

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Katedra hudební výchovy

Obor: Učitelství hudební výchovy a zpěvu pro SŠ a ZUŠ

Diplomová práce

Carl Ditters von Dittersdorf

Podmínky dobové praxe spolu s katalogizací
operního a oratorního díla zapomenutého génia

Lenka Čermáková

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

Olomouc 2009

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

V Olomouci dne 30. Března 2009

.....

Lenka Čermáková



Srdečně děkuji Mgr. Tomáši Hanzlíkovi, Ph.D. za odborné vedení mé práce.
Neméně vděčná jsem MgA. Marku Čermákovi
za konzultaci badatelské a hudební problematiky.

Obsah

1. Úvod	5
2. Curriculum vitae	6
3. Charakteristika díla	12
4. Základy operní provozovací praxe druhé poloviny 18. století	15
4. 1 Dobové divadlo – interiér, jevištní konstrukce a doplňky	16
4. 2 Orchestřiště, rozmístění hráčů v orchestřišti	20
4. 3 Instrumentální obsazení operního orchestru	22
4. 3. 1 Obsazení hráčů v nástrojových skupinách	24
4. 4 Principy řízení dobového operního orchestru	30
4. 5 Svědectví o operní praxi z Dittersdorfova životopisu	34
5. Chronologický katalog dochované operní tvorby a dílo uváděné v pramenech	39
5. 1 Dochovaná či doložená operní tvorba	40
5. 2 Sporná díla	52
6. Dochovaná či doložená tvorba oratorní	53
7. Závěr	55
8. Prameny a literatura	57
9. Přílohy	59
10. Anotace	69

1. Úvod

Úkolem této práce je představit část díla autora, jehož působení je spjato s nedílným úsekem naší kulturní historie. Dnešnímu posluchači je blízka žel převážně jen z velmi vzácných produkcí, jež svým pojetím a zpracováním nechají málokdy zazářit světlo génia tohoto zapomenutého skladatele. Je veliká škoda, že tolik krásy, ukryté v jeho dochované hudbě, zůstává pohřbeno v archivech daleko od posluchačů ve formě starých hudebních materiálů, ceněných snad jen pro svoji historickou hodnotu. Veškerá dosavadní bádání nás však přesvědčují o faktu, že skladatel a jeho dílo, jež je uloženo v archivech, zasluhuje mnohem více pozornosti. Z dosavadní hudební zkušenosti jsem nabyla přesvědčení o nezbytnosti odborného vědeckého zpracování a zvýšení možnosti její prezentace na veřejných hudebních produkcích a v médiích. Vzhledem k rozsáhlosti tématu a mých dosavadních časových možnostech jsem nucena se obrátit pouze k části jeho rozsáhlé vokálně-instrumentální tvorby sestávající ze čtyřiceti tří doposud známých, či objevených oper a ze čtyř oratorií.

Podněty k této práci jsem získala v průběhu hudební praxe se souborem Musica Figuralis, jejíž umělecký vedoucí MgA. Marek Čermák ve svém zaměření na moravskou a rakouskou hudbu druhé poloviny 18. století nezřídka provádí orchestrální i vokálně-instrumentální tvorbu Carla Ditterse von Dittersdorf obsaženou v rozličných zámeckých a chrámových sbírkách.

2. Curriculum vitae

Rakouský skladatel, houslista a kapelník patřil k nejtvorivějším a nejpopulárnějším vídeňským současníkům Josepha Haydna a Wolfganga Amadea Mozarta. Narodil se 2. listopadu 1739 na tehdejší předměstí Vídně Laimgrube (Wiener Vorstadt Laimbruge). Pocházel z rodiny s dobrým finančním zázemím. Otec Paul Ditters byl za panování Karla VI. císařským a královským dvorním divadelním krejčím. Protože byl zároveň výborným kresličem, stal se nadporučíkem dělostřelectva. Carl Ditters navštěvoval jezuitskou školu stejně tak, jako jeho dva bratři, z nichž Carl byl prostředním sourozencem. Od dětství se soukromě vzdělával v hudbě, jazycích a náboženství. V sedmi letech pocítil velkou náklonnost k hudbě a tak již od roku 1746 Ditterse vyučoval hře až do roku 1749 houslista König. V roce 1750 se stal autorovým učitelem výborný houslový interpret Joseph Ziegler, jenž ho jako zběhlý a zasloužilý skladatel, zejména na poli komorní hudby, v raném věku výrazně ovlivnil. Díky němu se stává členem orchestru schottenského kláštera, jehož regenschorim byl tehdy Tobias Gsur¹, zaměstnávající slavného koncertního mistra Carla Hubera². Tato osobnost měla nemalý motivační vliv na Ditterse v rámci jeho interpretačního přístupu k sólovému hraní. Joseph Ziegler posílal malého Carla navíc k benediktínům, aby se zde naučil hrát dobře z listu. Zde působil živý obdiv při hraní chrámových triových sonát a árií s bravurním italským zdobením. Ve své autobiografii skladatel uvádí, že se v této době stal pravým „požiračem“ not. Zkušenosti a kontakty, jež získal v Schottenkirche, měly bezprostřední vliv na jeho další umělecký život. Na základě svého umu a referencí vídeňského uměleckého prostředí byl 1. března roku 1751 jako dvanáctiletý přijat do služeb prince Josepha Marie Friedricha von Sachsen-Hildburghausen³. U prince nejenže studoval hru na housle v rámci působení ve dvorní kapele, ale sám se také vzdělával v latinském, italském a francouzském jazyce, pravidelně absolvoval hodiny věrouky, šermu, učil se jízdě na koni a tanci. Dvorní kapelu řídil Giuseppe Bonno⁴, s jehož

¹Tobias Gsur (1724 - 1794) působil jako regenschori, dvorní basista a skladatel.

²Karl Huber (+ 1779) houslista dvorní kapely.

³Princ Josef Maria Friedrich von Hildburghausen (1702 – 1787), rakouský polní maršál. Od konce 40. let 18. století udržoval při svém domě velkou kapelu.

⁴Giuseppe Bonno (1710 – 1788) byl od roku 1739 dvorním skladatelem. V roce 1774 se stal také dvorním kapelníkem.

houslistou Giuseppem Tranim⁵ poznával mladý Ditters práce italských mistrů. Mezi nejpopulárnější repertoár se řadily skladby Pietra Antonia Locatelliho⁶, Carla Zuccariho⁷, Giuseppe Tartiniho⁸ a Domenica Ferrariho⁹. Skladatelovu tvorbu také ovlivnila nemalou měrou spolupráce s Christophem Willibaldem Gluckem¹⁰, jenž se vrátil do Vídně ze svého italského pobytu v prosinci 1752. Dokonce i slavného Giuseppe Traniho zaujal bravurní způsob Dittersova přednesu nevypsaných kadencí a také jeho první kompozice. Doporučil jej tedy k výuce kapelníkovi Giuseppe Bonnovi, jenž jej zdarma školil v kontrapunktu a kompozici dle Johanna Josefa Fuxe¹¹. Dittersdorf si po roce 1750 získává reputaci a začíná se prosazovat na poli symfonií a instrumentálních koncertů nejen jako interpret, ale zejména jako skladatel. Autor působil také na letním sídle v princově Schlosshofu. Carl Ditters zůstává u učitele Giuseppe Bonna až do roku 1761, kdy byla kapela prince Josepha zrušena kvůli jeho odchodu z Vídně do Hildenburghausenu, kde převzal vladařství. Příčinou odchodu z Vídně bylo vypuknutí tzv. sedmileté války v roce 1756. Do Hildenburghausenu si princ vzal pouze čtrnáct členů orchestru, mezi nimiž byli všichni tři bratři Dittersové. V zimě tohoto roku mladý Carl takřka unikl smrti při dopravní nehodě. Ve své autobiografii uvádí, že vyučoval zdarma hře na housle vévodova pojezdného. Za to se chtěl správce povozů učiteli odměnit, a tak se nabídl se svými službami a chtěl Ditterse odvézt na ples, ten však měl neblahé tušení, a tak raději prokázanou laskavost odmítl. Správce však kvůli dostatečnému zatížení posadil do saní na místo Ditterse stájného. Zanedlouho se na zámek dostala zpráva o nehodě, při které si zmiňovaný stájný roztránil lebku a zůstal na místě mrtev. Roku 1761 byl skladatel přijat do služeb

⁵ Giuseppe Trani (+ 1779) působil jako houslista vídeňské dvorní kapely. Byl proslulým učitelem hry na housle.

⁶ Pietro Antonio Locatelli (1695 – 1764), italský houslista a skladatel, jenž významně přispěl k rozvoji houslové techniky. Z jeho tvorby je významná sbírka *l'Arte del Violino* z roku 1733 a jeho šest houslových sonát (1737).

⁷ Carlo Zuccari, milánský houslista a skladatel.

⁸ Giuseppe Martini (1692 – 1770), vůdčí zjev italské houslové školy.

⁹ Domenico Ferrari (cca 1730 – 1780), italský houslista a skladatel, žák Tartiniho.

¹⁰ Christoph Willibald Gluck (1714 – 1787), studoval v Praze a Miláně. Působil ve Vídni, Itálii. Je autorem operní reformy. Ovlivnil další skladatelské generace zejména však Mozarta, Beethovena, Webera, Hoffmanna, Wagnera, Berlioze, Smetanu.

¹¹ Johann Joseph Fux (1660 – 1741), byl dlouhá léta dvorním kapelníkem vídeňským. Proslul nejen jako skladatel, ale i jako teoretik a pedagog. Roku 1725 vydal latinskou učebnici kontrapunktu *Gradus ad Parnassum*, jež sloužila mnoha generacím německých hudebníků. Dittersdorf používal německého překladu Lorenze Mizlera z roku 1742.

hraběte Giacoma Durazza¹², ředitele císařského divadla, neboť zemřel vládnoucí vévoda von Sachsen-Hildburghausen, jehož prastrýcem byl mecenáš a zaměstnavatel skladatelův. A tak princ Joseph Maria Friedrich von Sachsen-Hildburghausen musel převzít vedení správních i vládních záležitostí. Princ byl tedy nucen propustit velkou část svého orchestru, protože zde již kapela byla, a pak navíc byl přespříliš zaměstnán výchovou mladého nástupce vévodského trůnu. Aby však hráči neztratili obživu, zajistil jim spolu s Dittersem místo ve dvorním divadle. Zde je však skladatel nespokojen a unaven denním zkoušením a hrou večerních představení, které mu znemožňovaly soukromé vyučování a vystupování na privátních hudebních produkcích. Dittersův kontakt s dramatickými kompozicemi divadelní scény během 60. let 18. století však i přes skladatelovy útrapy velmi ovlivnil jeho další umělecký a kompoziční růst. Roku 1763 řeší svou neutěšenou profesionální situaci odjezdem na koncertní turné po Itálii s Christophem Willibaldem Gluckem, kde jako houslista dosahuje obrovských úspěchů. Od roku 1764 Giacomo Durazzo zaměstnal Carla Ditterse jako sólistu v orchestru na císařském dvoře. V této době je již velmi uznávaným virtuózem (obdržel titul císařského dvorního virtuóza) a skladatelem, pročež dostává roku 1764 nabídku ke kompozici slavnostní mše k frankfurtské korunovací arcivévody Josefa (později císař Josef II.). Po vypršení Durazziho smlouvy na konci zimy roku 1764 se dostává do funkce hrabě Václav Sporck, se kterým se Carl Ditters nepohodnul údajně proto, že Sporck nechtěl skladateli zvýšit plat. Komponista se tedy rozhodl přijmout místo kapelníka u biskupa Adama Patačiče¹³ ve Velkém Varadině (dnešní rumunská Oradea). Vydržoval kapelu, kterou do doby nástupu Ditterse řídil proslulý chrámový skladatel Michael Haydn¹⁴, jenž odešel do Salcburku jako koncertní mistr. Na tomto novém působišti sestavil orchestr o dvanácti koncertních hráčích a ansámbl čtyř zpěváků

¹² Giacomo Durazzo (1717 – 1794), pocházel z prastaré šlechtické rodiny albánského původu. V letech 1749 – 1752 byl vyslancem Janovské republiky ve Vídni. Později vstoupil do služeb císařských a od června 1754 byl ředitelem dvorních divadel vídeňských. Určoval deset let operní život Vídně a náleží mu zásluha při uvádění Gluckových děl. Později, když byl jmenován rakouským vyslancem v Benátkách, pomáhal patnáctiletému Mozartovi proniknout do povědomí hudební veřejnosti.

¹³ Adam Patačić (1717 – 1784), byl velkovaradinským biskupem od roku 1759. Pocházel ze slavné šlechtické rodiny Patačićů z Chorvatska. Byl to představitel osvícenského, tolerantního kléru. Roku 1776 se stal arcibiskupem a později hrál důležitou roli při jednáních mezi papežem a Josefem II.

¹⁴ Michael Haydn (1737 – 1806), bratr Josefa Haydna, působil ve Velkém Varadině od roku 1757. V roce 1762 se stal ředitelem orchestru salcburského biskupa.

složený z nemalé části z českých hudebníků. Skladatel na zámku zřídil také malé divadlo, kde byla provozována čtyři představení ročně. V období od roku 1765 komponuje nový kapelník mnohé instrumentální koncerty, chrámovou hudbu, oratoria, opery a menší divadelní kusy. Ve Velkém Varadíně požádal o ruku dceru biskupského pokladníka Furkovicse, jež však byla k jeho velkému zklamání již zasnoubená. V roce 1769 došlo k rozpuštění biskupské kapely. Biskup měl mezi kanovníky jednoho, který byl jeho skrytým nepřítelem. Ten využil známosti z kruhů císařovny Marie Terezie a prostřednictvím nejmenované dámy jí podal lživou zprávu o hraní komických oper v době adventu a postu. Navíc nařknul biskupa z pořádání padesátičlenného průvodu v maškarních zakuklených převlecích, což Marie Terezie výnosem výslovně zakázala. Ditters byl nucen nakonec hledat další hudební post. Skladatel odjíždí na krátký čas zpět do Vídně, kde se rozhodl pro velkou cestu po světě. Odjíždí do Benátek navštívit přítele hraběte Durazza, ten však odcestoval s manželkou do Milána, a tak se vrací zpět. Na cestě z Benátek potkává nejmenovanou baletku, cestující za angažmá do Vídně, se kterou udržuje krátký vztah. Po krátkém čase na apel jeho nejbližších opouští primabalerinu a přijímá místo kapelníka u knížete-biskupa, hraběte Philippa Gottharda Schaffgotsche¹⁵ na dobu sedmi měsíců, a to od 1. listopadu 1769 do posledního května roku následujícího. Dittersovým novým působištěm se stal zámek Jánský Vrch u Javorníku. Ze zamýšlených sedmi měsíců ve službách hraběte se však stalo příštích 26 let. Zámecká kapela na Jánském Vrchu sestávala na svém počátku pouze z deseti členů. Dittersdorf uvádí ve své autobiografii: „Po příjezdu na Jánský Vrch jsem našel hudebníky, mohu-li tyto lidi takto vůbec nazvat, v tak žalostném stavu, že se mi dělalo z té desetičlenné kapely špatně“¹⁶. Na Nový rok 1767 dostal Dittersdorf vyznamenání za své skladby ve formě Řádu rytíře zlaté ostruhy¹⁷ (některé prameny uvádějí rok 1770). Na zámku provozuje mimo jiné kompozice také své opery (dodnes nejsou všechny důkladně probádány), které píše po vzoru italských mistrů. Skladatel je jmenován lesním správcem biskupského panství v rakousko-uherské monarchii. V témže období se

¹⁵ Phillip Gotthard von Schaffgotsch (1716 – 1796) princ a biskup Vratislavský od 5. března 1748, který žil v Javorníku v exilu. Jeho otec byl nejvyšším zemským správcem a současně místokrálem ve Slezsku, pokud ještě celé náleželo rakouskému panovnickému domu.

¹⁶ Dittersdorf, Carl Ditters von: *Vzpomínky hudebníka XVIII. století*, Praha 1959, str. 139.

¹⁷ Řád rytíře zlaté ostruhy opravňuje jeho držitele k volnému vstupu do papežského paláce v Římě. Jmenovaný má možnost zúčastnit se všech veřejným jednání, jako by byl rodem šlechtic nejvyššího stupně.

rozzrůstá zámecká kapela na Jánském Vrchu na sedmnáct členů. Těsně u zámku stála vysoká, oválná věž, ze které se Dittersdorf rozhodl přestavbou vyhotovit divadlo, přičemž také obstaral divadelní personál. Mezi najatými umělci byl i slavný Renner, jehož paní zemřela a spolu s otcem přijala pozvání na Jánský Vrch také jeho dcera Nicolina¹⁸, které dával Dittersdorf denně soukromé hodiny zpěvu. Mezi oběma došlo záhy k láskyplnému vzplanutí, jež vyústilo ve sňatek 3. března 1772. V roce 1773 zemřel úřadující hejtman z Frývaldova¹⁹, Kajetán z Beerenberge. Pro možnost zastávání této funkce byl nezbytný šlechtický titul. Skladatel jel tedy do Vídně, aby mohl vyřídit potřebné náležitosti k dosažení titulu. Úspěšné vyřízení žádosti mu tedy zajistilo místo úřadujícího hejtmana ve Frývaldově, přičemž byl umělci přidělen šlechtický titul „von Dittersdorf“. Dekret Marie Terezie o povýšení Carla Ditterse do šlechtického stavu je datován ze dne 5. června 1773. Válka o dědictví bavorské, která vypukla mezi Rakouskem a Pruskem donutila biskupa rozpustit svoji kapelu. Stalo se tak s ujištěním, že po skončení války, vezme zase všechny hudebníky zpět do svých služeb, a tak se Dittersdorf odstěhoval s celou rodinou do Frývaldova. Po Těšínském míru, uzavřeném 13. května 1779 se autor vrátil na zámek Jánský Vrch. Zde opět zřídil divadlo, ale tentokrát na městské střelnici. Skladatel odjíždí do Berlína a Vratislavi, aby představil své nové opusy, ale život mu ztrpčuje těžká artróza. Po návratu na Jánský Vrch navíc zjišťuje, že hrabě-biskup Schaffgotsch je těžce nemocen, což pro Dittersdorfa znamená špatné životní vyhlídky. Po dobu autorovy nepřítomnosti kanovník a několik lokajů podkopalo veškerou biskupovu důvěru natolik, že nechtěl své služebníky nadále zaměstnávat. To zapříčinilo, že Schaffgotsch dne 7. dubna 1794 poslal skladateli uvědomění o trvalém zákazu přístupu na zámek a vyrozumění o vystěhování do Frývaldova na svůj úřad. Biskup pak zemřel roku 1795. Nastoupila zde císařská správa, jež chtěla vyčlenit rakousko-uherskou část vratislavského biskupství. Biskupství však zabral pruský král. Nakonec však bylo rozhodnuto, že bude císařská zpráva zrušena a statky vráceny biskupství. Na místo nového biskupa nastoupil Princ Josef von Hohenlohe-Bartenstein, neboť byl již dříve pobočníkem biskupa Schaffgotsche. Sám měl své vlastní oblíbence a chráněnce, které chtěl jistě zaopatřit. Dittersdorf se švagrem a ještě s několika starými úředníky byli posláni do penze. Skladatel

¹⁸ Nicolini, vlastním jménem Nicolina Trinková, maďarská sopranistka.

