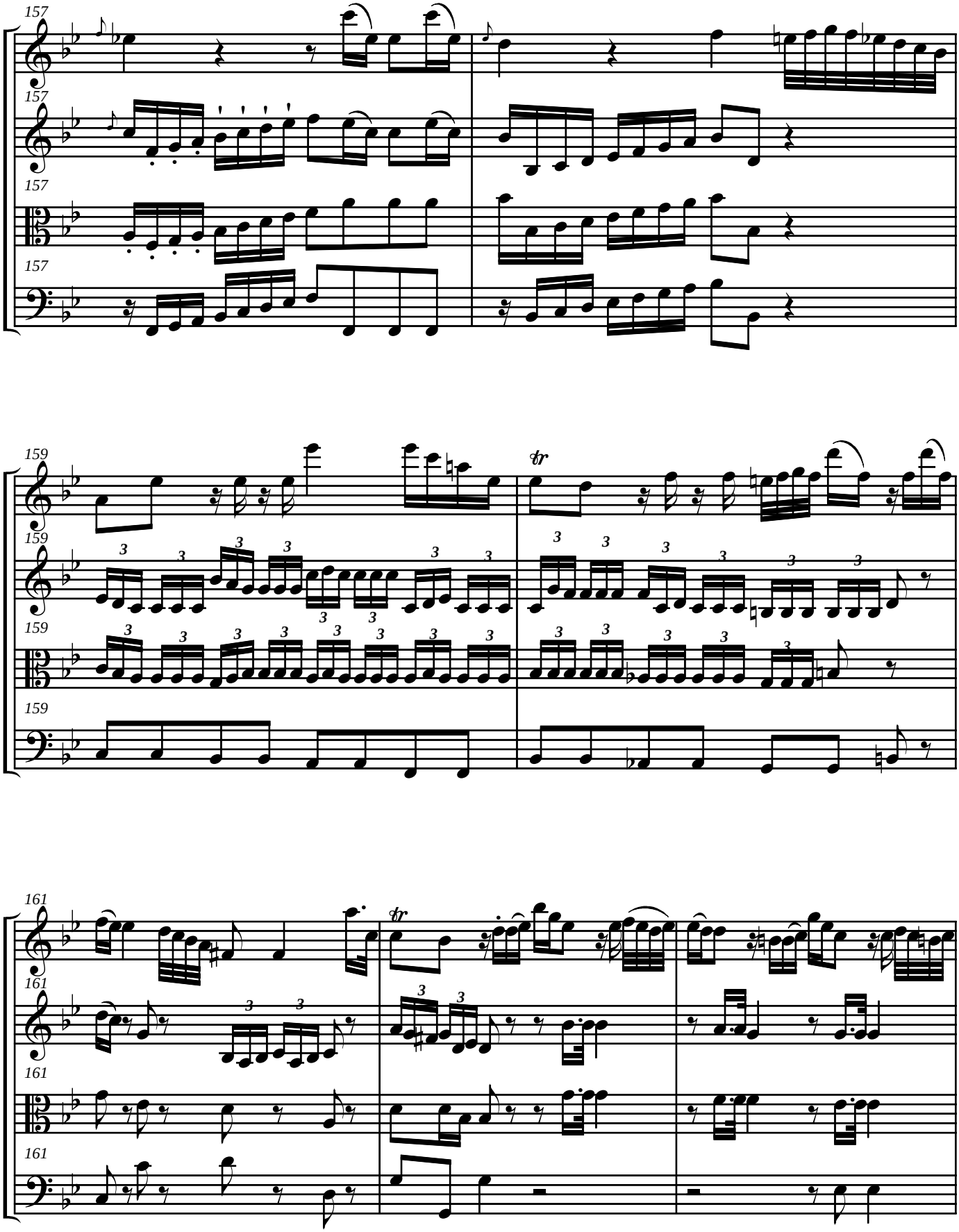
Menuet da Capo

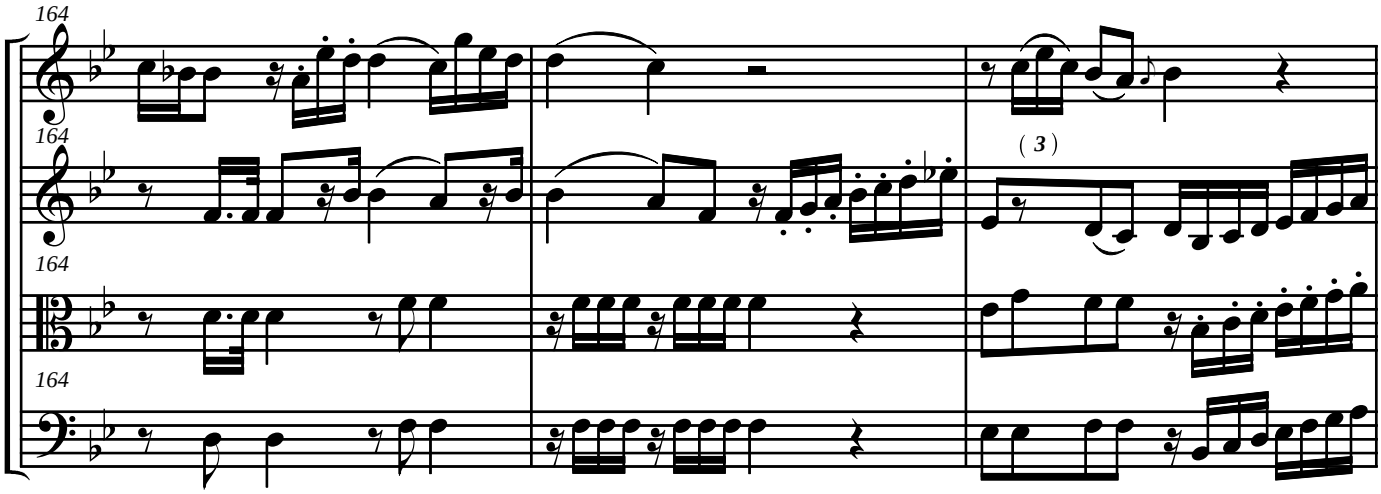


