

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Bakalářská práce

Adéla Rybářová

Sei Sonate a Violino Solo e Basso, Op. 1 (1739) od Václava Vodičky

Praha, 2024

Vedoucí práce: Mgr. Marc Niubo, Ph.D.

Věnováno památce
naší milované ředitelky

Lenky Hlávkové

1974–2023

Poděkování

Na prvním místě bych ráda vyjádřila svou hlubokou vděčnost vedoucímu bakalářské práce, panu Mgr. Marcu Niubo, Ph.D., za jeho odborné vedení, trpělivost a laskavost, kterou mi projevoval po celou dobu vzniku této práce. Pan Niubo mě nejenom motivoval, ale také mi pomohl objevit vlastní potenciál, za což mu upřímně děkuji.

Mé srdečné díky patří také paní Magdaleně Malé, která mi významně pomohla při hudební analýze a podělila se se mnou o své cenné znalosti v oblasti barokní houslové hry. Její ochota a pečlivost byly neocenitelné.

Velmi si vážím i podpory pana Roberta Gjerdingena, který se mnou komunikoval a sdílel své rady a názory, přestože je v současné době v důchodu. Jeho vstřícnost a ochota mi byly velkou pomocí.

Rovněž bych chtěla poděkovat paní Zuzaně Petráškové za její laskavost a pomoc při pořizování kopie mikrofilmu Vodičkovy houslové metody v pražské Národní knihovně.

Na závěr bych ráda poděkovala své rodině a přátelům za jejich neustálou podporu a motivaci během celé doby práce na této studii.

Abstrakt

Tématem bakalářské práce je první opusové dílo (sonáty pro housle a basso continuo) od českého skladatele a houslisty 18. století, Václava Vodičky. Cílem práce je zhodnocení tohoto díla v dobovém kontextu z perspektivy nové odborné literatury a analytických metod. Stěžejní část práce se zabývá hudební analýzou těchto šesti sonát v komparaci s dalším relevantním repertoárem. Práce se také věnuje otázkám dedikace uměleckých děl a vydávání komorní hudby v první polovině 18. století či postavení Vodičky na dvoře kurfiřta Karla Albrechta. Z hlediska metodologie je práce kromě syntézy dosavadní odborné literatury založena na kritice pramenů, hudební analýze a historiografii.

Klíčová slova

Václav Vodička, houslová sonáta, 18. století, galantní styl, hudební analýza, tiskové privilegium, dedikace, Karel VII. Albrecht Bavorský, Paříž, Mnichov, *Hofkapelle*

Abstract

The subject of this bachelors thesis is the first opus (sonatas for violin and basso continuo) by the 18th century Czech composer and violinist Václav Vodička. The aim of the thesis is to evaluate this work in its contemporary context from the perspective of new literature and analytical methods. The main part of the thesis will deal with the musical analysis of these six sonatas in comparison with other relevant repertoire. The thesis will also deal with the issues of dedication of works of art and the publication of chamber music in the early 18th century and the position of Vodička at the court of Elector Charles VII of Bavaria. From the point of view of methodology, the thesis will be based on a synthesis of the existing literature, as well as on source criticism, musical analysis and historiography.

Key words

Václav Vodička, violin sonata, 18th century, galant style, music analysis, printing privilege, dedications, Charles VII Prince-Elector of Bavaria, Paris, Munich

Obsah

1.	Úvod	8
2.	Stav bádání.....	10
2.1.	Prameny	10
2.2.	Vnější popis <i>Sei Sonate a Violino Solo e Basso op. 1</i> (1739).....	11
2.3.	Další prameny	12
2.4.	Odborná literatura	13
3.	Historická část	15
3.1.	Stručná biografie Václava Vodičky.....	15
3.2.	Vodičkovovo působení v Mnichově: Prozkoumání prostředí nejen hudebního	16
3.2.1.	Vliv rodu Wittelsbachů na mnichovské hudební kultuře.....	17
3.2.2.	Vzdělávací cesty mladých hudebníků do Itálie v 17. a 18. století.....	19
3.2.3.	Vhled do mnichovské dvorní kapely v polovině 18. století	22
3.3.	Dedikace děl v 18. století.....	26
3.4.	Paříž a houslová sonáta.....	27
3.5.	Tiskové privilegium v Paříži.....	28
4.	Hudební analýza <i>Sei Sonate a Violino Solo e Basso op. 1</i> (1739).....	30
4.1.	Galantní styl.....	31
4.2.	Metodologie analýzy.....	33
4.3.	Hudební analýza Vodičkových sonát op. 1	37
4.3.1.	Rozbor první sonáty.....	37
4.3.2.	Stručný rozbor zbylých sonát	44
4.4.	Shrnutí.....	50
4.5.	Komparace díla s relevantním repertoárem	51
5.	Závěr	54
6.	Seznam použité literatury	56
7.	Slovníková hesla	59
8.	Novodobé notové materiály.....	59
9.	Zvukové záznamy	59
10.	Přílohy.....	60
10.1.	Titulní stránka a dedikace <i>Sei Sonate a Violino Solo E Basso</i> , Wenceslao Wodiczka (1739).....	60
10.2.	Titulní stránka exempláře Vodičkovy houslové školy, Holandské vydání	61
10.3.	<i>Six Solos for a Violin and Bass</i> , Wenceslaus Wodozky (c. 1740)	62
10.4.	Theatinerkirche St. Kajetan und Adelheid.....	63
10.5.	Rodokmen rodu Wittelsbachu v Mnichově od 17. století.....	64
10.6.	První stránka houslového partu Ferrandiniho Pastorale	65