¹⁹ Frývaldof, z německého Freiwaldau, je dnešní město Jeseník.

obdržel pouze malý důchod, který sotva pokryl jeho osobní potřeby na nákladnou léčbu artrózy, k nimž se ještě přidružily problémy s hemeroidy. Od té doby žila celá rodina skladatele v bídě. O těžkých finančních těžkostech Dittersdorfových se mimo jiných doslechl i svobodný pán Baron Ignác von Stillfried. Proto napsal skladateli dopis v následujícím znění: „Dověděl jsem se o Vašem krušném postavení. Na panství, jež jsem si zakoupil v Čechách, jsou tři obytné domy. Přijďte sem i s celou svou rodinou. Hlady Vás tam jistě umřít nenechám a můžete tak žít pospolu.“²⁰ Skladatel nabídku s radostí přijal. Přestěhoval se na panství v dnešním táborském kraji na Červenou Lhotu (pozemek Nový Dvůr), kde dožil poslední dva roky svého života s pocitem žebráka. V posledních letech byl skladatel v čilém styku s dvorním divadlem vévodství brunšvicko-olešnického v Olešnici, kde v letech 1794 – 1797 byla provedena řada jeho nových oper. Po smrti Dittersdorfe si Barona Ignáce von Stillfrieda vzala jeho sedmnáctiletá dcera. Podle matriky zemřelých v Deštné zesnul Carl Ditters von Dittersdorf dne 24. října 1799 na Stillfriedově zámku Nový Dvůr na červenolhotském panství a pohřben byl 26. října v Deštné. Ke stému výročí smrti skladatelovy byly roku 1899 ve Frývaldově a v Javorníku odhaleny pamětní desky. Dva dny před smrtí dokončil diktování své autobiografie svému synovi, která vyšla roku 1801 v Lipsku pod názvem Carl Ditters von Dittersdorf – Lebensbeschreibung (Seinem Sohne in die Feder diktiert (v češtině roku 1959 pod titulem *Vzpomínky hudebníka XVIII. století*).

²⁰ Dittersdorf, Carl Ditters von: *Vzpomínky hudebníka XVIII. století*, Praha 1959, str. 205

3. Charakteristika díla

Dittersdorfovo dílo přispělo k rozvoji vídeňského klasicistního stylu a stalo se součástí populárního repertoáru své doby. Nemalé množství skladeb bylo posluchačsky nadmíru vděčně přijímáno a v obrovské míře opisováno i tiskem rozšiřováno po celé střední a západní Evropě. Mnohá jeho díla byla zaměňována se skladbami jeho geniálních současníků a nezdá se, že by byla po badatelských počinech přičtena našemu autorovi (zejména pak některé symfonie).

Pro své **operní** dílo, jak sám poznamenal skladatel ve své autobiografii, získal Ditters cenné divadelní zkušenosti ve Velkém Varadíně, které vedly k jeho pozdějším operním úspěchům zejména v jeho komických operách napsaných pro Jánský Vrch, kde představil svůj osobitý styl v rámci žánru opera buffa a siengspiel. Jeho první pro Vídeň v německém jazyce napsaná komická opera „Lékař a lékárník“ (1786) mu přinesla značnou popularitu, nicméně jeho pozdější díla v německém jazyce mu nepřinesla nic víc než místní úspěchy. Obecně vzato vykazují Dittersdorfovy německé opery obrovské tonální kontrasty, jsou plné pestrých efektů v instrumentaci, přičemž stejně jako ve veškeré své tvorbě zde pracuje s neobyčejně květnatou italskou melodikou propojenou s prostotou rakouské písně. Svoji tvorbou na poli opery tak nebývale přispěl k obohacení siengspielového žánru množstvím prvků opery buffy. Obzvláště příznačná jsou rozsáhlá finále, jejich obrovské členění charakteristické změnami metra, tóniny a tempa v jednotlivých číslech způsobem, jakým později tvořili velikáni na půdě německé opery konce 18. století. V **oratorní** tvorbě doplňuje dramatickou vypjatost svým italským vkusem, poznamenává dílo vznešeností charakterizující vážnost chrámového stylu a květnatým kontrapunktem (např. ouvertura a sborová čísla v oratoriu Ester).

Z jeho **duchovní tvorby** je známo pouze několik málo probádaných skladeb, jež se vyznačují použitím tradičních kompozičních stylů v poměrně rozsáhlé míře (dlouhé fugy, pěvecké koloratury) v kontrastu s progresivními dobovými trendy jako bylo užití prvků sonátové formy a koncertantních pasáží svěřených partům nejrozličnějším nástrojů (housle, violoncello, flétna, fagot, varhany). Nebývalou kompozicí dokládající tyto prvky je jeho „Missa franciscana in C“ pro pěvecký jednohlas v oktávě, basso continuo s koncertantními varhanami exponovanými od

začátku až do konce skladby s neuvěřitelnou bravurou, za doprovodu houslí, klarin a tympánů, v rozvinutém kontrapunktním stylu.

Dittersdorfovy **symfonie** představují nedílnou součást vývoje vídeňské instrumentální hudby. Dokonce i raná díla vykazují neuvěřitelnou pokrokovost ve výstavbě cyklické symfonické formy, jež se v případě Ditterse skládá výhradně ze čtyř částí (pokaždé s taneční větou). Zatímco rané symfonie mají obecně menší proporce a jsou naplněny nervózní sršící energií v rámci skrovnější instrumentace, pozdější díla představují celkově širší strukturu, jednodušší témata, bohatou harmonii a mnohem propracovanější rozsáhlou instrumentaci. V raných stejně jako pozdějších dílech představují pomalé věty formu dvoudílnou. V raných finále větách ustupuje variační forma pozdějšímu hudebnímu uspořádání rondo, v rámci něhož se v pozdních dílech setkáváme mimo jiné i s citací motivů z předchozích částí kompozice.

Z Dittersdorfových zatím známých dochovaných osobitých 43 **koncertů** je 18 děl předepsáno pro housle. Většina z houslových skladeb byla komponována pro koncertní produkce v Burgtheatru na počátku 60. let, zatímco ostatní koncerty byly psány pro hudebníky ve Velkém Varadíně. Díla stylově poměrně příbuzná houslovým koncertům Josepha Haydna jsou však interpretačně náročnější a bravurnější, přičemž většina třívětých kompozic je v durových tóninách, prostřední věta pak ve znamení subdominantní, popřípadě dominantní stupnice. Rychlé části mají obvykle čtyři tutti a tři sólové oddíly s rekapitulací, zatímco prostřední věty jsou formálně rozvrženy do písňové formy dvoudílné s třemi tutti a dvěma soli. Finále je často komponováno v sonátové formě, u pozdějších opusů se zřídka objevuje i forma rondová.

Dittersdorfova **komorní hudba** reflektuje žánry vídeňských současníků co do formy i instrumentace a zahrnuje v sobě tak kompozice dvou, čtyř a pětivěté (poslední zmíněné s dvěma menuety). Smyčcová kvarteta a kvinteta jsou psána z části ve třívěté hudební formě, více než polovina však s menuetem jako prostřední větou. Ve svém dopise psaném nakladatelství Artaria v roce 1788 poukazuje Carl Dittersdorf na více než rok času věnovaného pěti kvartetům, která jak uvádí, jsou naplněna štěstím, a předčí díla Pleyelova i Haydnova. Tato díla oplývají rozmanitou motivikou, pestrou dynamikou a v dialogu znamenitě vedenou melodikou.

Dittersovo dílo bylo od doby 60. let 18. století až do poloviny století 19. s oblibou opisováno, vydáváno a všemožně rozšiřováno. Ve spektru nemalých kontrastů působí v dynamičnosti skladatelova stylu při vytříbené kráse melodiky až tvůrčí rozervanost. V oddílech jeho kompozice tak spatřujeme neuvěřitelnou škálu afektů, vtípu a propracovanosti, v jejímž rámci svěřuje své hudbě široký kompoziční nadhled.

4. Operní provozovací praxe druhé poloviny 18. století

Takřka nezbytnou součástí této práce bude sledovat na půdě opery historický styl, z něhož vycházela Dittersdorfova kompozice operních a oratorních děl. Porovnáme-li hudební i jevištní provozovací zvyklosti doby 18. století, odhalíme na poli divadla vzhledem k dnešní praxi neuvěřitelné rozdíly v přístupu k estetice nejen v prvcích odívání, účesu a líčení, ale zejména v používání gest, uplatňování zásad držení postavy, v jevištním pohybu, situování postav na jevišti, zapojení scénických prvků – akustických i vizuálních a mnoha jiných úzů, vyplývajících z estetických zásad doby celého 18. století, platících v mnohém hluboko do století 19. V oblasti hudební se estetické odlišnosti vztahují zejména na charakter tónu a jeho zabarvení v důsledku konstrukčních odlišností tehdejších hudebních nástrojů. Neméně odlišně se uplatňovaly nároky v přístupu k tempu v rámci jednotlivých kusů, obsazení hudebníků za účelem toho či onoho žánru, prostory a příležitosti, v charakteru řídicích impulzů vůdčích instrumentalistů mezi ostatními hudebníky daného tělesa, ve způsobu tvoření dynamiky, fráze, apod.²¹ V následujících podkapitolách bychom se rádi ve stručnosti zastavili nad nejdůležitějšími rysy operní praxe druhé poloviny 18. století, které ve své součinnosti připravovaly tehdejšímu posluchači jistě nebyvalý smyslový i duševní zážitek nabitý kontrastními emocemi, podtrženými bezprostředně strhujícími dobovými efekty.

²¹ O způsobech pěstování jevištní a hudební estetiky pojednává detailně nemalé množství traktátů, jež se nám dochovaly v rozličných jazycích (latina, italština, němčina, francouzština, angličtina) hojně vydávány od 17. století v nejrůznějších kulturních centrech Evropy.

4. 1 Dobové divadlo – interiér, jevištní konstrukce a doplňky

Každý z nás si může pod pojmem ‚divadlo‘ v dnešní době představit spoustu rozmanitých věcí, mimo jiné i to, které můžeme kdykoli sehrát ve vlastním životě. V této práci však máme na mysli spíše budovu či teritorium, na němž, popř. v jeho okruhu je možno realizovat scénickou akci. Pro tyto možnosti byla v kulturních a hospodářských centrech stavěna za účelem rozličné zábavy divadla, ať v základu dvojího typu: tzv. kamenná, neboli zděná a početně zastoupenější dřevěná.

Je zcela zřejmé, že zděné stavby byly nákladnější, v důsledku toho budovány ve větších či významnějších centrech (Turín, Miláno, Vídeň, Berlín, Drážďany, Londýn, aj.), zatímco divadla dřevěná se stala, co by dostupnější forma komplexu jevištních konstrukcí, prototypem staveb nejen v zámeckých prostorách, ale běžně i ve formě skládací či přenosné v zahradách, na tržištích a nejrůznějších volných prostranstvích vhodných k předvádění jevištního umění v nejrůznějších podobách více či méně honosného uměleckého ztvárnění. Stavby určené k transportu nám čile dokládá mimo literatury dobová ikonografie, dochované dřevěné stavby honosnějšího charakteru můžeme dodnes vidět na Zámku v Českém Krumlově (včetně funkční jevištní techniky, kulis a orchestřiště), obdobně v Koopenhagen v Dánsku; menší stavby s dnes již ne úplně funkční jevištní technikou jsou dochovány poměrně početněji. U nás se s nimi můžeme setkat na zámcích v Mnichově Hradišti (obr. 2), Litomyšli (obr. 3), Kačině, aj. Touha šlechty a měšťanstva po divadelní zábavě a umění vedla movitější osobnosti a instituce k čilému stavitelství divadel byť i provizorním prostředí.²² Mnoho z nás si přirozeně klade otázku, kam se tedy podělo obrovské množství nádherných dřevěných divadel, ať již větších či menších proporcí. Odpověď je celkem jednoduchá a logická v souladu se sledováním vývoje estetiky druhé poloviny 19. a počátku 20. století. Estetika další kulturní epochy se ocitla v protikladu s předchozími uměleckými trendy a nové kulturní osobnosti radikálně odstraňovaly staré artefakty za nové, „lepší“. Mimoto nemalou zhoubou

²² Zámecká divadlo v Mnichově Hradišti bylo narychlo vystavěno ku příležitosti setkání představitelů Svaté aliance roku 1834 přepažením dosavadní jízdrny.

divadelních staveb byly četné požáry, které, zejména díky nebezpečnému svíčkovému osvětlení často pohltily mnoho nádherného výtvarného umění. Však poměrně zvláštním jevem, svým způsobem nepříznivě typickým, byl zásah vojenských armád do památek v době ještě poměrně nedávné; mám na mysli naše „rudé osvoboditele“, kteří v rámci svého příchodu na Moravu drancovali obdobně jako všude jinde bez ohledu na v této době již nesporný kulturně-historický význam některých památek. Jejich ničitelským tendencím tak podlehl mimo jiné i zámek ve Valticích a v něm do té doby kompletně dochované divadlo s jevištní technikou a kulisami z poloviny 18. století (obr. 4), které vojáci kompletně spálili jako otop, díky čemuž se o skvostné podobě divadla můžeme přesvědčit žel pouze z předválečných fotografií.

Základem divadelních staveb bylo hlediště, portál s oponou, jeviště, boční kolejiště s kulisami, horní a spodní provaziště s obrazovými prospekty.

Hlediště bývalo vystavěno obdobně jako dnes většinou stupňovitě, zpravidla nikdy nechyběly lóže rozličně situované s ohledem na ideální vizuálně-akustické proporce vzhledem ke společenské hierarchii publika (obr. 5).²³ Nad hledištěm býval zpravidla oválně klenutý strop, který ve spojení s výmalbou zaručuje mimo ladné estetiky vizuální rovnoměrné a srozumitelné rozložení akustiky s akorátním dozvukem.

Proporčně vzhledem k hledišti byla vždy adekvátní rozloha **jeviště**, které mělo v hloubce vždy přesahovat hloubkový rozměr hlediště (obr. 6). Vzhledem k dnešním kritériím se dostáváme do rozporu se šetrností v rozloze v rámci hospodaření s délkou půdorysu divadla. Proč prodlužovat hloubku jeviště na úkor množství ekonomicky atraktivních míst v parteru?!. Důvodem je estetika zachování dokonalé iluze perspektivy, jejíž přísné zákonitosti nebylo možno porušovat minimálně do poloviny 19. století. Iluzi perspektivy byly absolutně podřízeny boční kulisy, horní i zadní obrazové prospekty a dokonce i postavy na jevišti. Těm bylo přísně vyhrazeno místo poblíž forbíny; do nitra jeviště mohly být vzhledem k daným výškovým poměrům v rámci posílení iluze perspektivy postaveny osoby malého vzrůstu nebo děti (pochopitelně v dospělém oděvu).

Prvořadým výtvarným prvkem jeviště byly boční **kulisy**, **sufity** a **zadní prospekt**. Tato výtvarně zpracovaná plátna vykazovala po estetické stránce vrchol

²³ Vzorově a jedinečně situovaná je vzhledem k akustice a výhledu na jeviště knížecí lóže v zámeckém divadle v Českém Krumlově.

výtvarného zpracování v rámci jednotlivých divadelních scén (obr. 7, 8, 9, 10). Sady bočních kulis v uspořádání za sebou tvořila malovaná plátna natažena zpravidla na obdélníkový dřevěný rám nebo byly malby vyhotoveny na tenký dřevěný podklad vyřezaný dle obrysu rozličných útvarů, např. porostů, balkonů, domů, aj. (obr. 11, 12). V případě stromoví byly dokonce v kulisách vyřezány kulaté otvory, do nichž se ze strany rubu nasazovaly drobné malby rozličných květů, plodů, šišek, apod (obr. 13). Ze strany rubu malby byly upevněny svíce pro osvětlení vždy následující kulisy, která byla namalována v jistém poměru zmenšení a za ní stejně tak další a další, aby utvářely dokonale sbíhající se přímky perspektivy. Zajímavé bylo na svíčkovém nasvícení kulis kolísání intenzity a směru plamene v jeho plápolání, které tak zvyšovalo dynamičnost a iluzi reality (kupříkladu třepotání listů na stromech, apod.). Zadní prospekt uzavírá vždy malebným ztvárněním perspektivu proti sobě stojících bočních kulis, obdobně jako sufity, tj. podélná vymalovaná plátna, zavěšená nad každou boční kulisou, tak, aby spojovala protilehlé boční kulisy ve vizuální iluzi celku.

Veškeré součásti jeviště bylo zapotřebí koordinovaně uvádět do pohybu v případě výměny scény. V rámci jevištních událostí v průběhu představení se jedná o naprosto unikátní podívanou, kdy tým jevištních zaměstnanců v horním a spodním provazišti (pod scénou) a rovněž za kulisami koordinovaně ovládají rozličné kladkové mechanismy, díky jejichž součinnosti je možno vyměnit například scénu zámeckého parku během 8 vteřin na scénu na náměstí (obr. 14). V operách docházelo k výměnám pochopitelně v orchestrálních *Tutti* částech, které ve formách ritornelů či krátkých sinfonií mnohdy plnily formální akustickou výplň právě pro přehlušení ruchu dřevěných strojů v provazišti. Ve forbíně byl umístěn osvětlovací trám, na něm řada svíců, jejichž záře spouštěním trámu pod forbínu a úroveň zrcadel plynule měnila intenzitu (obr. 15). Tyto byly upevněny ve formě lasturovitě tvarovaných profilů z leštěného kovu (obvykle stříbra či postříbřené mosazi) a plnily tak funkci souborné homogenní záře na scéně s možnostmi libovolných proměn míry nasvícení.

Než přistoupíme k charakterizaci divadelních hudebních souborů spolu s hudební praxí, zmiňme se ještě o přístrojích náležejících bezprostředně ke scénické praxi, které můžeme souborně nazvat **jevištními efekty**. Mezi základní náleží přístroje pro imitaci deště, větru, blesku a hromu. Na použití některých

kladli nároky přímo autoři hudby²⁴, mnohé jiné zapojovali šéfové scény do svých režijních záměrů v rámci aranžování. Fascinující je na těchto přístrojích věrnost v napodobení přírodních zvuků běžně dostupnými prostředky, fungujícími na základě jednoduchých principů.

Vítr se napodobuje tzv. větrostrojem (obr. 17), to jest rotujícím válcem, který je po obvodu opatřen napříč upevněnými dřevěnými lištami v cca dvoucentimetrovém odstupu. Kolem něho je plátno, v němž s pomocí kliky válec rotuje a vydává podle míry otáček vzdušný až písklavý zvuk obdobně jako vítr, popřípadě vánice.

Děšť se zvukově napodoboval tzv. prškou (obr. 18), tedy asi 20 cm širokým dutým válcem, po jehož obvodu byl plech. Dovnitř se nasypal písek, který otáčením válce uvnitř soustavně narážel na stěny a vydával tak zvuk padajícího deště. Hrubost sypané náplně ovlivňuje charakter zvuku deště a tím i jeho quasi míru.