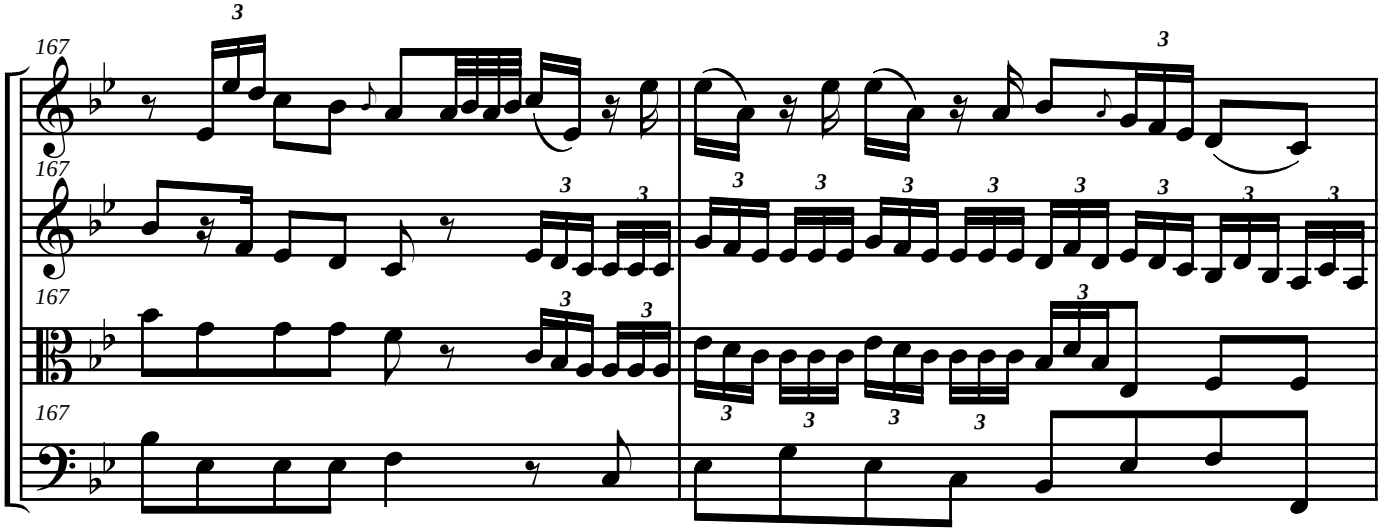

150
150
150
150
tr
tr
f
f
f
p
f
p
f

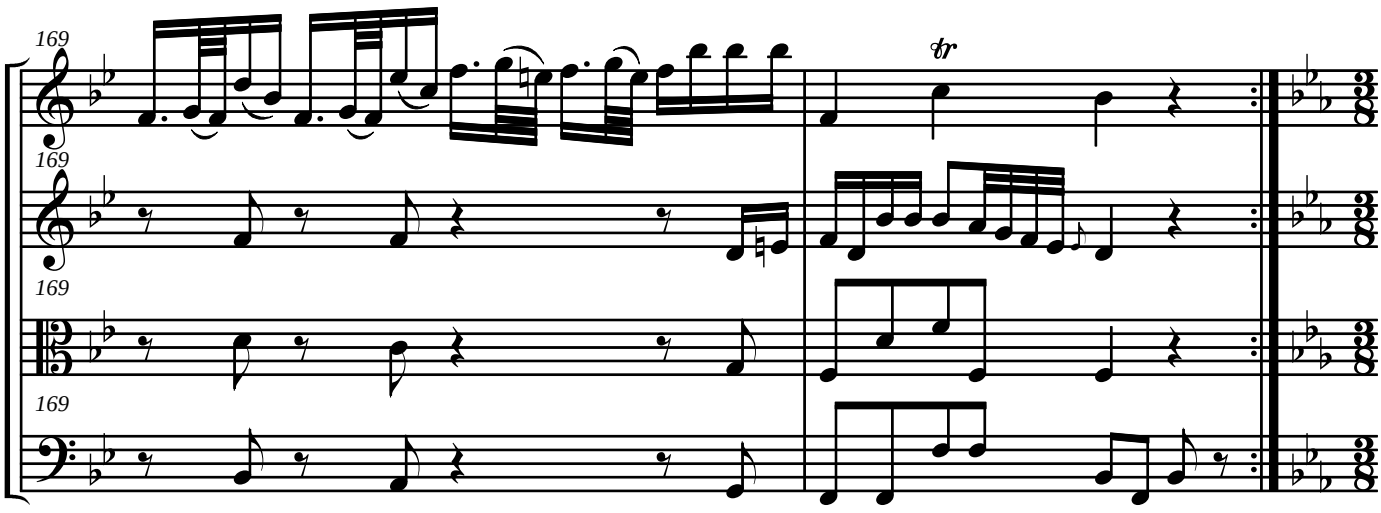

153
153
153
153
tr


155
155
155
155
tr