Součástí bouřky jsou mimo deště a větru také blesk a hromobití. Vytvořit **blesk** jako vizuální efekt bylo možno prostřednictvím shora pokovené quasi paraboly, která se obdobně jako deštník rozevírala a skládala. Postavena před svíci vytvořila v určité fázi po obvodu celého zařízení na krátký okamžik světlo, podle vystižení ohniska onoho provizorního skládacího zrcadla vůči světelnému zdroji. Opakovaným vytahováním a skládáním tohoto „deštníku“ před ním tedy vznikaly záblesky v libovolně možných okamžicích.

Takřka realisticky ztvárněné **hromobití** v prostoru docílíme jednak čtverhranným bubnem s pomocí víření dvojitou paličkou uvnitř, jednak úzkou prkennou šachtou, umístěnou nad horní částí portálu, do níž byly vrhány kamenné koule. Nárazy na desky s následným pohybováním se těžké koule po celé šíři nad jevištěm působí vskutku imponantní hřmění.

²⁴ Dittersdorfovy požadavky stran hromu v autografu opery *Betrug durch Aberglaube* viz obr. 16

4. 2 Orchestřiště, rozmístění hráčů

Pojem „orchestr“ je v názvu odvozen od pojmenování místa, kde se v antickém divadle nacházela tzv. „*orchestra*“. Po stránce etymologické je tedy pojem bezprostředně spjat s jevištní praxí. Na místo před jevištním portálem, jak dokládají dobové zprávy a zejména ikonografie, se dostává hráčské těleso přibližně kolem poloviny 17. století.²⁵ Do této doby se na zmíněném místě nacházela schodiště, po kterých zpravidla sestupovali zpěváci na závěrečný balet. Systém rozestavení hráčů se v rámci úspory prostor před jevištěm ujednotil ve formě podélného uspořádání před jevištěm. Došlo tak ke vzniku úzkého hrazeného obdélníkového prostoru, kam byl zpravidla vystavěn podélný souvislý pult (viz obr.). Ve většině případů nástroje kolem pultu uzavíraly basové smyčce (violoncello, contrabasso) spolu s patřičnými generálbasovými nástroji (cembalo nebo hammerklavier, popřípadě harfa, arciloutna, psaltérium, aj.). Mezi oběma basovými skupinami seděli kolem pultu ostatní smyčcové nástroje a dechy. V dobovém posazení hráčů orchestru italského typu,²⁶ jak byl praktikován po celé 18. století na území celé střední a částečně západní Evropy, byly samozřejmě jisté odchylky spojené s lokální praxí. Na dobovém vyobrazení orchestřiště v Rousseauově *Dictionaire de musique* z roku 1767 a Diderotově encyklopedii z roku 1770 (viz obr.) máme unikátní vyobrazení drážďanského operního posazení hráčů (viz horní část obrázku). V orchestřišti se nacházejí dvě cembala, jedno vprostřed špicí k jevišti pro kapelníka, který tak měl dokonalý přehled nad zpěváky na scéně, druhé pro hráče, jenž měl za úkol posilovat *forte* dynamiku

²⁵ První ikonografické doklady o tomto postavení orchestru z okruhu našich zemí máme z roku 1661 z vídeňské inscenace opery *La Forza della Fortuna e della Virtù*, a roku 1668 na známém vyobrazení vídeňského dvorního divadla při provedení Cestiho opery *Pomo d'oro* ve výpravě L. O. Burnaciniho.

²⁶ Mimo italský typ orchestru, obecně rozšířený v hudebních lokalitách celé Evropy, se ve Francii a na západním území dnešního Německa používalo obsazení tzv. francouzského typu, charakteristické četným zastoupením viol nejrůznějšího druhu (sopránová namísto houslí, altová, tenorová, basová), a to zejména ve středních polohách. V instrumentáři basové linky chybí klávesové nástroje, pro hru generálbasu se používaly loutny, arciloutny, teorby, a jiné drnkací nástroje. Cembalo se ve Francii uplatňovalo do 70. let 18. století více méně jako sólový nástroj. Zvukově měl francouzský typ orchestru temnější zabarvení než italský pro masivní zastoupení violového témburu. Francie odolávala v hudební praxi na rozdíl od ostatních zemí ve své jedinečnosti progresivním italským proudům téměř po dvě staletí; těmto však nakonec podléhala přizpůsobováním umělecké praxe od konce 60. let 18. století až po vyrovnání jejího charakteru s ostatními kapelami v Evropě v posledních dvou desetiletích.

v *tutti* oddílech a hrát recitativy zpěváků stojících blíže k němu. Cembalo kapelníka drážďanské opery dělilo orchestřiště pomyslně na dvě poloviny. V pravé části orchestřiště byly umístěny dechy, v levé pak smyčce. Hráči na basové nástroje seděli v obsazení zpravidla dvojmo rozdělení vždy poblíž náležitého cembala. Toto posazení hráčů je spíše výjimečné umístěním kapelníkova cembala a posazením dechů. Poměrně častější, v našich zemích takřka výlučně tradovanou operní praxí v obsazení instrumentalistů bylo rozmístění orchestru tak, jak je ke svému nákresu turínského posezu (obr. 19) v porovnání s výše uvedeným drážďanským komentuje Francesco Galeazzi (1758 – 1819) v traktátu *Elementi teorico-pratici di musica*, vydávaném v letech 1791 - 1796 v Římě. Zcela oprávněně uvádí drážďanské dělení dechů jako nevýhodné codo možností vyváženého vnímání dechů a smyčců v hledišti. Vyrovnanost ve zvukovém vnímání obou skupin je totiž možná v Drážďanech pouze pro posluchače vprostřed hlediště, pro ostatní jsou pak silnější buď dechy, nebo smyčce. Z tohoto důvodu mísí Italové klarinety a hoboje rovnoměrně mezi smyčce, jež jsou podélně v řadách mezi klávesovými nástroji. Zády nejbližší k jevišti jsou situovány violy a fagoty, v druhé řadě zády k jevišti sedí sekund (se zmíněnými dechy) a zkraje hlediště čelem k jevišti prim (se zmíněnými dechy). Tato praxe míšení dechů mezi smyčce odpovídá v té době již zastaralé praxi co do využití dřev k dublování smyčců v orchestrálních *tutti*, jako nástrojů zesilujících jejich melodickou linku. V době minimálně poslední třetiny 18. století se dechy naprosto vyčleňují z kompaktního orchestrálního *tutti* jako nástroje samostatně tvořící nově vzniknuvší dechovou harmonii v rámci kompaktního zvuku instrumentálního ansámblu oproti úloze figurativní hry v rámci pestré melodiky a invence svěřené smyčcům. Cembala po stranách, jak je vidíme v obsazení turínské opery, jsou zvukově hodnotnější po stránce prostorového vnímání doprovodu zpěváků v recitativech, kde bylo možno harmonicky podložit zpěváky na levé straně scény levým cembalem s patřičným violoncellem, popř. kontrabasem, po pravé straně pak cembalem protějším s patřičnými basovými smyčci. Rozestavení dvou generálbasových nástrojových skupin po stranách orchestřiště umožňuje zpěvákům navíc jistější oporu v doprovodu recitativů, které by nezřídka museli hrát vzdálení interpreti pod opačnou stranou scény. Ostatní dechové nástroje, tj. žestě spolu s bicími byly umístěny za hráči basových skupin po obou okrajích

orchestřiště. V porovnání obou prototypů posezů, drážďanského a turínského, shledáváme v několika bodech přednosti versus zápory, vyplývající pravděpodobně z předností, jež byly plně v souladu s uměleckou národní mentalitou. Zatímco v turínském orchestru byla jednoznačně preferovaná estetika tkvící v souznění celého ansámblu a ve „stereo rozlišení“ basových skupin, v kapele saské metropole ocenili spíše precizní kontakt v souhře skupiny dechů a basových sekcí, pojištěný navíc separací těchto nástrojů napravo od kapelníka. Ten seděl vprostřed za cembalem vklíněným čelem k jevišti z důvodu přímého vizuálního kontaktu se zpěváky.

Ve Vídni uváděné premiéry Dittersdorfových oper byly vzhledem k dochovaným zprávám a ikonografii (obr. 20) realizovány v podobě turínského uspořádání hudebníků. Naopak dobová představení oper v Drážďanech, Výmaru a v Berlíně, byla s největší pravděpodobností hrána v rozestavení nástrojů drážďanské opery podle tamějšího kapelníka a vynikajícího skladatele Johanna Adolpha Hasseho (1699 – 1783).

4. 3 Dobové instrumentální obsazení operního orchestru

Interpretace operní tvorby Carla Ditterse von Dittersdorf a jeho současníků vyžaduje vesměs obsazení typické pro tzv. klasicistní orchestr. Jeho instrumentace vykrytalizovala v době od poloviny 18. století do konce jeho 70. let. Proměnou orchestru v průběhu této doby došlo k posunu estetiky v kladení nároků na zvuk hudebního tělesa jednak jako celku jednak v jeho jednotlivých nástrojových skupinách a tímto k souvisejícímu novému členění orchestru. Výchozím prototypem pro vznik klasicistního hudebního tělesa byla barokní kapela již zmíněného italského typu. Pro sledování vývoje tohoto tělesa nyní pomineme konstrukční proměny jednotlivých nástrojů a přistoupíme k přímé charakterizaci diferenciací související bezprostředně s instrumentací v rámci hudební kompozice během 18. století.

Nejmarkantnější vývoj v orchestrálním zařazení zaznamenaly skupiny dechových nástrojů, tj. dřevěných a žesťových. Využití dřev v barokním orchestru spočívalo mimo hry sólových pasáží v dublování smyčcových hlasů v *tutti* úsecích. K houslím tak v ritornelech přistupovaly hoboje, k basům zpravidla fagoty jako jejich protějšek. V autografech skladatelů nebývají zpravidla dřeva ani notovány, jsou do partitur zaneseny poznámkou *con oboi*, nebo na jejich vstup upomíná toliko obecná poznámka *tutti* nebo dokonce jen *forte* v houslovém partu. Tímto způsobem bylo totiž chápáno zapojení dřev v orchestrálním *tutti* jako ekvivalent varhanní registrace v přidání řady např. principálových píšťal.

Jiný způsob využití dřev představuje jejich exponování v sólových úsecích. V tomto případě bylo samozřejmostí hrát byť i jinak nepoznamenaný part kontinua fagotistou, stejně jako v částech bez hoboju hraje jako protějšek houslí, případně violy pouze violoncello s možným kontrabasem.²⁷

Téměř výhradně sólově byly v barokním orchestru předepisovány žestě, tedy klariny,²⁸ a hony. Jejich rozsah byl totožný s alikvotní tónovou řadou, přičemž její hudební využití bylo v době barokní praxe spojeno s ovládním bravurní vysoké hráčské techniky ve své době oceňované výsostným společenským postavením.

S průběhem vývoje hudební estetiky se tedy distancují hoboje, popřípadě příčné flétny od houslového partu a mimo sólových pohyblivých pasáží vykreslují v *tutti* částech tóny (vyjma generálbasovými nástroji průběžně hrané) jinak spíše latentní harmonie. Vznik harmonické dřevěné sekce byl svým způsobem pozvolný proces, který můžeme snadno zpozorovat při sledování vývoje partitur v přímé souvislosti s proměnou linky houslí. K technické bravuře dospívající houslová hra se totiž v období galantního stylu a nadcházejícího klasicizmu značně odklonila od původně zpěvné linky, složené ze stupnicových nebo malých intervalů, ke stylu květnaté akordické hry sledující pouze v obrysech některých tónů rámcovou melodiku zpěvných hlasů nebo harmonii. Rozsahem ani instrumentální povahou neumožňovaly dřevěné dechové nástroje hru rychlých vzdálených intervalů, přičemž ani z estetického hlediska neměly kopírovat houslovou melodii. Vyjma

²⁷ V pramenné terminologii barokní instrumentace je používán název violon, v chrámové hudební literatuře nezřídka uváděn téměř do konce 17. století.

²⁸ Pojem klarina pochází z latinského pojmu claris = jasný a byl mnohdy až do poloviny 19. století zejména v chrámové hudbě užíván pro trompetu bez ventilové mechaniky.

unisono pasáží proto realizovaly harmonickou povahu kusu jako barevná či dynamicky obohacující složka orchestrálního celku. Obdobným způsobem se v 70. letech přičlenily k dechové harmonii i lesní rohy a klariny, které si do této doby udržovaly výrazně sólistický styl hry.²⁹ V hráčském seskupení klasicistního orchestru doby Dittersdorfovy rohy doplňují ustálenou skupinu dřevěné dechové harmonie – flétny, hoboje, klarinety, fagoty – (zpravidla po dvou) a k nim se ve forte dynamice připojují dvě, popřípadě tři klariny ve formě hry spíše krátkých rytmických hodnot výhradně však v nižším trumpetovém rejstříku (po psané g^2 v rámci ladění B, C, D, Es).

Bicí nástroje jsou v klasicistním orchestru zastoupeny ve formě tympanů, které se v hudební interpretaci od stylu baroka příliš neodklonily. Jisté odchylky vůči staré praxi nacházíme v partiturách ve formě častějších kompozičních nároků na změnu v ladění tympanů pro snazší dosažitelnost hry ve více tóninách. Mimo nich se zejména v operních souborech konce 18. století vyskytují tzv. janičářské nástroje neboli instrumenty tzv. turecké kapely. Náleží mezi ně jmenovitě činely, velký buben a triangel. K těmto bicím pak přistoupila do řad dechů pikola, popřípadě do kvinty laděný příbuzný nástroj – tzv. flažolet.

4. 3. 1 Četnost hráčů v nástrojových skupinách

Ve snaze nalézt optimální obsazení pro opery epochy galantního slohu a klasicismu budeme muset zvažovat kritéria v souvislosti s rozličnými poměry v obsazení skupin mezi sebou navzájem, počty účinkujících vzhledem k velikosti divadelního prostoru a v neposlední řadě se sociálními podmínkami, v rámci nichž byla opera provozována.

Z dobové literatury³⁰ zabývající se problematikou orchestru italského typu jsou patrné jisté charakteristické znaky pro vzájemné poměry v obsazování

²⁹ Sólistická žesťová technika se na našem území udržela v rámci zemí rakouské monarchie o poznání déle (tj. do doby galantního stylu) než v ostatních zemích. Tyto poznatky byly nedávno prokázány badatelskou činností prof. Jiřího Sehnala ve skladbách rajhradského benediktína Maura Haberhauera (1746 – 1799) - klariny a v symfoniích olomouckého dómského kapelníka Antona Neumanna (1725? - 1776) - klariny i rohy z éry kroměřížské kapely biskupa Leopolda Egkha.

³⁰ Z traktátů zabývajících se obsazením orchestru 2. poloviny 18. století uveďme dílo Johanna Joachima Quantze *Versuch einer Anweisung, die Floete traversiere zu spielen*, Berlin 1752,

jednotlivých nástrojových skupin. Hlavním rysem ve vzájemné četnosti nástrojů v italských souborech bylo silné zastoupení krajních smyčcových hlasů, tj. basů a houslí a oproti nim výrazně slabší zastoupení viol jako zástupce hlasů středních. Suverénní dominanci krajních hlasů dokládá taktéž instrumentace italských a potažmo středoevropských skladatelů doby 2. poloviny 18. století, kteří za optimální sazbu pro možnost dostatečně melodického a při tom pohyblivého vedení hlasů považovali tříhlas.³¹ Soustavné čtyřhlasé vedení orchestrálních hlasů považovali za intelektuální, však co do poslechu méně efektní pro svoji těžkopádnost. V tvorbě autorů vrcholného klasicismu, Dittersse nevyjímaje, se tato sazba odráží v častém předepisování houslí *unisono*, či v oktávách, viol pak principem *col basso* (obr. 21), tedy jakýmsi způsobem čtyřstopého vedení, tj. v oktávě s basovou linkou. V hodnocení této tvorby tedy nelze tento prvek zdánlivě zlehčující kompoziční práci považovat za neschopnost skladatele v rámci kritérií německé tvorby. Je proto nezbytné k nim přistupovat jako k charakteristickému rysu vzletné italské kompoziční estetiky. Posilování basových smyčců bylo v Itálii natolik extrémní, že se zde nezdálo se setkáme s převahou počtu kontrabasů nad violoncelly, tedy se snahou o dominanci šestnáctistopého basu. S tímto jevem se setkáváme také u orchestrů ve střední a částečně západní Evropě, kde byly podle vzorů italských obsazovány kontrabasy buď ve stejném, nebo dokonce ve větším počtu vzhledem k violoncellům. V hudebních tělesech této doby byly vždy obsazeny klávesové nástroje, v opeře většinou po dvou.

Z dochovaných přehledů počtu hudebníků poslední čtvrtiny 18. století evidovaných v divadelních orchestrech center, kde se uváděly Dittersdorfovy opery, máme možnost se přesvědčit o správnosti shora uvedených poměrů.³²

Francesca Galeazziho *Elementi teorico-practici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata, ed a dimostrabili principi ridotta*, Roma 1791 – 1796, Charlese Burneyho *The present state of music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, London 1773, Josepha Martina Krause *Etwas von und über Musik fürs Jahr 1777*, Frankfurt a. M. 1778 a samozřejmě vlastní životopis Carla Dittersse von Dittersdorf *Eigene Lebensbeschreibung (seinem Sohne in die Feder diktirt)*, Leipzig 1801.

³¹ Němečtí skladatelé v době 1. poloviny století považovali za plnohodnotnou sazbu hlasů čtyřhlas, neb tříhlas vnímali v počtu hlasů spíše jako neúplný. Doklady o rozdílnosti ve vnímání této kompoziční estetiky máme např. v přepracované podobě Pergolesiho *Stabat Mater*, kterou přetextoval a částečně přepracoval J. S. Bach spolu s hlasem violy, jenž v originále nakomponovaný formou *col basso* přepsal podle harmonie jako obligátní part.

³² Údaje o počtech hudebníků jsou čerpány z knihy Ottmara Schreiberera *Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1780 und 1850*, Berlin 1938.

Místo	Rok	Vl	Vla	Vcl	Cb	Fl	Ob	Cl	Fag	Cor	Tr	Timp	jiné
Berlín – Döbbelinova společnost	1784	4+4	2	1		1+1	1+1		2	2			
Berlín – královský orchestr	1782	8+5	4	4	3	2	2		4	2			1 Harfa
Berlín – královský orchestr	1792	22	7	8	4	4	5	2	5	5			1 Harfa
Drážďany – Dvorní kapela	1782	16	4	3	4	3	4		4	3			
Drážďany – Dvorní kapela	1783	8+7	4	4	3	3	4		4	3			
Drážďany – Dvorní kapela	1801	19	4	4	4	3	3	2	4	4			1 loutnista
Lipsko – Orchester Gewandhausu	1798	6+6	3	2	3	Dohromady 33 hráčů							
Lipsko – Orchester Gewandhausu	1802	6+6		3	3	Dohromady 33 hráčů							
Lipsko – Koncertní a operní orchestr	kolem 1800	6+6	2	3	3	2	2	3	2	4	2	1	3 trombóny
Mnichov – Kurfiřtská dvorní kapela	1803	28	6	5	7	7	6	4		7			
Mnichov – Královská bavorská kapela	1803	3+3	2	3	2	2	2		2	2	4	1	
Praha – Orchester Stavovského divadla	1796	3+4	2	1	2	2	2	2	2	2	2	1	
Výmar – Dvorní kapela	1814	4+4	2	2	2	2	2	2	2	2	2	1	
Vídeň – Císařsko-královská dvorní kapela	1782	10		2	2				3				3 trombóny
Vídeň – Císařsko-královská dvorní kapela	1782	6+6	4	3	3	2	2		2	2			
Vídeň – Císařsko-královská dvorní kapela	1796	6+6	4	3	4	2	2	2	2	2	2	1	
Vídeň – Císařsko-královská dvorní kapela	1803	6+6	4	3	3	2	2	2	2	2	2	1	
Vratislav – Městský orchestr	1838 ³³	9+9	6	4	3	2	2	2	2	2	2	1	

³³ V případě této lokality nebyl k dispozici dřívější údaj.

Shora uvedený přehled vychází zejména z kapelních účtů a pamětních zápisů, kde byli skrz pravidelné vyplácení evidováni stálí hudebníci toho či onoho tělesa. Z těchto důvodů v evidenci hráčů mnoha těles chybí běžně využívaný soubor dvou klarin a tympánů. Na tyto nástroje byli přibližně do poloviny 19. století najímání hráči z cechu městského věžného, jenž měl nezřídka od městské rady vystaven monopolní list, s nímž souviselo výsadní právo na dosazování hudebníků pro tyto nástroje ze svých tovaryšů. Z dobových zpráv máme dokonce doklady o obsazování dalších instrumentalistů z řad cechu městského věžného, a sice v případě potřeby většího obsazení, než měl vlastní domácí orchestr scény k dispozici (šlo zejména o houslisty a hoboisty).³⁴ Z uvedeného přehledu při porovnání skupin violoncell a kontrabasů mimo jiné vysvítá, ve kterých z orchestrálních těles byla uplatňována praxe vycházející ryze z italských vzorů, a naopak ve kterých převažovala estetika německého způsobu částečně ovlivněného instrumentační praxí s obligátní violou jako pozůstatkem zdejšího stylu první poloviny 18. století, inspirovaného částečně francouzskými kapelami.

Od počátku 19. století máme možnost sledovat v orchestrech střední a západní Evropy proměny v poměru obsazování viol v souvislosti s proměnou poměrů violoncell a kontrabasů. Tato tendence byla důsledkem nových kompozičních prostředků romantické instrumentace, ve které skladatelé pro běžné hudební vyjadřování rozšířili orchestrální sazbu natolik, že bylo mimo jiné možné využít skupinu viol jako samostatnou hlasovou skupinu. V důsledku toho bylo zapotřebí vzhledem ke kontrabasům zvýšit počet violoncell, jejichž skupina dříve v těsné příbuznosti s violami ztratila jejich vyčleněním část své zvukové opory. V souborech, kde není uveden žádný hráč na violu, hrávali příslušný part houslisté. Tato zvyklost byla opět proslulá nejen v Itálii, ale i v mnoha jiných zemích, mimo jiné i u nás. Dokládá to kritika Pražské konzervatoře Hectorem Berliozem, který ji vytýká, že ještě v roce 1838 nemá vlastní violovou třídu.

Z dnešního pohledu poměrně zajímavým jevem je početné obsazování dřevěných dechových nástrojů ruku v ruce s adekvátním navyšováním počtu

³⁴ Dokladem schopností věžného pokrýt dokonce celou uměleckou produkci vlastními hudebníky je svědectví o hudební akademii, pořádané k příležitosti vystoupení sourozenců Mozartových v brněnské Redutě roku 1767.

smyčců. V porovnání s dnešní orchestrální praxí, kdy sboru 40 houslí odpovídají dechy po jednom v partu, v době Dittersdorfovy hudební praxe a praxe ještě i raně romantického orchestru bylo naprosto běžné zdvojování, ba i ztrojování dechů. Ve shora uvedeném výčtu tomuto úzu plně odpovídají čísllice 4, 5, 6 v obsazování fléten, hoboju, klarinetů a fagotů. V dobových partiturách proto často nacházíme poznámku *solo* nebo *tutti* v řádcích dechových nástrojů, pro jejichž ripienové hráče to znamenalo totéž co *tacet*, pro první hráče sólové však možnost hry s italským zdobením.³⁵

Počty obsazených hudebníků v orchestru jako celku se řídily jednak velikostí prostoru, v němž se uváděla hudební produkce, jednak sociálními podmínkami té či oné instituce, která hudební soubor spravovala. V žádném případě nemůžeme tvrdit, že by se v 18. století uplatňovalo obecně menší obsazení, než v dnešní době, tím méně v jeho druhé polovině. Pro velikost obsazení operních těles v počtech instrumentalistů i sborových zpěváků byla v první řadě rozhodující velikost sálu. Největší obsazení hudebníků se tradovalo samozřejmě v italských vzorových operních centrech – v Turíně, Milánu a Neapoli, kde se počty hudebníků pohybovaly v rozmezí 50 a 63 hráčů. Obdobně velké orchestry byly v ostatních velkých centrech Evropy – v Berlíně, Drážďanech, Vídni, Londýně. V menších lokalitách, kde byly méně rozsáhlé scény, se počet hudebníků pohyboval kolem 25 osob (například Stavovské divadlo 26, zámecké divadlo v Esterházu za působení Josepha Haydna 23 instrumentalistů).

V každém případě můžeme definovat průměrný počet hudebníků operních těles druhé poloviny 18. století v rozmezí 30 – 40 osob. Vzorovým pojmem ve světě orchestru tohoto období byla Mannheimská kapela. Její řady čítaly 48 - 51 hráčů nejlepších kvalit pocházejících z území celé Evropy. Proslulost orchestru byla podmíněna přísnou disciplínou a výbornými sociálními podmínkami hudebníků, kterým se zde v rámci uměleckého stavu dostávalo i v nadprůměrném počtu jedno z nejlepších materiálních zajištění vůbec. Relativně dobré zajištění mívali hudebníci u šlechtických a biskupských kapel. Nezřídka však museli mimo hudebních povinností vykonávat i lokajské a úřední záležitosti, což mohlo být

³⁵ Tento styl květnaté hry se v Itálii udržel daleko do doby po polovině 19. století. Spočíval ve vyplňování standardního průměrně náročného notového zápisu řadou rychlých not, kterými byl ve formě hráčovy improvizace smysluplně a esteticky vyplňován prostor metra té či oné notové hodnoty.

u některých osobností pravděpodobným důvodem k preferování méně výnosných městských a církevních hudebních postů.³⁶

Zajímavou součástí praxe obsazování hudebních těles za účelem provozování oratorní tvorby bylo zapojení tzv. *diletantes*, neboli hráčů s relativně dobrou technikou, kteří nevykonávali hudební praxi jako profesionálové, ale jednoduše, jak z pojmenování vyplývá, pro radost. Na rozdíl od dnešního pejorativně působícího pojmu byli tito hráči zejména v době druhé poloviny 18. století poměrně uznávanými interprety. Jejich technika sice nebyla díky částečně zanedbávané praxi tak pohotová jako u tehdejších profesionálních hudebníků, ale stačila pro zapojení mnohdy velmi zdatných hráčů do orchestrální hry v rámci velkých hudebně scénických projektů, zejména pak oratorií. Tato praxe se vyvinula v Anglii v souvislosti s obrovskými projekty provozování Händelova *Mesiáše* k nejrůznějším příležitostem v rámci výročí autora. Záhy se tyto projekty formou nejrůznějších festivalů s obrovským nadšením rozšířily po celé Evropě a slavily triumfy až do poloviny 19. století v rámci nejrůznějších kolosálních provedení a instrumentálních přepracování Händelových, Haydnových, Mozartových ale i Dittersových děl. Posledně jmenovaný skladatel popisuje ve svém životopise velké obsazení čítající na dvě stovky hráčů k příležitosti premiéry jeho oratoria Ester ve Vídni roku 1773. Jistě se jednalo o spoluúčast tzv. diletantů na poli jak instrumentálním tak i sborově pěveckém. Tyto obrovské převážně na rozličných festivalech pořádané projekty byly nezřídka kritizovány pro málo precizní souhru, kterou způsobovala právě nedostatečně profesionální pohotovost těchto hráčů. Po přelomu 18. a 19. století se počali nabírat amatérští hráči i do běžných zámeckých kapel, což nezřídka poškozovalo pověst do té doby vysoce hodnocených souborů.³⁷

³⁶ Na Moravě tyto tendence dokládá mimo jiné případ Antonína Neumanna, jenž roku 1770 rezignoval na post kapelníka ve službách biskupa Maxmiliána Hamiltona a přijal post vedoucího kůru olomoucké katedrály. Stejným způsobem zaměnil poměrně reprezentativní místo kapelníka u slezského hejtmana hraběte Ignáce Dominika Chorynského roku 1777 Neumannův nástupce Joseph Puchmann (1738 – 1794).

³⁷ Tuto neblahou proměnu zažil mimo jiné i do té doby ještě poměrně proslulý orchestr v Mannheimu po roce 1803.

4. 4 Principy řízení dobového operního orchestru

Zásadní problematikou vzhledem k dobové operní a oratorní praxi je tehdejší způsob řízení operního orchestru a zpěváků na scéně. Z pohledu dnešního pozorovatele byla řídicí praxe hudebních těles naprosto odlišná od soudobé. Způsob vedení kapely se samozřejmě navzájem lišil podle provozovaného žánru a prostorových podmínek produkce.

Nejblíže byla dnešnímu hudebnímu vnímání praxe na chrámovém kůru. Zde stál před pěveckým a instrumentálním ansámblem zahrnujícím varhaníka regenschori, tedy řídicí kůru,³⁸ který udával tempo a takt podobně jako dnešní dirigent (schémata se v některých případech lišila).³⁹ Rozdíl v jeho práci vzhledem k dnešnímu řízení orchestru byl však značný. Nejen, že měl regenschori v ruce svitek, nikoli taktovku, ale takřka vůbec neukazoval nástupy, tím méně výraz, přičemž navíc stál čelem do lodi.⁴⁰ Jeho ukazování mělo za funkci udržení precizní souhry, pro nepřehlednost a nedostatečný kontakt hudebníků na kůru. Sloučení funkce varhaníka a dirigenta v reálné situaci nebyla při figurální hudbě takřka možná, maximálně na nejmenších venkovských kůrech, kde účinkovalo minimální množství zpěváků a hráčů, kteří se mohli bezprostředně poslechově i vizuálně navzájem vnímat. Varhanní hra generálbasu navíc neumožňuje zvukové řízení souboru jako cembalo nebo hammerklavier; doprovodný zvuk varhan postrádá ostré a rázné nasazení, přičemž úkolem píšťalového nástroje v orchestru je průběžný harmonický doprovod zpěváků, popřípadě nástrojů se zvláštním zřetelem na souvislé a pokud možno důsledné vedení hlasů. Ruce varhaníka tedy mají spočívat na klaviatuře a nemohou ukazovat nástupy, natož takt a tempové změny, na které pouhé tělo a hlava sotva stačí.

Stejný způsob řízení, tj. taktování se svitkem čelem k publiku byl uplatňován pochopitelně z obdobných praktických důvodů při provádění velikých oratorií.⁴¹

³⁸ V mnoha případech uváděno také jako rector chori, ludirector, ludimagister, aj.

³⁹ O způsobu chrámového dirigování velmi pěkně píše Jakub Jan Ryba ve svém traktátu *Počáteční a všeobecní základové ke všemu umění hudebnímu*, vydaného roku 1817 v Praze u Matěje Kramera

⁴⁰ Tento způsob řízení výtečně vystihuje dobový portrét Františka Xavera Richtera.

⁴¹ Dirigování čelem k publiku se z etických důvodů (bylo nepřipustné vystrkovat na posluchače pozadí) používalo do poloviny 19. století romantičtí skladatelé – dirigenti (Mendelssohn, Schumann, Spohr, aj.)

Oproti tomuto de facto taktování se při orchestrálních produkcích využívalo součinného řízení od houslí (*à la tête*),⁴² popřípadě v součinnosti s cembalem či později hammerklavierem.

Sólový koncert si instrumentalista, který zpravidla hrával i ritornely, řídil sám.

Operní představení, středně velké a malé oratorní produkce byly řízeny součinností koncertního prvního houslisty (*Direttore di Musica, Konzertmeister*) stojícího či sedícího čelem ke scéně (*à la tête*) a klávesového hráče, kapelníka (*Maestro di capella, Kapellmeister*) poblíž koncertního mistra. Houslista řídil operní symfonii, ritornely a vůbec veškeré instrumentální vstupy, cembalista či klavírista měl na starosti veškerý zpěv, a to nejen recitativy ale samozřejmě i árie a sbory. Vedoucí úlohy se samozřejmě v průběhu členitého vokálně-instrumentálního útvaru neustále prolínaly a střídaly, takže na bázi precizní souhry pracovalo hudební těleso jako dokonale fungující organismus. Rozhodující v prvotřídní souhře byla maximální pohotovost a ostražitost ve sledování řídicích gest koncertního houslisty, cembalisty a nezřídka i zpěváka na scéně.

Důležitou otázkou nejen v rámci dobové řídicí praxe je obsazení klávesového nástroje v orchestru v souvislosti s proměnami instrumentace a vkusu. Klávesové nástroje se v orchestru používaly minimálně do 30. let 19. století, v Itálii o něco déle. Do konce cca 70. let 18. století se s jistotou používalo v orchestru cembalo, které mimo doprovod recitativů zvukově obohacovalo basovou linku spolu s harmonií pravé ruky. Od doby 80. let proniká do instrumentálních těles tzv. hammerklavier, užívaný pro větší zvukovou barevnost a širší dynamické odstínění i v rámci hry vícehlasu. V oratoriích se používalo pochopitelně i varhanního pozitivu pro hutnější podporu zejména větších pěveckých těles. Obsazení klávesových nástrojů bylo v dobách proměn jejich orchestrálního využití předmětem mnoha diskuzí obdobně jako způsob řízení hudebních souborů.

Pro názornost uvádím pár citací z hudebně odborného tisku poslední čtvrtiny 18. a první třetiny 19. století:

Norbert Forkel, článek *Řízení hudby*, 1780: „*Jede wohleingerichtete Capelle kann zur Bestätigung dienen. Hier ist der Capellmeister Director, und bedient sich zur Anführung des Flügels. Der erste Violinist ist gleichsam sein Adjutant, weil*

⁴² francouzsky „v čele“

*die Stimme desselben die stärckste ist, und am deutlichsten durch alle Glieder des Orchesters gehört werden kann. Anführer aber ist er nie, es sey denn, dass ihm der Director irgend eine kleine Expedition anvertraue, dergleichen hier Sinfonien und andere einzelne Instrumentalstücke sind.*⁴³

Anonym, popis oratorních představení v Covent-Garden a Drury-Lane-Theatre v Londýně, 1789: „*Fortepiano, das das Ganze dirigirt, ... bis hinten zur Orgel, die nur zur Verstärkung der Chöre gebraucht wird.*“⁴⁴

Článek v *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, 1796: „...wäre es freilich, wenn der Kapellmeister die Sorge des Dirigirens allein dem Direktor überliesse, und er nur auf die Zusammenhaltung des Ganzen, und auf das richtige Einfallen der Vokalisten bedacht wäre.“⁴⁵

Zpráva o hudební situaci v Čechách, *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 31/1800: „... Hr. Kucharz und Herr Joseph Rösler, welche nach Herrn Danzi einige Jahre hindurch am Klavier dirigirten [...] Nun nimmt den Sitz vor dem Flügel ein gewisser Liberati ein.“⁴⁶

Friedrich Rochlitz, článek *O vyloučení cembala z orchestru*, *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 2/1799: „*Will man den Flügel als Tasteninstrument verabschieden, so entfernt man zugleich das Substitut desselben – das Pianoforte, und bedient sich, wie jetzt immer gewöhnlicher wird, der Violin zum Dirigieren. [...] Haben Sie genug gegen das Geigendirektorium? Ich glaube, ja! Aber man schafft auch aus manchen Orchestern den Flügel ab, als Flügel, und nimmt an seiner Stelle das Pianoforte auf. Für diese Maasregel bin ich nun von ganzem Herzen. [...] man entfernt das sehr gewöhnliche Übel, dass man einen Direktor hat, der, ausser dem Recitativ, müssig sitzt, um nicht zu viel, oder der das*

⁴³ „Každá řádně uspořádaná kapela může sloužit jako doklad. Zde je kapelník ředitelem a poslouží si k vedení cembalem. První houslista je zároveň jeho pobočník, protože jeho hlas je nejsilnější a může být nejzřetelněji slyšet všemi členy orchestru. Vedoucím však nebývá nikdy, a pokud ano, pak jen za okolností, svěří-li mu ředitel nějakou menší expedici, jako jsou sinfonie a jiné jednotlivé instrumentální kusy.“ Citováno dle Schünemann, Georg: *Geschichte des Dirigierens*, Berlin 1913, s. 291 – 292.

⁴⁴ „Fortepiano, které řídí celek, ... až dozadu k varhanám, které slouží pouze k zesílení sborů.“ Cit. dle Haas, Robert: *Aufführungspraxis der Musik*, Potsdam 1931, s. 177.

⁴⁵ „Bylo by však lépe, kdyby kapelník přenechal dirigentskou péči pouze řediteli orchestru a sám dbal toliko na soudržnost celku a na správné nástupy vokalistů.“ Citováno dle Schünemann, Georg: *Geschichte des Dirigierens*, Berlin 1913, s. 292.

⁴⁶ „... p. Kucharz a pan Josef Rösler, kteří následně po panu Danzim několik let dirigovali od klavíru [...] Nyní zastává místo u cembala jistý Liberati.“ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, II, 1800, č. 31, s. 411.

schöne Anschliessen unseren jetzigen Instrumente aneinander im Eigenen ihres Tons stört, um nicht zu wenig mitzuspielen.“⁴⁷

Hans Christian Koch, *Musikalisches Lexikon*, 1802: „*Bey der Kirchenmusik giebt [der Kapellmeister] durch das ganze Tonstück hindurch den Takt; bey der Oper aber pflegt er gemeinlich aus der Partitur zugleich den Generalbass auf dem Flügel zu spielen.*“⁴⁸

Allgemeine Musicalische Zeitung, 5/1802: „*Dresden, den 16ten Oktober. Herr und Mad. Paer, die bisher nur in Pillniz auftreten konnten, haben nun das hiesige grössere Publikum erfreuet. Viermal hat man bisher Paer's Oper L'Intrigo amoroso gegeben. [...] Als Direktor ist ihr Gemahl äusserst schätzbar – lebhaft, genau und doch nicht beleidigend. Das Einzige, um was man ihn bitten möchte, ist, dass er den Flügel beym Akkompagnement weniger laut werden liess. Angenehm ist das nirgends; die Gesellschaft, die es sich unter ihm mit so vielem Eifer angelegen seyn lässt, bedarf dessen nicht, und ein Mann, wie Herr Paer, wird eine Sitte, weil sie etwa dieser und jener hat, nicht annehmen, auch, das lässt sich von seiner Bildung sicher erwarten, diese Bemerkung nicht übel deuten.*“⁴⁹

Článek *Co máme požadovat od hudebního ředitele operního divadla?*
Allgemeine Musicalische Zeitung, 11/1803: „*Welches Instrument zu Direktion der Oper am tauglichsten sey, ist von einem anderen Verf. früher in diesen Blättern untersucht worden. Es kann, nach diesem, als ausgemacht angenommen werden: in guten Orchestern ist das Pianoforte oder eine Geige das beste; in weniger guten wird man aber den Flügel, seines hervorstechenden Tons wegen, nicht leicht*

⁴⁷ „*Ti, kteří chtějí v praxi vyloučit cembalo z řad klávesových nástrojů, odstraňují s ním žel i jeho náhražku – fortepiano, a, jak bývá nyní stále běžnější, housle. [...] Nemáme snad dosti námitek proti řízení od houslí? Domnívám se, že ano! Však z některých orchestrů bývá odstraněno cembalo ze své podstaty a bere se na jeho místo fortepiano. Za toto opatření jsem nyní celým srdcem. [...] Tímto způsobem předejdeme vyjma recitativů nešvaru nečinného sezení řídících, kteří, ve snaze nehrát příliš mnoho, nebo naopak příliš málo, nechtějí rušit nádherné snoubení tónů našich současných nástrojů.*“ Allgemeine Musicalische Zeitung, II, 1799, č. 2, s. 28 – 30.