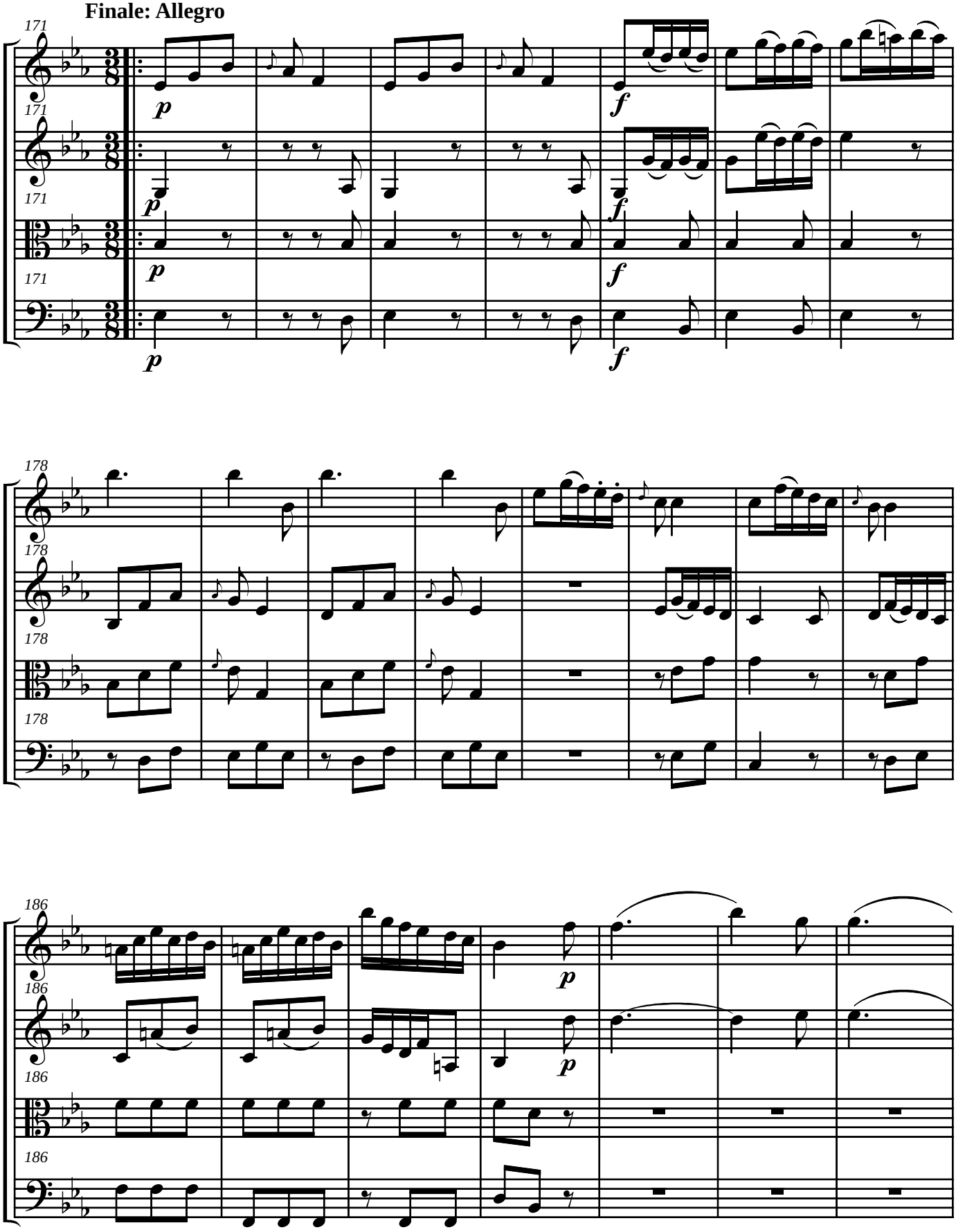


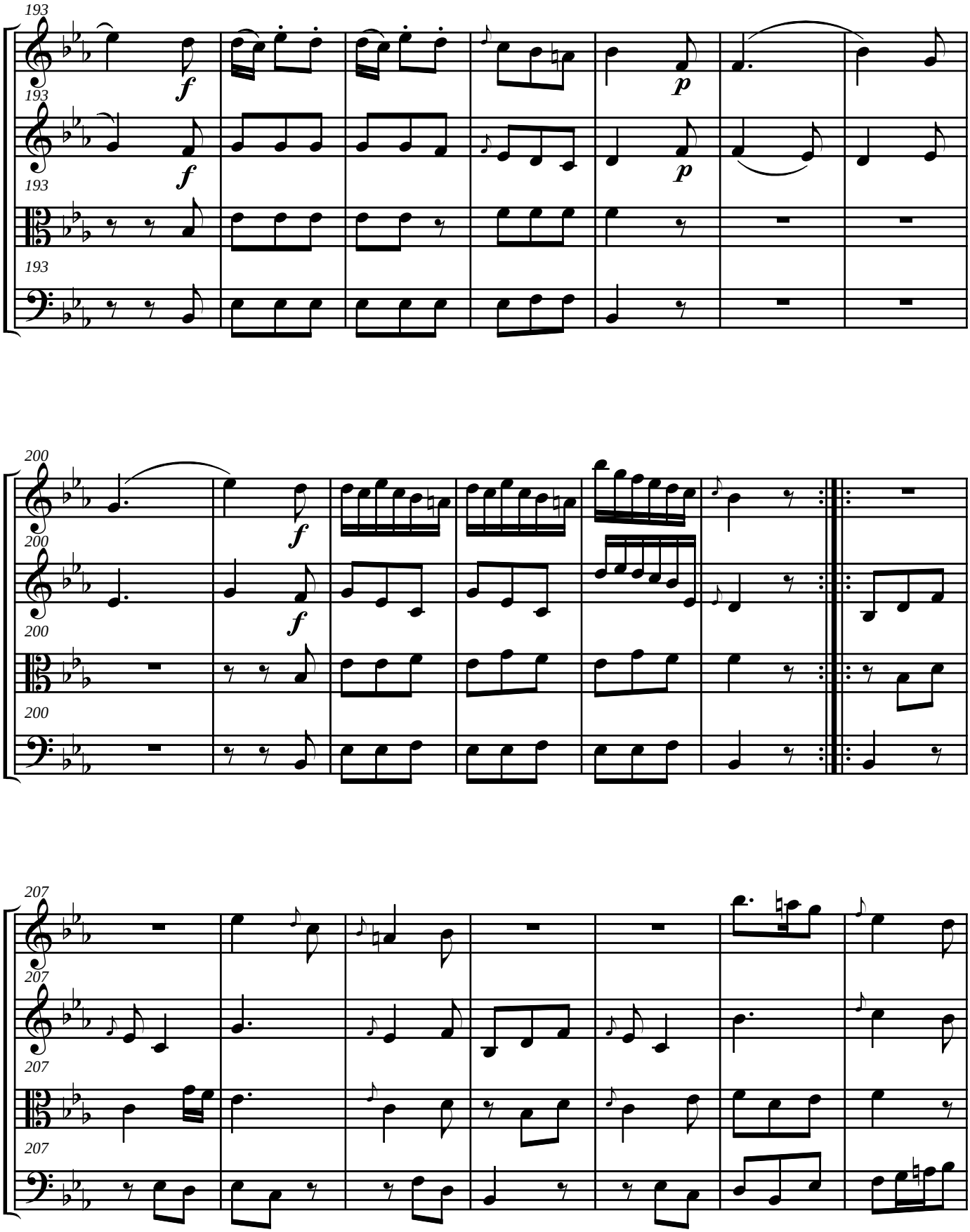

164
164
164
164
(3)