⁴⁸ „*Při řízení chrámové hudby udává [kapelník] po celou skladbu takt; v opeře však hraje na cembalo zároveň generálbas z partitury.*“ Citováno dle Schünemann, Georg: *Geschichte des Dirigierens*, Berlin 1913, s. 292.

⁴⁹ „*Drážďany, 16. října. Pan a paní Paerovi, kteří dosud mohli vystupovat toliko v Pillniz, nyní potěšili zdejší nemalé publikum. Paerova opera L'Intrigo amoroso byla dosud dávana čtyřikrát. [...] Jako řídící zaslouží její manžel mimořádné uznání – živý, přesný a přece nikdy urážlivý. Jedině, oč bychom jej snad chtěli poprosit, je, aby při doprovodu nechal cembalo znít slaběji. Neb příjemné to není za žádných okolností; soubor, který pod jeho vedením pracuje s takovou horlivostí, to nemá zapotřebí, načež muži, jako je pan Paer, není zapotřebí přejímat tento zvyk, jenom proto, že jej praktikuje ten či onen; stejně tak si nebude dle očekávání v souvislosti s jeho vzděláním, vykládat tuto poznámku ve zlém.*“ Allgemeine Musicalische Zeitung, V, 1802, č. 5, s. 79.

*entbehren können. Ohne alles Instrument zu dirigiren, setzt ein vorzüglich gutes Orchester und die genaueste Übereinstimmung mit dem Cembalisten voraus; auch diesen dann wegzulassen, macht die Recitative schaal und matt, wenn auch die Sänger so fest wären, ganz genau im Ton zu bleiben. Überdies verspricht der Ver. des obigen Aufsatzes eine weitere Prüfung dieser Sache in der Folge.*⁵⁰

4. 5 Svědectví o operní praxi z Dittersdorfova životopisu⁵¹

Jako doklad či doplnění shora zmíněných historických fakt uvádíme v závěru této kapitoly svědectví o obsazení a praxi operního orchestru z autorova životopisu.

Jako bezmezný obdivovatel divadla se skladatel prvně účastnil na operních produkcích od července 1751, tedy jako dvanáctiletý houslista v letním sídle svého zaměstnavatele prince Eugena von Hildburghausen na Schlosshofu (Lebensbeschreibung, S. 52). Zde se setkal s představiteli Pilotiho přešpurské divadelní společnosti, na jejíž popud nechal princ vyhradit kočárový sál, který se prý co do výzdoby mohl rovnat salónu. Tato zpráva vzápětí dokládá běžnou praxi provizorních transportních divadel upomínkou na příjezd shora jmenované společnosti v počtu osmi zpěváků a umělecky nádherně sestrojeného divadla, jehož zařízení (měl na mysli kulisy) nebylo vůbec opotřebované, takřka jako nepoužité, na rozdíl od běžných vybavení u těchto kočovných společností. Vstup

⁵⁰ „Který nástroj je nejvhodnější k řízení opery, to bylo již dříve na těchto stránkách zkoumáno jiným autorem. Podle něho může být tato otázka vyřešena takto: V dobrých orchestrech jsou nejlepší fortepiano nebo housle; v méně dobrých bude ale těžko postradatelné cembalo, kvůli jeho průraznému zvuku. Dirigovat však bez použití žádného nástroje předpokládá znamenitý orchestr a nejpřesnější srozumění s cembalistou; je-li pak i tento zcela odstraněn, jsou recitativy jako vyčpělé a mdlé, i kdyby snad zpěváci byli tak pevní v intonaci. Kromě toho slibuje autor výše zmíněného článku, že bude následovat další zkoumání této věci.“ Allgemeine Musikalische Zeitung, VI, 1803, č. 11, s. 172 – 174, poznámka pod čarou.

⁵¹ Jedná se o unikátní pramen *Eigene Lebensbeschreibung (seinem Sohne in die Feder diktiert)*, Leipzig 1801, česky vyšel pod názvem *Vzpomínky hudebníka 18. věku*, překlad František Novotný, Praha 1959.

V celé práci však vycházíme z německého originálu pro větší přesnost v hudebně-historických pojmech.

na představení byl volný, a to i pro selský lid, pro ten však jen o nedělích a svátcích.

O rok později byl Dittersdorf svědkem kolosálního představení Bonnova dramatu *Il vero omaggio* k příležitosti návštěvy císaře Františka I. Lotrinského na letním sídle prince Evžena ve Schlosshofu. Dittersdorf v životopise (S. 72, 73) barvitě líčí snahu prince obsadit závěrečný sbor díla za každou cenu. Importu zpěváků z Prešpurku se obratně vyhnuli najmutím farářů, učitelů a jejich žáků stejně jako pomocníků, což dostal za úkol Dittersdorf. Společnými silami byli schopni sestavit 200 členný sbor, který podal profesionální výkon.⁵² Zajímavostí je, že se scéna odehrávala na v divadle umístěném v zahradě či parku, kde byla součástí přírodní scéna, v rámci níž byli zpěváci umístěni z velké části v korunách stromů, odkud zpívali závěrečný sbor.

Součástí oslav bylo velkolepé představení Gluckovy opery *La Danza* dle Metastasiova libreta *Il ballo Chinese* (S. 80 – 82). Líčí zde dnešnímu člověku nepředstavitelně nádhernou scénu ve výpravě scénografa Quaglia. Ta obsahovala mimo dokonale výtvarně zpracovaných kulis množství pestrých lakovaných, pozlacených a řezbářsky vypracovaných dekorací, mezi nimiž nechybělo ani české broušené sklo v podobě obrovitých váz a lateren napuštěných barevnými oleji v souladu se světelnou kompozicí scény. Součástí Gluckovy hudby byla mimo okázalé obsazení i turecká kapela (triangl, činely, velký buben, tympany, aj.)

Po velikonocích roku 1753 na cestě s Gluckem po Itálii byl Ditters v Boloni svědkem představení opery *Il trionfo di Clelia* (Metastasiovo libreto zhudebnil právě Gluck). Představení, jež se konalo po požáru v nově vystavěném kamenném divadle, hrál orchestr v počtu 70 hudebníků. Autor životopisu dále uvádí, že se v italských orchestrech při takto velkém obsazení používala zásadně 2 cembala (*Lebensbeschreibung*, S. 114). Představení předcházelo 17 zkoušek, nicméně autor nebyl přes vynikající pověst boloňského souboru plně spokojen s precizností provedení, které bývají ve Vídni na lepší úrovni (S. 124).

Po přijetí kapelnictví po Michaelu Haydnovi u biskupa Patačiče ve Velkém Varadině dostal Dittersdorf za úkol sestavit operní soubor, jehož členy sestavil

⁵² V této době bylo opravdu reálné sehnat dobré zpěváky z panství, čítajícího 5 farností pro vynikající organizaci hudebního školství v souvislosti s kantorskou praxí na venkovských kúrech, kde byla v rámci poptávky figurálních mší nacvičována vrcholná hudba této doby. Na produkci chrámové hudby se podíleli právě kantoři, jejich pomocníci (*adstantes*) a školské děti, školené a obsazované do svrchních hlasů (sopránu a altu).

převážně z českých hudebníků na doporučení koncertního mistra italské opery v Praze a proslulých hráčů ve Vídni.

V souvislosti s organizací souboru musel sehnat dlouhé pulty a lavice, aby rozesadil hráče v orchestřišti dle vídeňského uspořádání před scénou v řadě před publikem (S. 141). Kapela sestávala z 34 hráčů, z nich 9 livrejovaných, jeden komoří, cukrář a 7 kapitulních hudebníků.

Úzkostlivá dodržování zákazu provozování oper a baletů v postním období dokládá žalostná zkušenost s falešnou žalobou u císařského dvora na základě zášti hraběte Kolonicse, který lživě obvinil biskupa z překročení tohoto zákazu na základě provedení oratoria *Isaak* (S. 160, 161).⁵³

Z obav před byť i nepatříčnými důsledky biskup kapelu rozpustil.

Před nástupem Dittersdorfa na místo kapelníka u vratlavského biskupa Fillipa Schaffgottsche měl mít na podzim roku 1769 v tomto místě k dispozici hráče z řad úředníků a služebnictva, které by mohlo tvořit orchestr osmičlenný smyčcový orchestr bez dechů (S. 183).

Po svém nástupu na Jánský vrch nakonec sestavil kapelu o 17 hráčích, z nich 11 profesionálů, 6 z řad služebnictva. Podařilo se mu dokonce realizovat projekt zřízení divadla v prostoru bývalé oválné věže, jejíž delší rozměr činil 8 sáhů. V zaklenutém nádherně vymalovaném oválném prostoru byla nadmíru příznivá akustika, která zesilovala zvuk účinkujících bez rušivé ozvěny (S. 193, 194).

Roku 1773 dostal Dittersdorf od svého přítele dvorního kapelníka ve Vídni, Floriana Gassmanna nabídku k realizaci vlastního oratoria. Šest týdnů před premiérou dodal autor partituru a osm dní před premiérou 19. prosince přijel k nácvičku do Vídně. Orchestr při provedení čítal kolem 200 členů. Zkouškám byl pravidelně přítomen i Josef II (S. 201 – 203).

Zajímavou zmínkou je dobová epizoda z benátského divadla, kde publikum vyhostilo při představení nenáviděného špatně zpívajícího kastráta shnilými jablky a citróny (S. 210).

Roku 1786 napsal Dittersdorf 3 opery ve velmi krátkém období 7 měsíců (!).⁵⁴

⁵³ Provozování oratorií bylo jako dílo s duchovní tematikou povoleno i mimo mezidobí církevního roku. Toto povolení poskytovalo svým způsobem úlevu v zapovězení opery v době půstu, neb díky jevištním oratorním ztvárněním bylo možné provozovat divadlo.

⁵⁴ Jedná se o dva německé singspiely *Doktor und Apotheker*, *Betrug durch Aberglauben* a italskou operu *Democrito corretto*. Za každou z nich dostal 100 dukátů (v přepočtu je to cca dnešních 300 000 Kč).

V následujícím roce byl svědkem úspěšného představení svého oratoria *Giobe* v Berlíně, jemuž předcházely dvě opery kurfiřtského kapelníka Naumanna *Medea* a *Protesilao*. V případě obou provedení chválí sbor za vynikající italskou výslovnost, dále souhru orchestru, aj. Pikantní je Dittersdorfova kritika jedné kýčovitě scény v rámci opery *Medea*. Součástí výpravy byl mimo jiné směšně vypadající drak. Vrcholem této jinak vážné scény byla snaha Jásona porazit draka mečem, k čemuž došlo ve tvárnění zpěváka Concilianiho několikerým poplácáním stvůry na lepenkový hřbet, která se sklátila jako lešení (S. 248).⁵⁵

V případě následného provedení své opery *Apotheker und Doktor* vypráví Dittersdorf o situaci po první zkoušce, kdy se ho ptali hudebníci na dojem ze zkoušky (S. 253). Interpretačně nebyl autor zřejmě plně spokojen, proto se ujal řízení opery sám. Po velmi úspěšném provedení byl král přesvědčen o hudebním přepracování opery (měl na mysli jiné noty a tempa). Dittersdorf jej ubezpečil o nezměněné podobě partitury, zdůraznil však svůj odlišný interpretační názor, který uplatnil na dalších zkouškách a v provedení.⁵⁶

Berlínské provedené oratoria *Giobe* bylo uspořádáno v počtu 300 hudebníků, dle skladatelova svědectví polovinu tvořili ochotníci, (které nemusel platit), zbytek profesionálové (S. 256, 257). 80 hráčů umístil běžným způsobem bez vyvýšení, ostatní pak po skupinách symetricky do prostoru na bílé galerie s pozlaceným zábradlím. Prostor byl nasvícen 15 kruhovými lustry; třemi po 24 svíčkách a zbytek po 18 a 12. Před každým ze 100 pultů byly dvě svíce, mezi lóžemi nástěnné osvětlení o dvou svíčkách. Celkem se spotřebovalo 94 liber svíček.(!) Zajímavý je i rozpočet tehdejších výloh na hudebníky: za jednu zkoušku zaplatil profesionálům 1 tolar (dnešních 1300 Kč), za představení pak 2 toлары (dnešních 2600 Kč). Celkový náklad na projekt činil 860 tolarů, tj. 1290 zlatých, tedy cca 1 100 000 dnešních Kč (!). Neméně pozoruhodný je dílčí přehled nákladů:⁵⁷

Za orchestr 480 rýnských tolarů.

Za kopisty 230 rýnských tolarů.

Za voskové svíčky 80 rýnských tolarů.

⁵⁵ S přispěním zvukového efektu lepenky to musela být opravdu neplánovaná komická vložka.

⁵⁶ Toto svědectví nám názorně ještě v této dokládá diametrálně odlišný hudební přístup italsky založeného hudebníka oproti německým interpretům částečně jiného založení. O odlišnosti berlínské praxe svědčí i výše uvedené obsazení tamějšího orchestru.

⁵⁷ 1 rýnský tolar je přibližně dnešních 1300 Kč.

Za vstupenky, pokladní, vedlejší výlohy, spropitné, výtisk v novinách a plakáty 70 rýnských tolarů.

Celkem 860 rýnských tolarů.

Pro úplnost uvedme, že skladatel vydělal na provedení 2675 zlatých (cca 2 200 000 dnešních Kč) a za operní představení 4750 zlatých (tj. přibližně 4 100 000 Kč).

O provedeních dalších pozdějších oper se autor žel nezmiňuje, u některých navíc není ani z ostatních dnes dostupných pramenů jasné, zdali byly vůbec provedeny. Díky tomuto historickému faktu se dnešním badatelům a interpretům v okruhu tzv. staré hudby nabízí příležitost atraktivních a hodnotných premiér.

5. Chronologický katalog dochované operní tvorby a dílo uváděné v pramenech

Následující řádky jsou dílem souborné excerptce a výzkumu pramenů, které se zmiňují o provedení či uvádějí archivaci operního hudebního materiálu ve spojení s autorstvím Carla Ditterse von Dittersdorf. Žel mnohé zprávy o uvedení autorových raných děl z tohoto hudebně dramatického žánru máme toliko z jeho proslulého životopisu. Tím menší je pravděpodobnost možnosti objevení jejich patřičných hudebních materiálů, které s největší pravděpodobností zmizely v dávné minulosti spolu s ostatním repertoárem, instrumentárem a veškerým inventářem zámeckých kapel a divadel, a to nejen ve Velkém Varadíně a na Jánském Vrchu, ale ve většině bývalých šlechtických lokalit na území Střední Evropy. Na druhé straně v mnohých nesrovnalostech v rámci lokalizace hudebního materiálu autorova nám byla velmi nápomocna částečná digitalizace a mezinárodní katalogizace fondů ze stran nejrůznějších muzejních ústavů celé Evropy a dokonce i Spojených Států. Jen v propojení položek muzejních fondů v Německu, Rakousku, Čechách, Slovensku a Maďarsku bylo možné utvořit poněkud komplexní přehled dochované Dittersovy tvorby. Je zřejmé, že celoevropská hudební proslulost a časté změny jeho působiště nám v badatelské práci v nemalém rozsahu komplikují cestu k preciznímu zpracování veškerých dochovaných hudebnin. Na druhé straně však máme naději v možnosti objevování dalších a dalších exemplářů děl, uložených zejména v provenienci bývalých východních Uher, tedy Sedmihradska, kde na území dnešního Rumunska nebylo možné dosud podniknout soustavnější pátrání po díle kapelníka kdysi vysoce významného biskupa velkovaradínského.

V přehledu uvádím vždy nejprve název, po něm následuje katalogizační číslo opery, pokud bylo přiřazeno roku 1900 při zpracování díla hudebním vědcem Carlem Krebsem. Dále uvádíme textovou předlohu, popřípadě libretistu, okolnosti vzniku díla a prvního provedení, jsou-li nám známy. Nakonec zmiňuji fondy, kde je uložen dobový notový materiál, je-li opera dochována.

5. 1 Dochovaná či doložená operní tvorba

1. Bez názvu, uváděno jako *Ein Stück mit kleinen Lieder*, Krebs 285

Veselohra s drobnými písněmi byla zřejmě provedena na karnevalu 7. ledna 1766 ve Velkém Varadíně⁵⁸. Skladatel dle vlastního vyprávění seskládal operu z několika burlesek, které propletl drobnými ariettami. Hlavními dobovými představiteli rolí byli: Nicolina Trinková a kuchař Sicca⁵⁹. S velkým úspěchem opakovaně uváděné dílo se nám však nedochovalo. Jediným pramenem o vzniku této opery je autorův vlastní životopis.

2. Bez názvu, uváděno jako *Eine Oper*, Krebs 286

V pramenech zmiňované dílo bylo napsáno dle textových předloh *Frau Sybilla trinkt keinen Wein (Paní Sibilla nepije víno)* a *Das Reich der Toten (Říše mrtvých)* na texty neznámého libretisty. Tato komedie byla napsána ku příležitosti narozenin biskupa Adama Patačiče. Premiéra opery se konala 18. února 1766 nebo 1767 ve Velkém Varadíně a dle autorova životopisného vyprávění musela být s úspěchem reprízována i v masopustu. Opera se nedochovala.

3. *Certamen deorum in ornando Amynta pastore*

Libretista opery nám není znám. Dílo bylo premiérováno 23. prosince 1766 ve Velkém Varadíně. Rukopis je uložen v Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Maďarsko.

⁵⁸ Sídlo biskupa velkavaradínského, dnešní Oradea (v historii též zmiňován jako Velké Varadino a Velký Varaždín, maďarsky Nagyvárad, německy Großwardein) je město v Rumunsku, v župě Bihor v Transylvánii. První zmínka o Oradei pod latinským názvem Varadinum pochází z roku 1113. První záznam o zdejší pevnosti, jejíž trosky přetrvávají dodnes. V prvním desetiletí 18. století naplánoval vídeňský inženýr Franz Anton Hillebrandt přestavbu města do barokního stylu a od té doby, počínaje rokem 1752, bylo dle jeho projektu postaveno mnoho pamětihodností jako například římskokatolická katedrála či Biskupský palác.

⁵⁹ Kuchař Sicca byl ve službách varadínského biskupa, měl výrazné herecké i pěvecké nadání. Působil také u kočující operní společnosti.

4. La gara di Calandro ed Ermida, o sia La nobil contesa di gue germani

Jednalo se o serenatu, jejíž libretista není znám. Provedena byla dle pramenů 24. prosince 1766 ve Velkém Varadíně. Opera se nedochovala.

5. Olympia Jovi sacra sive Incrementum Musas inter, et pastores Amoris certamen

Libreto napsal Václav Pichl.⁶⁰ Premiéra se konala 23. prosince roku 1767 nebo 1768 ve Velkém Varadíně. Rukopis je uložen v Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Maďarsko.

6. L'Amore in Musica, Krebs 287

Libretistou tohoto opusu byl Carlo Goldoni⁶¹, německý překlad dramatu pořídil Carl Ditters von Dittersdorf. Drama giocoso ve třech jednáních bylo poprvé provedeno roku 1768 ve Velkém Varadíně. Zprávy o jejím vzniku máme doloženy v autorově autobiografii, kde se skladatel zmiňuje o obsazení své šestnáctileté sestry do jedné z rolí. Rukopis opery je uložen v Tiszántúli Reformatus Egyházkerület Nagykönyvtár, Debrecen, Maďarsko.

7. Monsieur Petiton

Z historických podkladů není jasné, zda napsal libreto Carlo Goldoni, či Antonio Palomba⁶². Jedná se o dvoudílné intermezzo premiérované v roce 1768 ve Velkém Varadíně. Rukopis opery je uložen v Landesmuseum, Klagenfurt, Rakousko.

8. La pupilla

Libreto bylo napsáno pravděpodobně dle předlohy Carla Goldoniho. Drama giocoso ve třech jednáních bylo operně zpracováno a provedeno roku 1769 ve Velkém Varadíně a pod názvem *Il tutore e la pupilla* premiérováno 1. května 1773

⁶⁰ Václav Pichl (25. září 1741 Bechyně – 23. ledna 1805 Vídeň), byl český hudební skladatel a houslista 2. poloviny 18. století.

⁶¹ Carlo Goldoni (25. února 1707 Benátky – 6. února 1793 Paříž), byl slavný italský dramatik především autor mnoha desítek komedií, z nichž nemalé množství se hraje dodnes.

⁶² Antonio Palomba (20. prosince 1705 - Neapol - 1769), italský libretista 1. poloviny 18. století.

na Jánském Vrchu⁶³. Rukopis opery je uložen v Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Maďarsko; Stadt- und Landesbibliothek, Musiksammlung, Wien, Rakousko (jako *Il tutore e la pupilla*).

9. L'amore disprezzato (Pancrazio), Krebs 289

Libreto zřejmě napsal sám skladatel. Operetta buffa⁶⁴ je vypracována ve dvou dějstvích. Poprvé byla pravděpodobně provedena na Jánském Vrchu v roce 1771. Rukopis opery je uložen v Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde Vídeň, Rakousko.

10. Il viaggiatore americano in Joannesberg, Krebs 288

Libreto napsal Pater Salvatore Ignatio Pinto podle Goldoniho komedie *Il viaggiatore ridicolo*. Opera buffa ve dvouaktovém zpracování byla provozovaná 1. května 1771 na Jánském Vrchu. Dílo se nedochovalo.

11. La poesia e la musica in gara

Text vyhotovil Pater Salvatore Ignatio Pinto. Jednoaktové drama bylo provedeno 3. června 1771 na Jánském Vrchu. Dílo se nedochovalo.

12. Il finto pazzo per amore

Předlohu k dílu v žánru operetta giocosa o dvou aktech napsal Tommaso Mariani. Premiéra se uskutečnila 3. června 1772 na Jánském Vrchu. Roku 1776 byla opera provozována na zámku Eszterházy ve Fertőd⁶⁵. Rukopis je uložen v Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Maďarsko.

⁶³ Původní hrad ze 13. století byl přestavěn na barokní zámek za episkopátu biskupa Filipa Gotharda Schaffgotsche (1716 - 1795), u něhož byl Carl Ditters von Dittersdorf v letitých službách. Nyní je objekt ve správě Státního památkového ústavu v Olomouci.

⁶⁴ Opera buffa se zrodila na počátku 18. století v Neapoli jako komická forma opery. Brzy se rozšířila do dalších italských měst a později i do celé Evropy.

⁶⁵ Největší a nejkrásnější barokní zámek Maďarska, nazývaný také „maďarské Versailles“; stavba sídla o 126 pokojích byla započata v roce 1766 a dokončena po 46 letech. Zámek Esterházy s nádhernou barokně-rokokovou zahradou patřil nejbohatší šlechtické rodině v zemi. Joseph Haydn zde strávil jako dvorní mistr kapelník přes deset let života.

13. Lo sposo burlato, Krebs 291

Předlohu ke kompozici ve stylu operetta giocosa o dvou dějstvích napsal Giovanni Battista Casti. Premiéra díla byla uskutečněna roku 1773 nebo 1775 na Jánském Vrchu. Opus byl později s velkým úspěchem uváděn v Brně, Štýrském Hradci, v Praze, Drážďanech a Výmaru. Sám autor přepracoval libreto do němčiny a provedl v podobě opery **Der gefoppte Bräutigam**. Premiéroval ji v září 1783 v Kärntnerthor-Theater ve Vídni. Pod názvem **Der betrogene Bräutigam** byla stejná opera uvedena pravděpodobně roku 1783 ve Vratislavi⁶⁶. Rukopisy opery jsou uloženy v Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Maďarsko a Deutsches Nationaltheater- und Staatskapelle-Archiv, Weimar, Německo.

14. Arcifanfano Rè de' Matti

Libreto vyhotovil Carlo Goldoni. Jedná se o drama giocoso ve třech jednáních. Premiéra opery se uskutečnila 1. května 1774 na Jánském Vrchu. Doloženo máme také představení na zámku Ešterházy roku 1776. Autograf partitury je uložen v Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Maďarsko.

15. Il Tribunale di Giove, Krebs 315

Libretistou tohoto díla je Antonio Landi. Dittersdorf zkomponoval operu v roce 1774. Poprvé byla uvedena v Berlíně 27. ledna 1775. Rukopis opery je uložen v Royal Collage of Library, London, Velká Británie.

16. Il maniscalco

Autora libreta opery Il maniscanto neznáme. Jedná se o dílo typu operetta giocosa ve dvou aktech, jež mělo premiéru 1. května roku 1775. Látku této opery přeložil do němčiny Johann Christoph Kaffka. Uvedena byla dne 13. května roku 1785 pod názvem Der Hufschmied (Der gelehrte Hufschmied) ve Vratislavi. Rukopis opery je uložen v Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Maďarsko.

⁶⁶ Vratislav (polsky Wrocław, německy Breslau) je hlavní město Dolnoslezského vojvodství v Polsku. Je to největší polské město ležící na březích řeky Odry a současně i jedno z největších a nejstarších polských měst.

17. I visionarij

Stejně jako v případě předchozí opery ani zde neznáme libretistu. Skladatel komponoval drama pravděpodobně pro Jánský Vrch roku 1777. Dne 16. prosince 1776 poslal Dittersdorf tuto operu Haydnovi k provedení na zámek Esterházy. Dílo se nedochovalo.

18. La contandina fedele, Krebs 290

Libretista nám není znám. Opereta o dvou dějstvích měla premiéru 20. února 1776 na Jánském Vrchu. Její rukopis je uložen v Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Maďarsko.

19. La moda o sia Gli scompigli domestici

Libreto vyhotovil Pietro Cipretti. Dramma giocoso ve třech aktech mělo premiéru 3. června 1776 na Jánském Vrchu. Rukopis opery je uložen v Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Maďarsko.

20. Il Barone di Rocca antica

Libreto k tomuto tříaktovému dílu v žánru operetta giocosa napsal Giuseppe Petrosellini. Dílo bylo zkomponováno na podzim 1776 na Jánském Vrchu a téhož roku uvedeno na zámku Esterházy. Rukopis opery je uložen v Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Maďarsko.

21. Der Apotheker und der Doktor, Krebs 292

Text vyhotovil libretista Johann Gottlieb Stephanie mladší, pravděpodobně podle francouzské veselohry *L'apothicaire de Murcie* od nejmenovaného hraběte. Tento dvouaktový singspiel⁶⁷ měl premiéru 11. července 1786 v Kärntnertor-Theater ve Vídni. Rukopisy opery jsou uloženy v Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, Rakousko; Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Wien, Rakousko; Carolino Augusteum: Salzburgem Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Bibliothek, Salzburg, Rakousko; Conservatoire

⁶⁷ Singspiel = komická opera s mluveným slovem

Royal, Bibliothèque, Koninklijk Conservatorium Bibliotheek, Brussel, Belgie; Zentralbibliothek Zürich, Švýcarsko; Národní Muzeum, Praha, Česko; Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Německo; Sächsisches Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung, Dresden, Německo; Füstlich Fürstenbergische Hofbibliothek, Donaueschingen, Německo; Lippische Landesbibliothek, Musikabteilung, Detmold, Německo; Thüringisches Staatsarchiv, Rudolstadt, Německo (pouze dvě jednání); Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Musiksammlung, Schwerin, Německo; Deutsches Nationaltheater- und Staatskapellearchiv, Weimar, Německo; Kongelige Bibliotek, Kopenhagen, Dánsko; Valdemars Slot, Täsinge, Dánsko; Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Maďarsko.

22. Der Betrug durch Aberglauben oder die Schatzgräber, Krebs 293

V singspielu *Podvod skrze pověřčivost* stupňuje Dittersdorf umění ansámblů. Na libreto Ferdinanda Eberla napsal autor dílo ve dvou jednáních. Premiéra proběhla 3. října 1786 v Kärntner-Theater ve Vídni. Další provedení opery se konala ve významných hudebních centrech: Prešpork⁶⁸, Kolín nad Rýnem (1787), Hamburg, Hannover, Mannheim (1788), Berlín (1789), Praha (1790), Vídeň (1796). Novodobě bylo dílo uvedeno roku 1968 ve Vídeňské Komorní opeře. Rukopisy singspielu jsou uloženy v Carolino Augusteum: Salzburger Museum- und Kulturgeschichte, Salzburg, Rakousko; Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Wien, Rakousko; Schweizerische Landesbibliothek Bern, Švýcarsko; Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Německo; Dom St. Peter und Paul, Domstiftarchiv und Bibliothek Brandenburg, Německo; Sächsisches Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung, Dresden, Německo; Bayerische Staatsbibliothek München, Německo; Deutsches Nationaltheater- und Staatskapellearchiv, Weimar, Německo; Kongelige Bibliotek, Kopenhagen, Dánsko.

⁶⁸Z německého Pressburg, dnešní Bratislava.

23. **Democrito corretto**, německá verze **Die Liebe im Narrenhause**, **Krebs 294**

Libreto napsal Gaetano Brunati podle opery *Démocrite* Jeana Françoise Regnarda. Opera giocosa o dvou jednáních měla premiéru 24. ledna 1787 ve Vídni. Autorství německé verze **Die Liebe im Narrenhaus** nese jméno libretisty Johanna Gottlieba Stephanie mladšího. Premierována byla 12. dubna 1787 v Kärntner-Theater ve Vídni. Opera se však u publika nesetkala s úspěchem a byla proto přepracována a uvedena pod názvem **Orpheus der Zweyte (Krebs 296)** s textem F. L. Schrödera. Rukopisy opery jsou uloženy v Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, Rakousko; Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Wien, Rakousko; Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Německo; Bayerische Staatsbibliothek München, Německo.

24. **Die Hochzeit des Figaro**

Pravděpodobným libretistou je Carl Ditters von Dittersdorf, jenž dílo sám přeložil zřejmě podle Pierre Augustin Caron de Beaumarchais. Komický singspiel ve dvou jednáních měl premiéru 1. ledna 1789 v Brně v Královském městském divadle. Opera se nedochovala. Pouze libreto opery je uloženo v Library of Congress, Music Division, Washington D. C.

25. **Hieronymus Knicker**, **Krebs 297**

Libreto tohoto komického singspielu vyhotovil zřejmě Carl Ditters von Dittersdorf podle **Hokus Pokus oder Das Gaukelspiel**. Premiéra proběhla 21. ledna 1789 v Brně. Ve Vídni byla opera uvedena v Leopoldau 7. července 1789, v Salzburgu roku 1792. Autograf opery je uložen v Sächsisches Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung, Dresden, Německo. Opisy opery jsou uloženy v Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, Rakousko; Zentralarchiv des Deutschen Orden, Wien, Rakousko; Zentralbibliothek Zürich, Švýcarsko; Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Německo; Füstlich Fürstenbergische Hofbibliothek, Donaueschingen, Německo; Bayerische Staatsbibliothek München, Německo; Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Musiksammlung, Schwerin, Německo; Deutsches Nationaltheater- und Staatskapellarchiv, Weimar, Německo; Gosudarstvennyj Akademičeskij

Marínskij Teatr. Central'naja Muzikal'naja Biblioteka, St. Petersburg, Rusko;
Library of Congress, Music Division, Washington D. C.

26. Das rothe Käppchen oder Hilft's nicht, so schadt's nicht, Krebs 298

Libreto vyhotovil Carl Ditters von Dittersdorf podle *Giannina e Bernardone* od Filippa Livigni. Pozdější přepracování provedl Christian August Vulpius. Komická opereta o dvou dějstvích byla premiérována pravděpodobně roku 1788 v Kärntner-Theater ve Vídni, přičemž je také uváděna možná premiéra dne 26. května 1790 ve Vratislavi. Není dokonce vyloučeno, že byla opera již dříve provedena na Jánském Vrchu. Rukopisy opery jsou uloženy v Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, Rakousko; Schweizerische Landesbibliothek Bern, Švýcarsko; Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Německo; Füstlich Fürstenbergische Hofbibliothek, Donaueschingen, Německo; Öffentlichen Bücherhallen, Musikbücherei, Hamburg, Německo; Bibliothek der Hansestadt, Musikabtheilung, Lübeck, Německo (pouze jedno dějství); Bayerische Staatsbibliothek München, Německo; Lutherischen Meininger Museenabtheilung, Musikgeschichte/Max Reger-Archiv, Meiningen, Německo; Thüringisches Staatsarchiv, Rudolfstadt, Německo; Deutsches Nationaltheater- und Staatskapellarchiv, Weimar, Německo; Kongelige Bibliotek, Kopenhagen, Dánsko, Gosudarstvennyj Akademičeskij Marínskij Teatr. Central'naja Muzikal'naja Biblioteka, St. Petersburg, Rusko.

27. Der Schiffspatron oder Der neue Gutsherr, Krebs 299

Opera byla provozována také pod názvy **Der Gutsherr oder Gürge und Hänchen** a **Der Guts-Herr als Schiffs-Patron**. Libreto vypracoval Johann Friederich Jünger podle Grossmannovy předlohy *Der Neue Gutsherr*. Národní komická opera o dvou jednáních byla snad uvedena v roce 1799 ve Vratislavi a na Jánském Vrchu. Pod titulem **Gutsherr** byla hrána 2. března 1791 v divadle na Vídeňce. Rukopisy opery jsou uloženy v Sächsisches Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung, Dresden, Německo; Füstlich Fürstenbergische Hofbibliothek, Donaueschingen, Německo; Bayerische Staatsbibliothek München, Německo; Deutsches Nationaltheater- und Staatskapellarchiv, Weimar, Německo.

28. Der Teufel ein Hydraulicus, Krebs 311

Libreto vyhotovil J. F. E. Albrecht podle P. Weidmanna *Der Bettelstudent*. Premiéra proběhla 17. října 1795 v Olešnici⁶⁹ nebo v Hradci nad Moravicí⁷⁰. Rukopis opery je uložen v Sächsisches Landesbibliothek – Staats - und Universitätsbibliothek, Musikabteilung, Dresden, Německo.

29. Der Fürst und sein Volk

Libreto napsal Georg Karl Claudius. Jedná se o jednoaktové německé národní drama se zpěvy. Pasticcio je podloženo hudbou od Friedricha Adolpha Pitterlina, Ditterse a Bertoniho. Opera byla komponována roku 1771 a pravděpodobně premiérována 5. března 1791 v Lipsku. Opera se nedochovala.

30. Das Gespenst mit der Trommel, Krebs 301

Textový podklad opery vyhotovil Carl Ditters von Dittersdorf přepracováním libreta Carla Goldoniho *Conte Caramella*. Německý národní singspiel má dva akty. Premiéra se uskutečnila 16. srpna roku 1794 v Olešnici v místním dvorním divadle. Autograf partitury je uložen v Sächsisches Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung, Dresden, Německo. Opisy opery jsou uloženy v Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, Rakousko; Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Německo.

31. Don Quixott der Zweyte, Krebs 303

Carl Ditters von Dittersdorf přepsal libreto pravděpodobně podle Giovanni Battisti Lorenziho a vytvořil tak komický singspiel o dvou aktech, jenž měl premiéru v Olešnici 4. února 1795. Autograf opery je uložen v Sächsisches Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Musikabteilung, Dresden,

⁶⁹ Olešnice, poprvé připomínaná ve starém břevnovském urbáři r. 1369, má za sebou bohatou minulost. Vznikla na obchodní stezce vedoucí do Polska, která však přiváděla do Olešnice nejen kupce, ale také vojska. Olešnice zkusila hodně za husitských válek, poznamenala ji švédská vojska za třicetileté války a znovu trpěla také za válek o Slezsko.

⁷⁰ Město Hradec nad Moravicí je dnes významnou obcí a kulturním centrem části Slezska. V roce 1733 prodali Pruskovští hradecké panství Wolfangu Konradovi z Neffzernu jejich jméno je spjato především s domácí kapelou, v jejímž provedení bylo na zámku dáváno i několik oper - mj. dle dochovaného libreta i *Thisbe* i *Piramo* Johanna Adolfa Hasseho.

Německo. Opis díla je archivován v Library of Congress, Music Division, Washington D. C.

32. Gott Mars und Der Haupt-Mann von Bärenzahn, Krebs 302

Opera byla provozována také pod názvy **Gott Mars oder: der Eiserne Mann**. Libreto napsal pravděpodobně skladatel podle předlohy Aloise Friedricha von Bruehl. Komický singspiel o dvou jednáních nese na autografu podtitul „*pro masopust roku 1791*“. Premiéra díla se však konala až 30. května 1795 v Olešnici. Autograf částečně nečitelné partitury je uložen v Sächsisches Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Musikabteilung, Dresden, Německo.

33. Der Schach von Schiras, Krebs 305

Skladatelovo přepracování libreta *Sultan Wampum oder Die Wünsche* od Augusta von Kotzebüs bylo textovým podkladem orientálního komického singspielu o dvou jednáních. Premiéra proběhla v Olešnici dne 15. září 1795. Autografní rukopis partitury je uložen v Sächsisches Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung, Dresden, Německo.

34. Die befreyten Gwelfen, Krebs 304

Z dochovaných archiválií a pramenů nám není o této opeře takřka nic známo. Operu **Die befrayten Gwelfen** zkomponoval Carl Ditters von Dittersdorf v roce 1795, přičemž premiéra proběhla dne 29. října roku 1795. Rukopis opery je uložen v Sächsisches Landesbibliothek – Staats - und Universitätsbibliothek, Musikabteilung, Dresden, Německo.

35. Ugolino, Krebs 308

Libreto napsal sám autor dle francouzské předlohy vévody Friedricha Augusta Brunšvicko-Olešnického, jež látku zpracoval podle Dante Alighieriho *Commedie*. Vážný singspiel o dvou jednáních měl premiéru 11. června 1796 v Olešnici. Autograf opery a libreta je uložen v Sächsisches Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung, Dresden, Německo.