167
167
167
167
3


169
169
169
169
tr

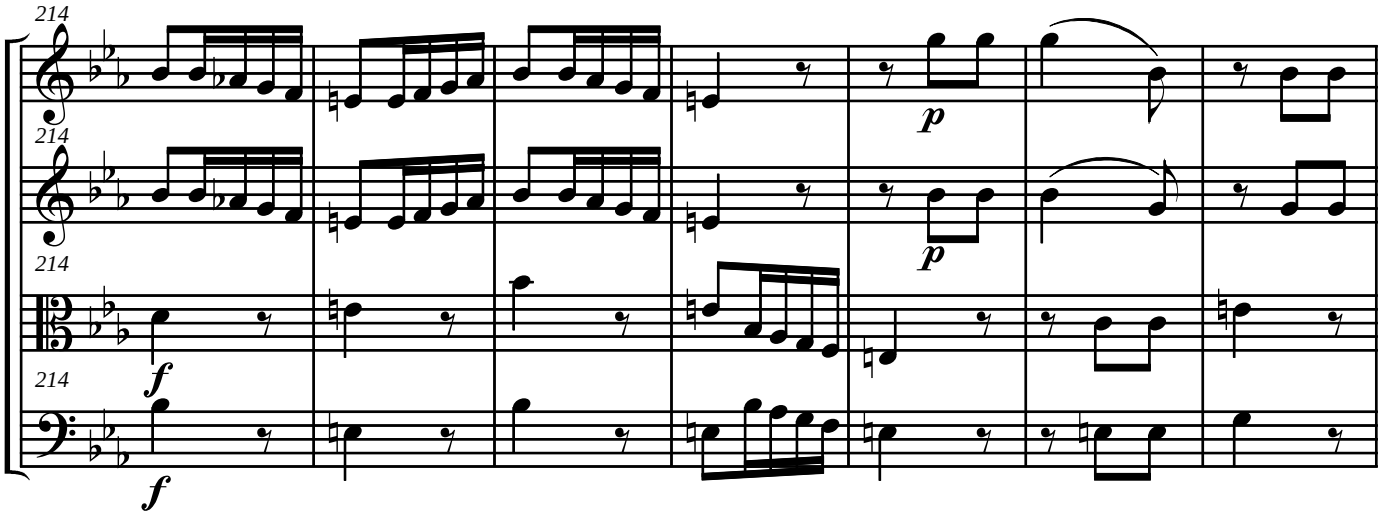
Finale: Allegro

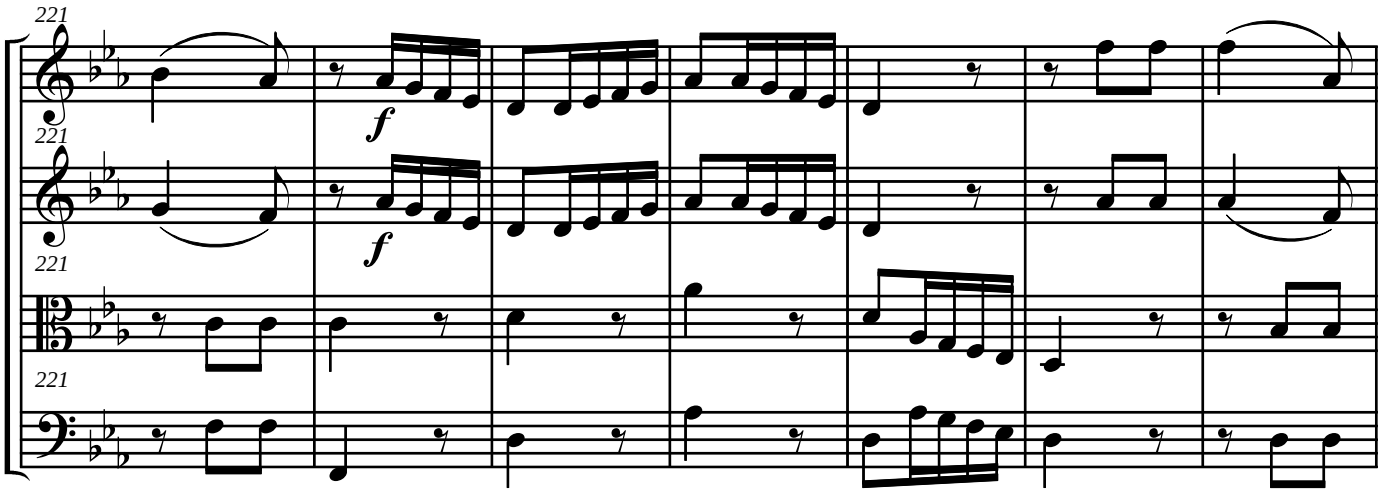


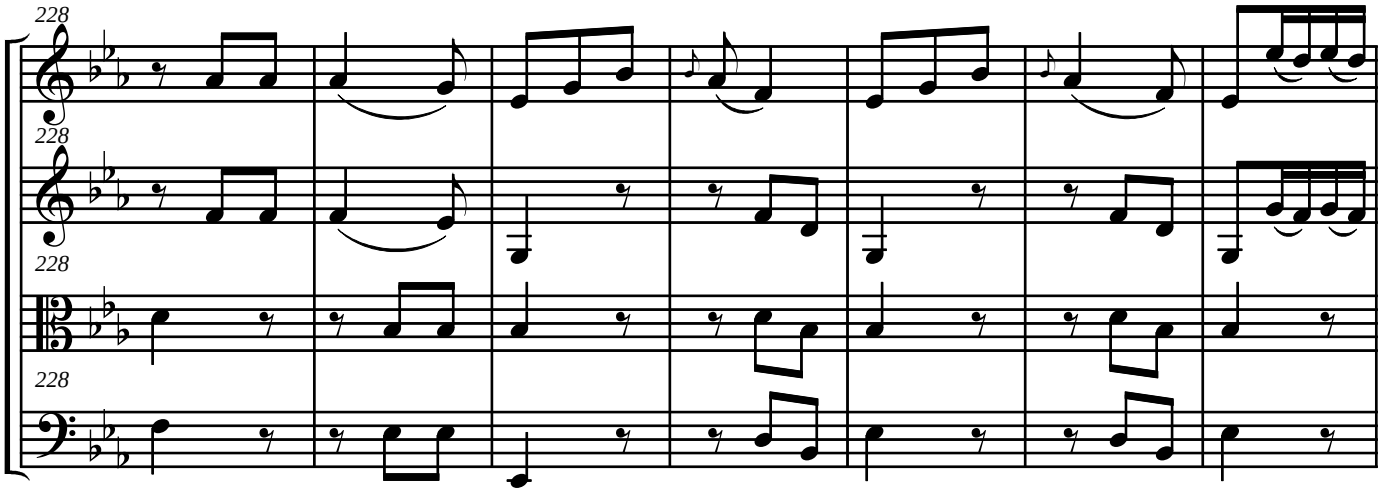

193
193
193
193
f
f
p
p

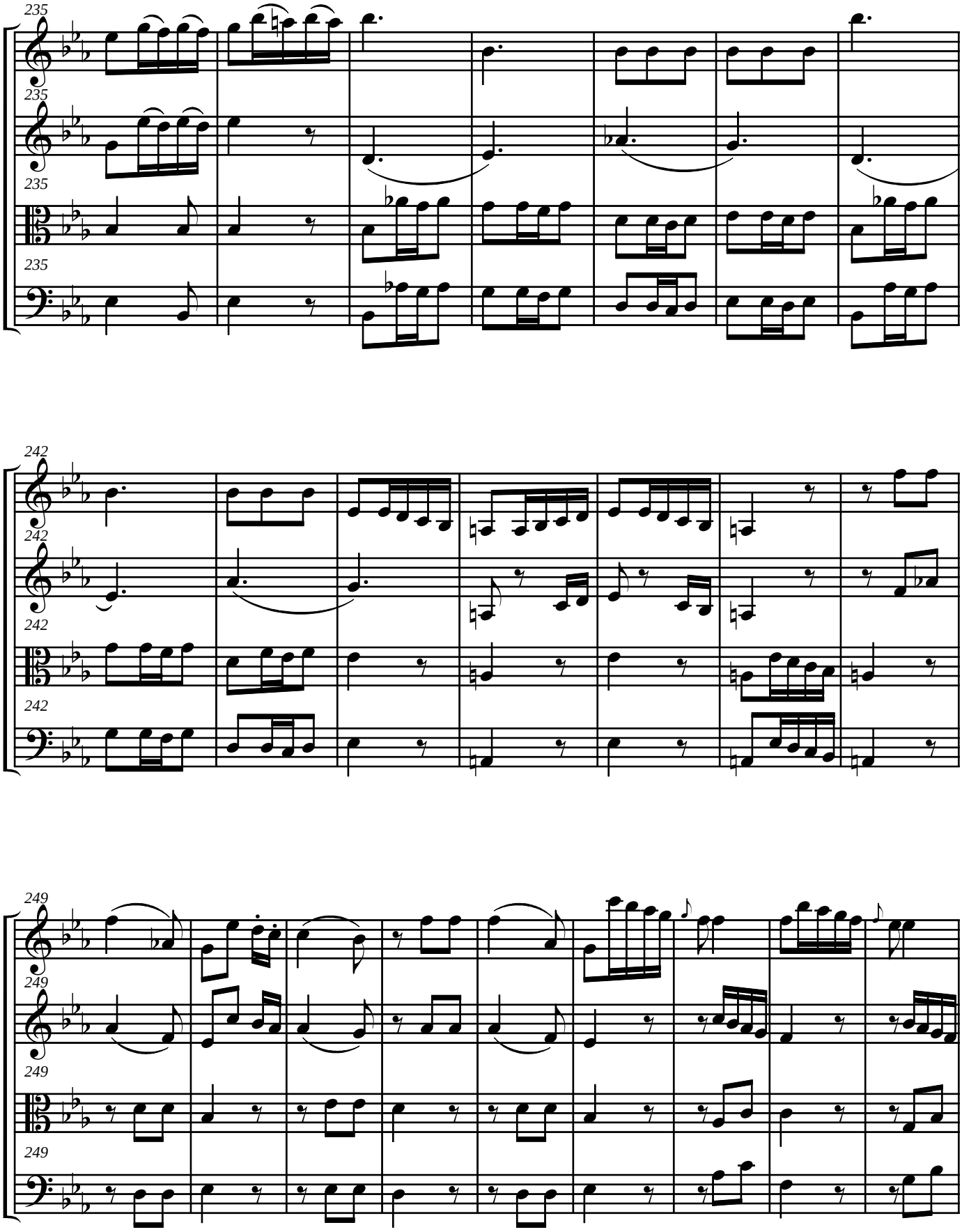
200
200
200
200
f
f

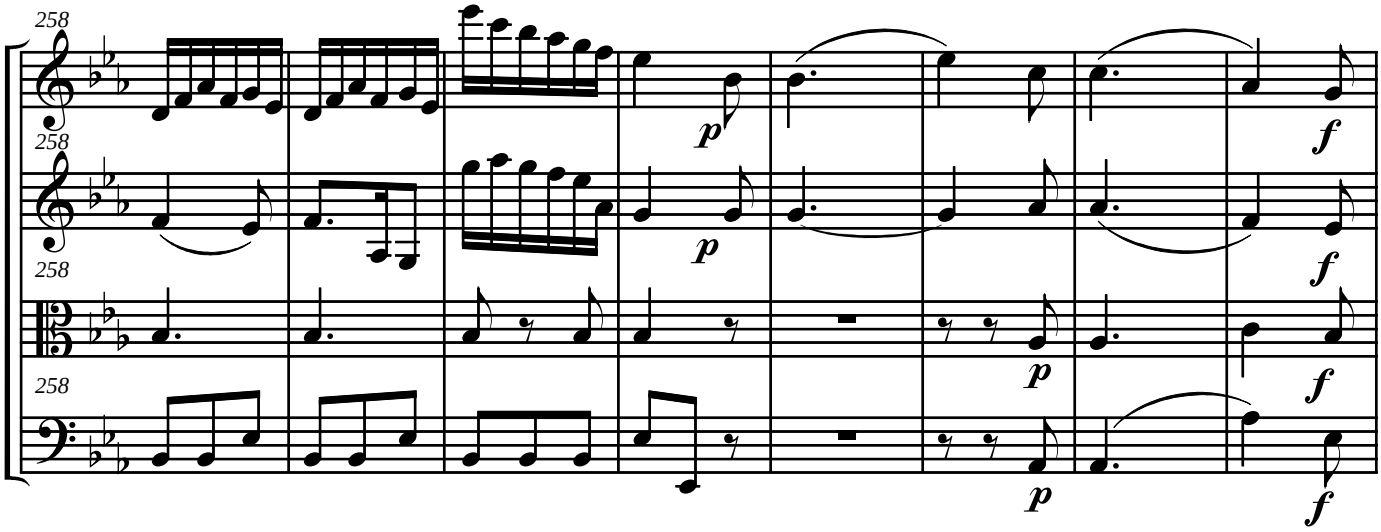
207
207
207
207

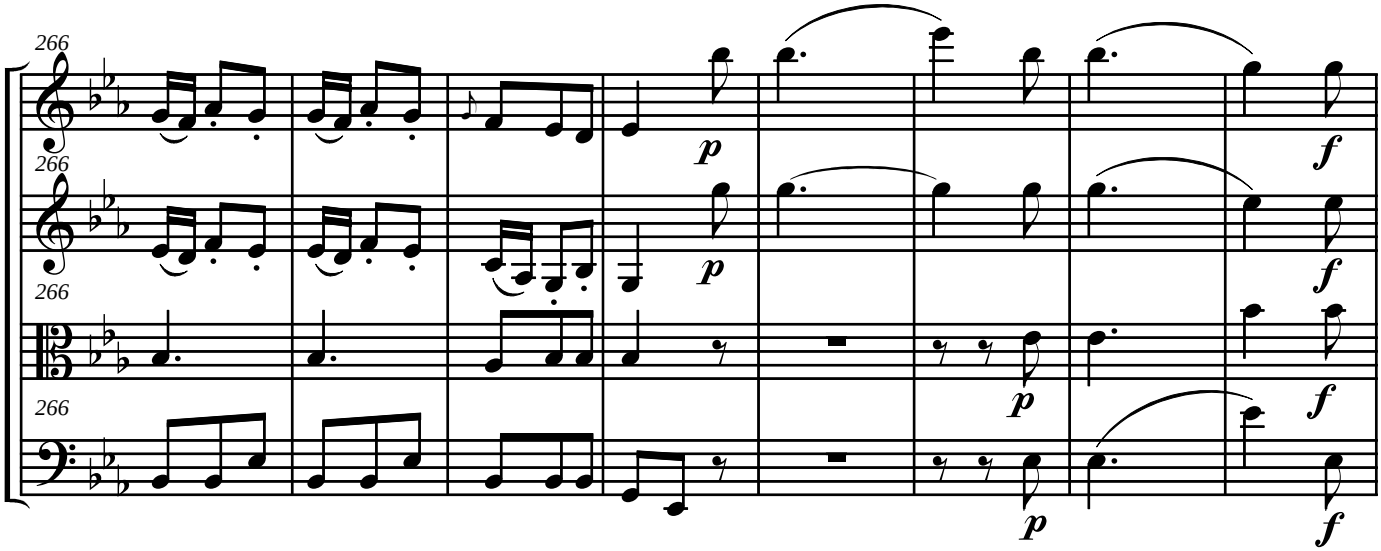

214
214
214
214
p
p
f
f

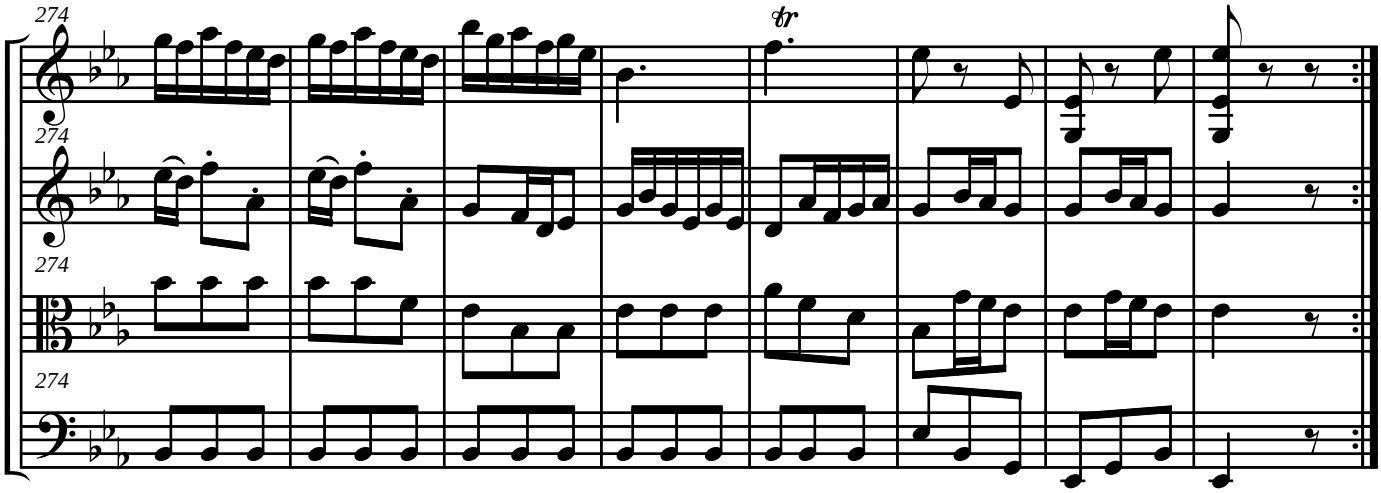

221
221
221
221
f
f


228
228
228
228


235
235
235
235
242
242
242
242
249
249
249
249


258
258
258
258
p
f


266
266
266
266
p
f


274
274
274
274
tr

7 ZÁVĚR

Oba hudební kvartety Antona Neumanna, kterými se tato diplomová práce zabývá, jsou jistě pro hudební historiografii přínosem. První kapitola popisuje situaci a hudební dění v olomoucké katedrále v 17. a 18. století. Ve druhé kapitole je blíže pojednáno o Antonu Neumannovi, kapelníkovi a skladateli, který je autorem obou kvartetů. Třetí kapitola je věnována řádu Milosrdných bratří obecně i řádovému konventu v Brně, protože právě zde byly opisy obou kvartetů nalezeny, než byly uloženy v archivu Moravského zemského muzea v Brně. Čtvrtá a pátá kapitola popisují jednotlivé kvartety. Nejdříve jsou kvartety podrobně popsány, potom následuje jejich analýza a nakonec je zařazena vydavatelská zpráva, ve které jsou zachyceny všechny změny, které si spartace vyžádala.

Výsledný přepis kvartetů může posloužit jako podklad k další práci nebo přímo k hudebnímu provádění. Cíl této diplomové práce byl splněn. Podařilo se znovu oživit dvě z mnoha ještě neprobádaných kompozic. Takto zpracované se tedy doslova nabízejí k jejich zařazení do koncertních programů. Zcela jistě Neumannova díla obstojí vedle již známých děl proslavených autorů, kterými jsou např. Haydn nebo Mozart. Dílem tohoto ještě ne příliš slavného autora můžeme bez jakýchkoli rozpaků oživit koncertní repertoár a zpestřit tak výčet nám již dobře známých klasicistních autorů.

Literatury k danému tématu a k osobnosti skladatele Antona Neumanna není v knihovnách k dispozici mnoho. Vycházela jsem především z informací a podrobného popisu událostí v olomoucké katedrále v dané době, které zpracoval ve své knize Jiří Sehnal.

ANOTACE

Jméno a příjmení:	Helena Pavelcová
Katedra:	Katedra hudební výchovy
Vedoucí práce:	Mgr. Tomáš Hanzlík, Ph.D.
Rok obhajoby:	2013

Název práce:	Kritická edice dvou kvartetů Antona Neumanna
Název v angličtině:	Critical Edition of Two Anton Neumann´s Quartets
Klíčová slova:	Hudba v olomoucké katedrále Anton Neumann Quadro Quartetto in Es Spartace Kritická zpráva
Klíčová slova v angličtině:	Music in the cathedral of Olomouc Anton Neumann Quadro Quartetto in Es Making score from the parts Editor´s notes
Přílohy vázané v práci:	0
Počet stran:	68
Počet pramenů:	2
Počet titulů použité literatury:	5
Jazyk práce:	český

RESUMÉ

Diplomová práce zpracovává dva kvartety skladatele Antona Neumanna, Quadro a Quartetto in Es. Jde o přepis ručně psaných partů do soudobé notace s využitím editačního programu. Součástí práce jsou podrobné vydavatelské zprávy. Práce se zaměřuje také na analýzu obou kompozic z formálního hlediska, pojednává o skladateli především jako o kapelníkovi olomoucké katedrály a o jeho tvorbě. V práci je pojednáno také o konventu Milosrdných bratří v Brně, místu nalezení obou kvartetů.

SUMMARY

The diploma thesis analyzes two quartets of a composer Anton Neumann – Quadro and Quartetto in Es. The work comprises of the transcription of manually written parts into a contemporary notational system using an editing software. Detailed editor's notes are included as well. The thesis focuses on the analysis of