36. Die lustigen Weiber von Windsdor, Krebs 306

Dittersdorfovo přepracování předlohy Georga Christiana Römera na téma stejnojmenné komedie Williama Shakespeara⁷¹ *Veselé paničky Windsorské*⁷². Komický singspiel o dvou jednáních měl premiéru 25. června 1796 v Olešnici. Autograf partitury i libreta opery je uložen v Sächsisches Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung, Dresden, Německo. Opis díla je archivován v Library of Congress, Music Division, Washington D. C.

37. Der schöne Herbsttag, Krebs 307

Libreto opery bylo vytvořeno dle předlohy Pietra Metastasia⁷³ *Il vero omaggio*. Premiéra opery se konala dne 29. října 1796 v Olešnici. Rukopis opery je uložen v Sächsisches Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung, Dresden, Německo.

38. Der Durchmarsch, Krebs 313

Opera byla napsána roku 1796 na libreto Františka Xavera Jiříka⁷⁴ *Die christliche Judenbraut*. Opera se nedochovala.

39. Der Terno secco, Krebs 309

Opera je uváděna také pod názvem **Der Ternengewinnst oder Der gedemüthigte Stolz**. Libreto podle italské předlohy volně přepracoval sám Dittersdorf. Jedná se o komický singspiel o dvou jednáních, jehož premiéra proběhla 11. února 1797 ve Vratislavi. Autograf partitury opery je uložen v Sächsisches Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung, Dresden, Německo.

⁷¹ William Shakespeare (23. dubna Stratford – 23. dubna 1616 Stratford), byl významný anglický dramatik a básník, klíčová postava moderního evropského dramatu.

⁷² Tradice vypráví, že komedii *Veselé paničky Windsorské* si od Williama Shakespeara objednala sama královna Alžběta, protože ji v prvním dílu hry *Jindřich IV.* nadchla postava rytíře Jana Falstaffa. Královna si prý přála vidět na jevišti Falstaffa zamilovaného a Shakespeare tak spěchal její přání splnit, že hru napsal za pouhých čtrnáct dní.

⁷³ Pietro Antonio Domenico Bonaventura Metastasio (1698-1782), vlastním jménem Trapassi, byl od roku 1730 až do smrti dvorním vídeňským básníkem. Jeho třicet čtyři operních libret bylo nespočetněkrát zhudebněno (mnohdy až čtyřicetkrát) největšími mistry 18. století.

⁷⁴ František Xaver Jiřík, byl příslušníkem české divadelně tvůrčí emigrace. Proslul jako překladatel italských libret do němčiny. Věnoval se především textům klasicistních oper (Haydn, Salieri, Dittersdorf) a buffo operám neapolského stylu (Anfossi, Cimarosa, Paisiello, Gazzanica, Guglielmi). Nejdéle působil v divadlech v Prešporku a v Budapešti.

40. Der Mädchenmarkt, Krebs 310

Libreto zpracoval Karl Alexander Herklots podle francouzské předlohy Germania Francoise Saint-Foixe. Opera je komickým singspielem o třech jednáních, jež bylo premiérováno 18. dubna 1797 v Olešnici. Autograf partitury opery je uložen v Sächsisches Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Musikabteilung, Dresden, Německo.

41. Der Seefahrer

Opera, jejíž libretista je neznámý, byla také provozována pod názvem **Der großmüthige Seefahrer**. Singspiel o třech aktech byl proveden 6. září 1797 a 1. ledna 1798 v Bruntále.⁷⁵ Rukopis opery je uložen v Zentralarchiv des Deutschen Orden, Wien, Rakousko.

42. Die Opera buffa, Krebs 314

Libreto komického singspielu o dvou dějstvích zpracoval Christoph Friedrich Bretzner. Opera byla napsána okolo roku 1798 a nebyla zřejmě provedena. Pravděpodobný autograf partitury opery je uložen v Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Wien, Rakousko.

43. Don Coribaldi ossia: L'usurpata prepotenza, Krebs 312

Libretista není znám. Drama o dvou aktech vzniklo asi kolem roku 1798. Opera, jež nebyla pravděpodobně nikdy provedena, se žel ani nedochovala.

⁷⁵ Bruntál, dříve Freudenthal Již od počátku 15. století byl Bruntál správním centrem širší oblasti, z které se počátkem 16. století konstituovalo svobodné panství Bruntál, patřící až do roku 1621 pánům z Vrba. Význam Bruntálu, který jako rezidenční město byl renesančně přestavěn. Pokles významu okolních dolů od konce 16. století, pohromy třicetileté války v 17. století, morové epidemie a zhoubné požáry v 18. století přinesly městu, které v roce 1621 získal jako bělohorský konfiskát Řád německých rytířů, pozvolný úpadek. Přes nesmírně těžké poměry se v 18. století výrazně změnila podoba města řadou barokních staveb – mimo jiné byl přestavěn zámek a poutní kostel na Uhlířském vrchu a byla postavena piaristická kolej s kostelem.

5.2 Sporná díla

1. *Il pedante amoroso*

Libreto pochází z Velkého Varadína, jeho autor však není znám. Hudbu k jednoaktovému drama giocoso složil pravděpodobně Carl Ditters von Dittersdorf. Bylo provedeno roku 1768 ve Velkém Varadíně. Opera je uložena v Landesmuseum, Klagenfurt, Rakousko.

2. *Der alte Überall und Nirgends*

Autorem libreta je Karl Friedrich Hensler podle duchovního příběhu od Christiana Heinricha Spiesse. Hudbu k melodramu o pěti jednáních zřejmě zkomponovali Václav Müller a Carl Ditters von Dittersdorf. Tištěné libreto, nejspíše z roku 1796, pochází z Vídně. Opera se nedochovala.

3. *Die Nacht und Ungefähr*

Historické prameny se zmiňují pouze o provedení pravděpodobné komedie tohoto názvu.

4. *Der reisende Schulmeister*

O tomto díle nemáme žádné bližší zmínky.

6. Chronologický katalog dochované oratorní tvorby a dílo uváděné v pramenech

1. *Issaco figura redemptoris*, Krebs 316

Oratorium *Izák* napsal skladatel podle překladu Metastasiovy předlohy ve Velkém Varadíně. Libreto přeložil z italštiny sám biskup velkavaradínský Adam Patačič. Recitativy byly zpracovány prozaicky, zatímco árie jsou napsány ve verších. Premiéra se konala 23. prosince 1765 ve Velkém Varadíně. Dílo bylo uváděno po dobu čtyř let každou postní neděli ve vyprodaném hledišti. Dittersdorfův životopis nám dokládá malý popis scény, jež byla tvořena hájem a Abrahamovým statkem. Do pěveckých rolí, kostýmovaných přesně dle antických vzorů, byli obsazeni Nicolina Trinková, Ungericht, nejmenovaný kastrát a chlapec představující anděla. Oratorium *Izák* se v původní verzi nedochovalo, přepracovaný opis v podobě německé opery je dochován pod názvem *Das Opfer des Abrahams* v Uniwerytet Warszawski, Biblioteka Unywerytetska, Kabinet Zbiorów Muzycznych, Warszawa, Polsko.

2. *Il Davide nella Valle di Terebintho*, Krebs 317

Dvoudílné oratorium pochází z roku 1768. Libreto napsal Pater Salvatore Ignatio Pinto. Dílo mělo premiéru v Opavě 1. dubna 1768. Bylo složeno pro Jánský Vrch. Hlavní představitelkou byla maďarská sopranistka Nicolina Trinková, která podle dobových zpráv zpívala roli mistrovsky. Rukopis oratoria je uložen v následujících institucích: Státní zámek a zahrady, Historicko-umělecké fondy, Hudební archiv, Kroměříž, Česko; Kongelige Bibliotek, Kopenhagen, Dánsko.

3. *La Liberatrice del Popolo Giudaico nella Persia, o sia l' Esther*, německy *Ester*, Krebs 318

Dvoudílné oratorium o jedenácti obrazech bylo zkomponováno v roce 1773 na popud dvorního kapelníka ve Vídni Floriana Gassmanna⁷⁶. Italské libreto napsal Pater Salvatore Ignatio Pinto podle biblického příběhu z knihy Ester. Premiéra oratoria se konala ve Vídni na poslední adventní neděli dne 19. prosince, další uvedení pak 21. prosince 1773. Dílo je předepsáno v obsazení sólistů pro tři soprány, dva tenory a bas, sbor a orchestr. Instrumentální složka v den premiéry čítala na dvě stovky hráčů. Autograf partitury je uložen v Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Německo. Rukopisy oratoria jsou uloženy v Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, Rakousko; Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Wien, Rakousko; Schweizerische Landesbibliothek Bern, Švýcarsko; Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Německo; Kongelige Bibliotek, Kopenhagen, Dánsko; Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Maďarsko.

4. *Giob*, Krebs 318

Dílo je uváděno také pod názvy **Giob** či **Hiob**. Oratorium bylo napsáno pro Zaopatřovací spolek pro vdovy a sirotky po hudebních umělcích ve Vídni. Libreto k tomuto dílu napsal pravděpodobně Pater Salvatore Ignatio Pinto. Premiéru řídil sám autor 8. dubna 1786 ve Vídni. Dittersdorf se ve své autobiografii zmiňuje o obrovském obsazení v rámci uvedení díla v Berlíně, kde účinkovalo dvěstětřicet hudebníků. Oratorium bylo mimo jiné metropole uvedeno také ve Vratislavi v obsazení sta instrumentalistů. Autograf oratoria je uložen v Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Berlin, Německo a opis díla v Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Wien, Rakousko.

⁷⁶ Florian Gassmann (1729 – 1774) pocházel z Mostu v Čechách. Dvorním kapelníkem byl jmenován 13. března 1772. Roku 1771 byl spoluzakladatelem, pro vídeňský hudební život velmi důležitého, Zaopatřovacího spolku pro vdovy a sirotky po hudebních umělcích. Proslul jako autor italských komických oper a chrámové hudby.

7. Závěr

Operní a oratorní tvorba opomíjeného autora, jehož bychom směle mohli přiřadit k trojici vídeňských klasiků, zaujímá významné místo na poli tohoto žánru poslední třetiny 18. století. Skladatel spolupracoval s proslulými libretisty a výrazným způsobem byl inspirován texty italských a německých literárních tvůrců, na jejichž předlohy tvořili také ostatní hudební současníci (Haydn, Mozart, Salieri, Diabelli, a jiní). Po umělecké stránce je jevištní dílo Carla Ditterse von Dittersdorf naplněno krásou ušlechtilé melodiky propojené pro něj typickým rysem vypjaté hudební dramatičnosti tolik příznačné pro skladatelovu tvorbu nejen na poli operním a oratorním. Rozličnost afektů, jimiž je protkána Dittersdorfova kompozice, působí mnohdy dojmem až vnitřní rozervanosti citů, které vkládá formou niterných melodických frází mezi vášnivě a dramaticky komponované oddíly ve vypjaté harmonii či drastických rychlých unisono pasáží. V množství téměř padesáti jevištních titulů se vyskytují pochopitelně kusy závažnějšího i lehčího charakteru rozličné kvality. Celkovou dramatickou úroveň tvorby často záporným způsobem poznamenalo nevhodně volené libreto, jež v některých kusech působí nesouvislým dojmem, přičemž nezřídka narušuje i vysokou kvalitu hudebního zpracování. Žalostným dokladem propadu díla v očích veřejnosti konce 18. století je volné kusé zpracování biblické předlohy Ester od Patera Salvatora Ignatia Pinto, přestože je podloženo vynikající hudbou. Do vokálních i orchestrálních partů klade Dittersdorf obdobnou míru vysokých nároků jako jeho současníci, po melodické stránce je však hudba ještě citovější a lyričtější než skladby Haydnovy či Mozartovy⁷⁷. V komických operách využívá autor ve zpěvu, mimo dramatických melodických efektů, vycházejících mnohdy ještě z rétorických figur, barvitou zvukomalbu, kterou místy předepisuje zejména v singspielech.

Cíl mé práce byl vytyčen systematickým dohledáním dochovaných či historicky doložených operních a oratorních titulů původně vídeňského skladatele včetně doložení jejich možného výskytu v dobových opisech uložených v národních fondech převážně střední Evropy. Při práci s pramenným materiálem

⁷⁷ Citově vytríbenou melodičkou jsou opředeny pasáže zejména v pomalých větách.

jsem využila především fondů oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea v Brně, Slezského zemského muzea v Opavě, České Národní knihovny v Praze, dále hudebniny uložené v archivech institucí Österreichische Nationalbibliothek in Wien, Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunden in Wien.

V rozsahu pojednání problematiky mé absolventské práce jsem se nakonec zdržela uvedení původně zamýšlených incipitů, jejichž opatření je z důvodů špatné dostupnosti některých hudebnin velmi nákladné, pro objemový rozsah tohoto zpracování časově nepatříčně náročné. Tato katalogizace operního a oratorního díla spočívá v označení originálního, popřípadě později často uváděného názvu, autora libreta, doloženou či předpokládanou dobu vzniku, popřípadě datum a místo premiéry. U dochovaných titulů uvádím místo uložení dobového hudebního materiálu, popřípadě autografu, nebo alespoň libreta. V některých případech zmiňuji i historické doklady o provedení a ohlasy či názory současníků skladatele.

8. Prameny a literatura

Biografický slovník Slezska a severní Moravy 4. díl., Optys nakladatelství, Opava 1995

Burney Charles: The present state of music in Germany, the Netherlands and United Provinces, London 1773

Codr, Milan: Přemožitelé času 18. díl. Mezinárodní organizace novinářů, Praha 1989

The new Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition, London 2000

Ditters von Dittersdorf, Karl: Eigene Lebensbeschreibung (seinem Sohne in die Feder diktiert), Leipzig 1801

Galeazzi, Francesco: Elementi teorico-practici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata, ed a dimostrabili pricipi ridotta, Roma 1791 - 1796

Haas, Robert: Aufführungspraxis der Musik, Potsdam 1931

Helfert, Vladimír: Zur Geschichte des Wiener Singspiels. ZfMw, Praha 1922

Holl, Karl: Dittersdorf Opern für das wiederhergestellte Johannisberger Theater, Heidelberg 1913

Hostomská, Anna: Opera, průvodce operní tvorbou, NS Svoboda, Praha 1999

Istel, Edgar: Dittersdorfiana, Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft IV, 1902 – 1903

Koch, Heinrich Christoph: Musikalisches Lexikon, Offenbach a. M. 1802

Krebs, Carl: Dittersdorfiana, Berlín 1900

Kretschmar, Hermann: Vom alten Dittersdorf. Gesammelte Aufsätze I, 313 n. Lipsko 1911

Müller, Karel: Pečeti Karla Ditterse z Dittersdorfu, HÚAV ČR, sv. 61, Praha 1991

Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bärenreiter, Kassel 1999

Němeček, Jan: Nástin české hudby XVIII. století, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1955

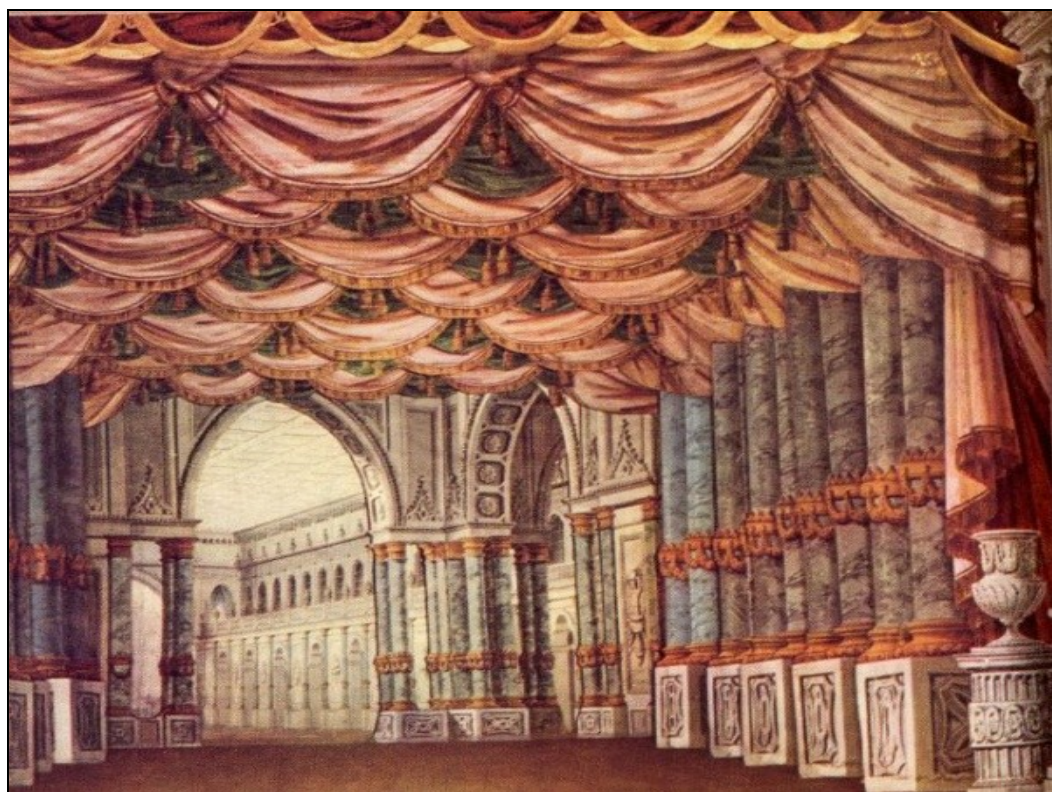
Quantz, Johann Joachim: Versuch einer Anweisung, die Floete traversiere zu spielen, Berlin 1752 (Neudruck der 3. Auflage, Breslau 1789: Kassel – Basel 1968)

- Riedinger, Leopold:** Dittersdorf als Opernkomponist, Studien zur Musikwissenschaft II., Wien 1914
- Rigler, Gertrude:** Die Kammermusik Dittersdorf. Studien zur Musikwissenschaft XIV, 1927
- Schünemann, Georg:** *Geschichte des Dirigierens*, Berlin 1913
- Sehnal, Jiří:** Dějiny hudby na Moravě. Zpracoval Jiří Sehnal a Jiří Vysloužil, Brno 2001
- Straková, Theodora, Sehnal, Jiří, Příbáňová Svatava:** *Průvodce po archvních Ústavu dějin Hudby Moravského muzea v Brně*, Brno 1971
- Schletterer, H. M.:** Das deutsche Singspiel, Hildesheim 1975
- Schreiber, Ottmar:** Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1780 und 1850, Berlin 1938
- Trojan, Jan:** Dvě málo známé brněnské premiéry, Program státního divadla 1979, 4
- Weigl, Bruno:** C. D. v. Dittersdorf als Symfonikem. Musikalisches Wochenblatt XXXIX, 1908
- Zuber, Rudolf:** Karel Ditters z Dittersdorfu, Javorník, Vlastivědné muzeum Jesenicka, 1999

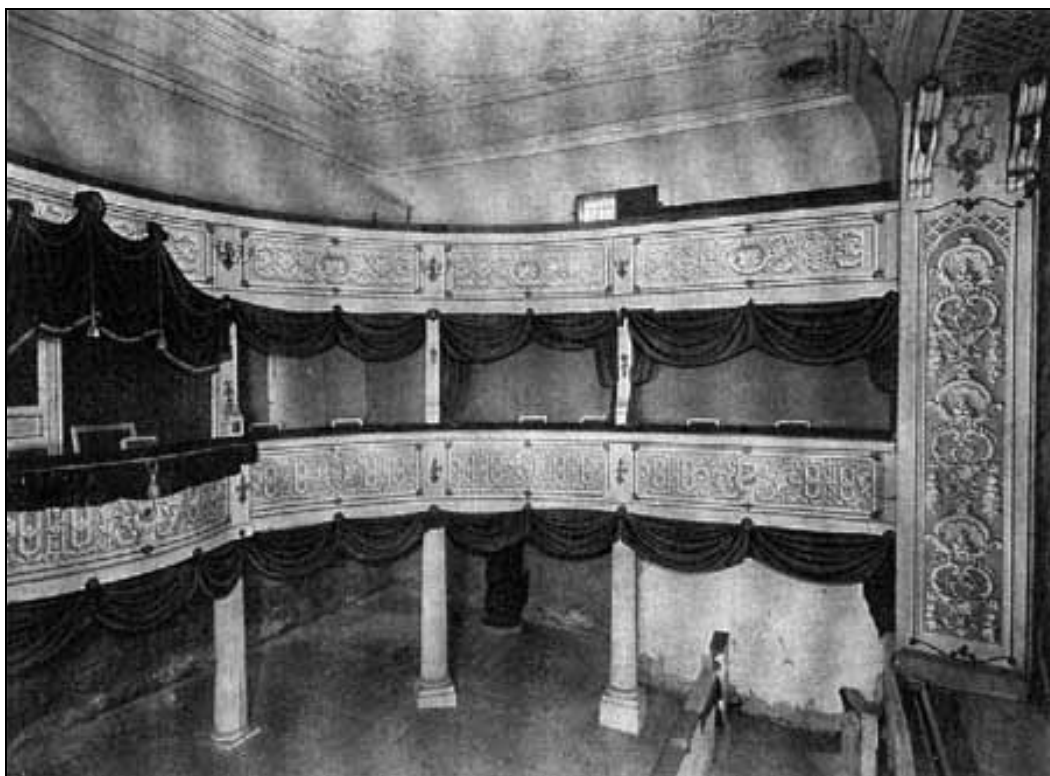
9. Příloha



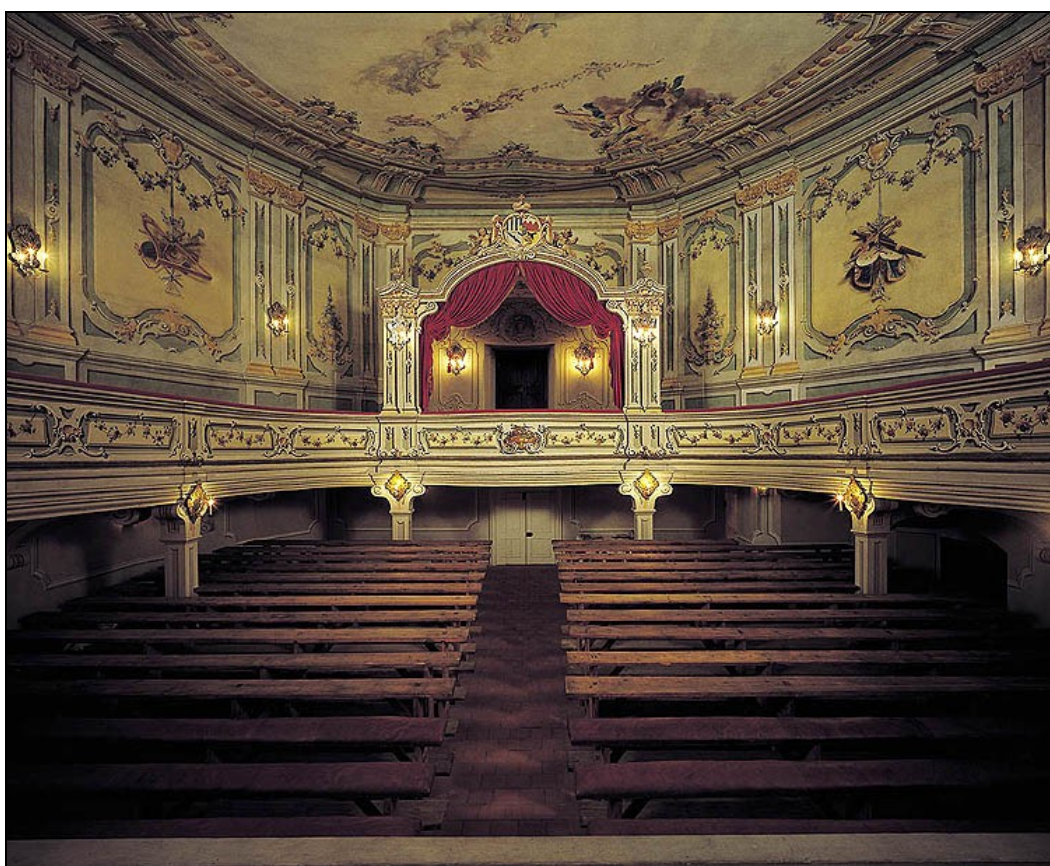
Obr. 2 – Zámecké divadlo v Mnichově Hradišti



Obr. 3 – Zámecké divadlo v Litomyšli



Obr. 4 – Zámecké divadlo ve Valticích, foto z roku 1940



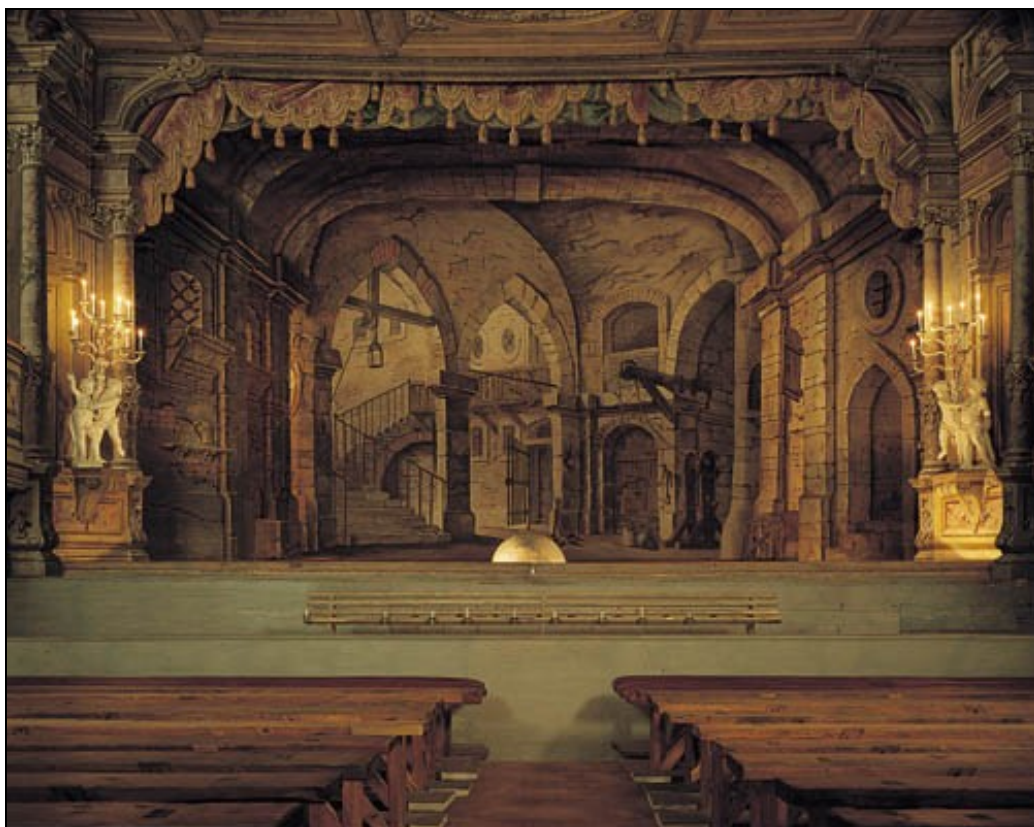
Obr. 5 – Hlediště zámeckého divadla v Českém Krumlově



Obr. 6 – Jeviště zámeckého divadla v Českém Krumlově (scéna *slavnostní sál*)



Obr. 7 – Scéna zahrady (zámecké divadlo v Českém Krumlově)



Obr. 8 – Scéna věznice (zámecké divadlo v Českém Krumlově)



Obr. 9 – Scéna města (zámecké divadlo v Českém Krumlově)



Obr. 10 – Scéna lesa (zámecké divadlo v Českém Krumlově)



Obr. 11 – kulisa domu ze scényměsto
(zámecké divadlo v Českém Krumlově)



Obr. 12 – kulisa stromu ze scény les
(zámecké divadlo v Českém Krumlově)



Obr. 13 – Jeviští dekorace stromku s výměnnými plody, popř. květy, v této podobě pomerančovník



Obr. 14 – Dolní provaziště pod jevištěm zámeckého divadla v Českém Krumlově



Obr. 15 – Osvětlovací trám pod forbínou zámeckého divadla v Českém Krumlově

Obr. 16 – Dittersdorfova poznámka v autografné partitúře singspielu *Butrug durch die Aberglaube*.

V notové osnově určené pro efekt blesku udává autor požadavek:

„Da es von drei orten blitzen muß, so ist dieser Blitz mit dem Zeichen Θ N^o 1.2.3.bezeichnet.“

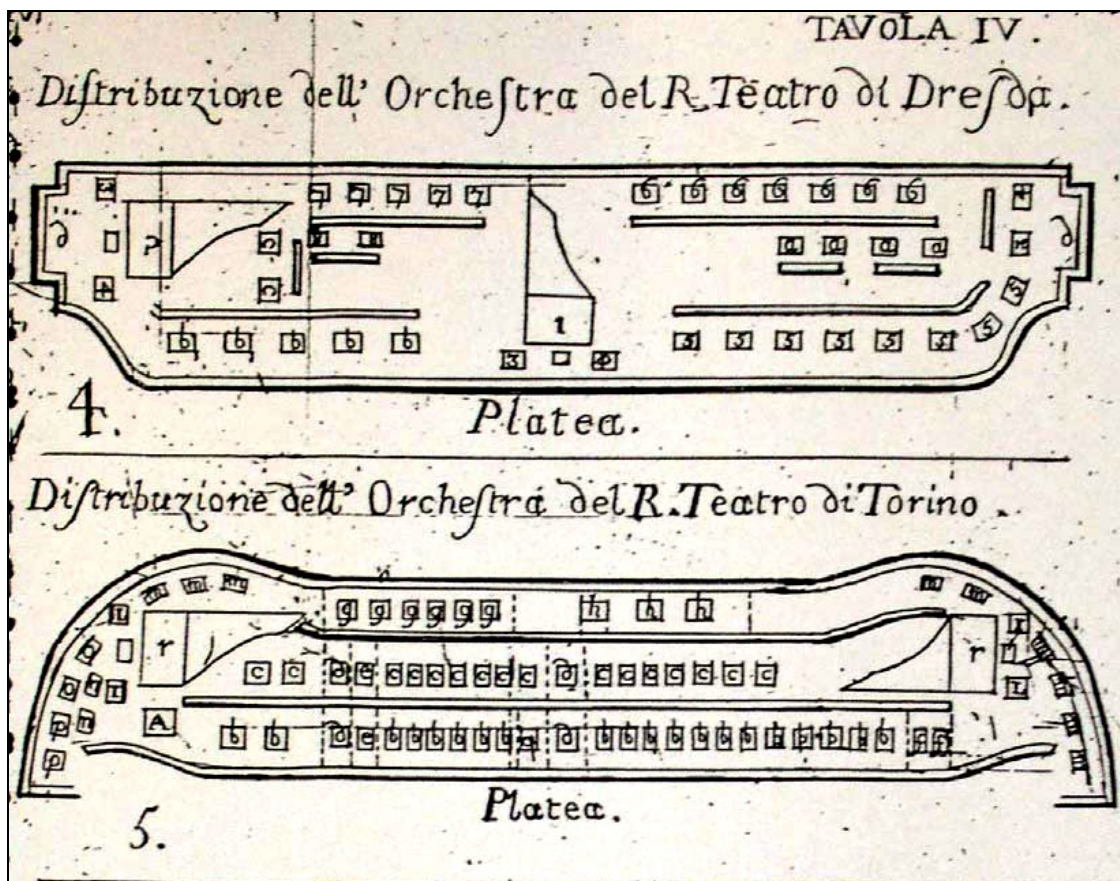
(„Poněvadž se má blýskat ze třech míst, je tento blesk poznamenan značkami Θ N^o 1.2.3.“)



Obr. 17 – Větrostroj z depozitáře zámku v Českém Krumlově



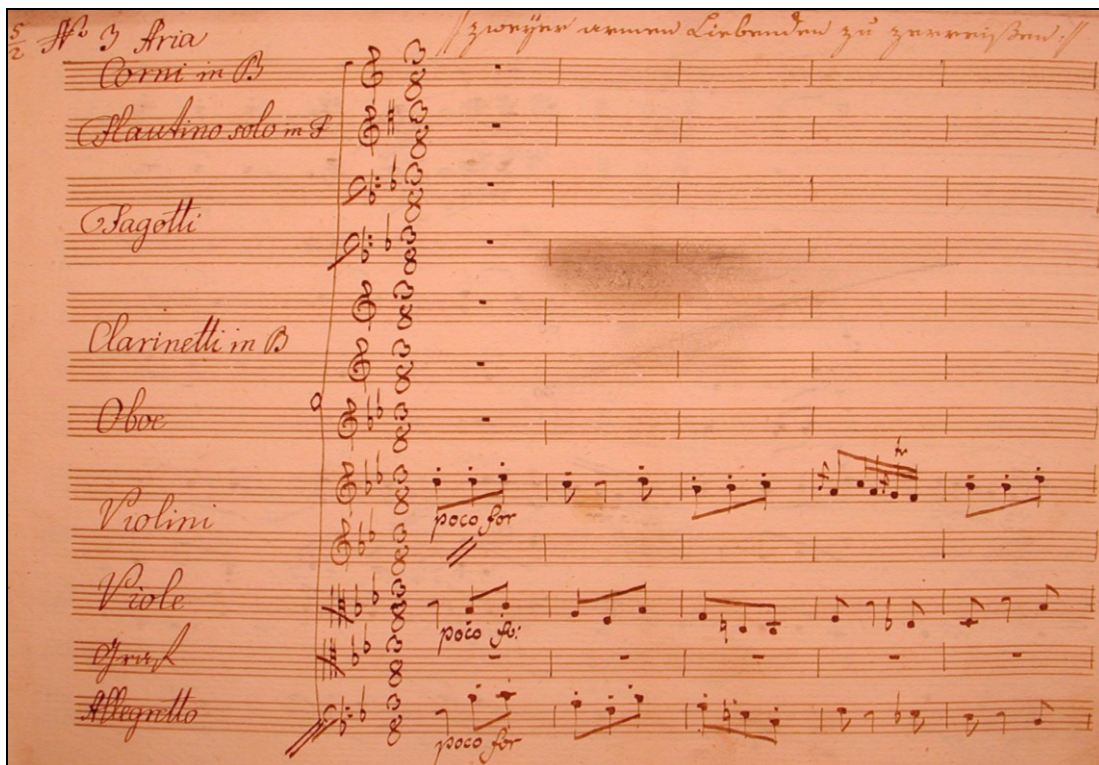
Obr. 18 – „Prška“ z depozitáře zámku v Českém Krumlově



Obr. 19 – Vyobrazení drážďanského divadelního orchestřiště (nahore) v porovnání s orchestřištěm v Turině (dole) v traktátu Francesca Galeazziho *Elementi teorico-practici di musica* z roku 1791.



Obr. 20 – Vídeňská dvorní opera na rytině z roku 1758



Obr. 21 – Ukázka autografní Dittersdorfovy partitury 3. Árie ze druhého jednání opery *Der Betrug durch Aberglauben*. Z partitury vidíme způsob zápisu druhých houslí *unisono* spolu s prvními a *viola col Basso*.

10. Anotace

Příjmení a jméno: Čermáková Lenka

Katedra: hudební výchovy PdF UP Olomouc

Název práce: Carl Ditters von Dittersdorf.

Podmínky dobové praxe spolu s katalogizací operního
a oratorního díla zapomenutého génia

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

Počet stran: 72

Počet příloh: 21

Počet titulů použité literatury: 28

Klíčová slova: Ditters von Dittersdorf.

Opera.

18. století.

Divadlo.

Orchestr.

Resumé:

Účelem diplomové práce je poukázat na hudební kvality opomíjeného skladatele Carla Ditterse von Dittersdorf, jenž v minulých desetiletích žel nebyl hudebními vědci zařazen mezi čelní autory své doby. Na úvod práce uvádíme relativně podrobný životopis skladatele pro nastínění jeho dobového společenského postavení a významu v rámci tehdejšího světového hudebního dění. Jako zevrubný komplexní náhled na autorovu tvorbu předkládáme obecnou charakteristiku Dittersdorfových kompozic. Nemalá součást práce je věnovaná operní praxi druhé poloviny 18. století, a to jak provozu jevištnímu tak zejména hudebnímu s následným doložením fakt zmínkami ze skladatelova vlastního životopisu a příloženým komentářem. Vlastním jádrem našeho spisu je katalog operního a oratorního díla, jak dochovaného, tak i skladeb toliko zmiňovaných v historických pramenech s lokalizací dobového hudebního materiálu. Příloha práce je tvořena názornou fotodokumentací dobových památek souvisejících zejména s operní praxí druhé poloviny 18. století. Obsah diplomové práce má čtenáři přiblížit zapomenuté dílo ztraceného

velikána, a to zejména formou katalogizace ve spojení s přehledem evropských archívních fondů schraňujících tyto významné památky.

10. Annotation

Surname and first name: Čermáková Lenka

Department: of Music PdF UP Olomouc

Name of work: Carl Ditters von Dittersdorf.

Conditions of opera and oratorios praxis of the 18th century of forgotten giant.

Head of work: Mgr. Tomáš Hanzlík Ph. D.

Number of pages: 72

Number of annexe: 21

Number of bibliography: 28

Key words: Ditters von Dittersdorf.

Opera.

18th century.

Theatre.

Orchestra.

Resume:

The task of my work is to show the music qualities of a forgotten composer Carl Ditters von Dittersdorf, who was not, in past decades, esteemed as a top composer of his era. In the beginning of this work, we present relatively detailed curriculum vitae of this composer, so as to show his significance in society and his significance in the world of music of his age. Dittersdorf's compositions are shown in their general characteristics as a complex view at his work. An important part of this work describes especially the music praxis in operas of the second half of the 18th century. Then there are shown some facts, our commentaries and mentions from the composer's own memories. The catalogue of composer's operas and oratorios is the core of our work. In the catalogue, there are mentioned compositions that are preserved as well as compositions that are mentioned elsewhere but not preserved. A photographic documentation of historical artefacts related to opera praxis of the 18th century is a supplement of this work. The content of this diploma thesis tries to show the forgotten work of

a lost giant of the 18th century music especially by the means of catalogued European archive funds that keep these important artefacts.