both compositions from the formal point of view, it deals with the composer mainly as a choir master at the Olomouc cathedral and with his work. The thesis also includes a chapter on the Convent of the Merciful Brothers´ in Brno where both the quartets were found.

SEZNAM PRAMENŮ A POUŽITÉ LITERATURY

Prameny

NEUMANN, Anton. Quadro. Archiv Moravského zemského muzea v Brně.

NEUMANN, Anton. Quartetto in Es. Archiv Moravského zemského muzea v Brně.

Použitá literatura

BOGAR, František Benedikt. *Milosrdní bratří*. Praha: Řád milosrdných bratří, 1934. ISBN neuvedeno

FUKAČ, J., VYSLOUŽIL, J. *Slovník české hudební kultury*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1997. ISBN 8070584629

KOPECKÁ, M. Hudební život moravských konventů řádu Milosrdných bratří. In PEČMAN, Rudolf. *Morava v české hudbě: hudebněvědná konference*. 1. vyd. Brno: Svaz českých skladatelů a koncertních umělců, 1985, s. 25–28. ISBN neuvedeno.

SCHAUBER, Vera a Hanns Michael SCHINDLER. *Rok se svatými*. 3. vyd. Kostelní vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2002. ISBN 80-7192-650-7.

SEHNAL, Jiří. *Hudba v olomoucké katedrále v 17. a 18. století*. 1. vyd. Brno: Moravské muzeum, 1988. ISBN neuvedeno.