10.7.	Seznam děl s tiskovým privilegiem mezi lety 1653–1790	66
10.8.	Komparace houslových sonát vydaných s tiskovým privilegiem v Paříži mezi lety 1733-1748	67

1. Úvod

Václav Vodička patří mezi četné hudebníky českého původu, kteří v 18. století našli dobré uplatnění v zahraničí. Stejně tak jako v tvorbě Leopolda Mozarta, jeho současníka, ale i blízkého přítele, se ve Vodičkově tvorbě objevují hudební znaky, které lze identifikovat jako pozdně barokní a galantní.¹ Během svého života zkomponoval díla orchestrální i komorní, primárně pro housle a flétnu. Avšak Vodička je dnes známý hlavně jako zřejmě první český autor učebnice hry na housle. Tímto tématem se zabývala docentka Jana Spáčilová ve své diplomové práci z roku 2001² a dále v článku z roku 2010 *Některé otázky barokní houslové techniky na příkladu učebnice Václava Vodičky*.³ Cílem této bakalářské práce je přiblížit hudební prostředí Vodičky, a to prostřednictvím jeho prvního opusového díla, *Sei Sonate A Violino Solo E Basso*, poprvé vydaného v Paříži v roce 1739. Pro muzikology je toto konkrétní vydání zajímavé hned ze dvou důvodů: tiskovým privilegiem a dedikací díla významnému mecenáši hudby 18. století, Karlu Albrechtovi (1697–1745), kurfiřtu bavorskému. Pro mladého Vodičku byla možnost publikovat svůj první opus v centru hudebního tisku s královským privilegiem a dedikovat ho významnému mecenáši jedním z dalších významných kroků v jeho kariéře.

Přestože se Vodičkův život a dílo dostaly opět do povědomí muzikologů díky práci Jany Spáčilové, stále chybí detailní rozbor jeho četných skladeb pro housle a jejich hlubší zařazení do kontextu dobové tvorby, a to zejména za pomoci nejnovějších analytických metod. Jako studentka muzikologie a zároveň houslistka s osmnáctiletou praxí mohu nabídnout dvojí pohled na Vodičkův první opus, a to jak z perspektivy hudebně-historického pozadí díla, tak z hlediska technických nároků na interpreta. Věřím, že analýza Vodičkova prvního opusu přispěje k lepšímu osvětlení jeho významu v komorní hudbě první poloviny 18. století.

Ve své práci jsem zvolila následující strukturu. Po představení stručného stavu bádání o Vodičkovi a jeho prvním opusu uvádím hlavní prameny a odbornou literaturu, která doprovázela můj výzkum. Poté dělím práci do dvou základních částí – historické a analytické. Na začátku historické části krátce představím život a působení Václava Vodičky.

¹ O přátelském vztahu mezi Mozartovou a Vodičkovou rodinou píše muzikolog Robert Münster v článku *Aus Mozarts Münchner bekenntnis. Die Musikerfamilie Wodiczka*. HV IV/1991, s. 313–316.

² SPÁČILOVÁ, Jana. *VODIČKOVA ŠKOLA HOUSLOVÉ HRY (Amsterdam c. 1757) v kontextu dobové pedagogické literatury*. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy. Praha, 2001.

³ SPÁČILOVÁ, Jana: *Některé otázky barokní houslové techniky na příkladu učebnice Václava Vodičky (1757)*, in: *De Musica*. Zborník Katedry hudby Prešovskej univerzity v Prešově, Prešov 2010, s. 124–146.

Poté pomocí dobových svědectví o organizaci mnichovské dvorní kapely přiblížím umělecké podmínky na dvoře Karla Albrechta, bavorského kurfiřta. Zde zmiňuji Vodičkův vztah s významným italským skladatelem Giovannim Ferrandinim (1710–1791), který rovněž působil ve dvorní kapele v Mnichově. Dále věnuji pozornost již zmíněné dedikaci prvního opusu. Poté je představena Paříž nejen jako jedno z center tisku komorní hudby v západní Evropě, ale i jako největší centrum tisku houslových sonát v 18. století, neboť právě zde působil Vodička jako jeden z prvních skladatelů přinášejících své dílo. V souvislosti s tím je přiblížen význam tiskového privilegia v Paříži. Zde využiji poznatky z podrobné studie o historii sonáty, *A History of the Sonata Idea* od muzikologa Williama Newmana, konkrétně její první dva svazky.⁴

Stěžejní část práce tvoří analýza Vodičkových sonát. Nejprve se věnuji podrobné hudební analýze první sonáty. S využitím studie *Music in the Galant Style* současného muzikologa Roberta Gjerdingena je provedena analýza na základě jeho „schema prototypes“.⁵ Poté jsou představeny specifické příklady Vodičkova kompozičního stylu ve zbylých sonátách, s důrazem na jeho italské a francouzské vlivy. Na závěr analytické části uplatňuji tyto poznatky při porovnávání Vodičkova díla s dalšími relevantními příklady z tohoto období. Zaměřím se zejména na sonáty, které byly v tomto období rovněž vydány v Paříži. Práci uzavírá shrnutí získaných primárně hudebně-analytických poznatků.

⁴ NEWMAN, William S. *The Sonata in the Baroque Era*. Third Edition. New York: W. W. Norton & Company, 1972., NEWMAN, William S. *The Sonata in the Classic Era*. Third Edition. New York: W. W. Norton & Company, 1983.

⁵ GJERDINGEN, Robert O.. *Music in the Galant Style*. Cary, NC, USA: Oxford University Press, Incorporated, 2007.

2. Stav bádání

Na následujících stránkách představím nejdůležitější prameny a literaturu, jež jsem v průběhu své práce využila.

2.1. Prameny

Vodičkova tvorba je dnes zachována v tiscích a rukopisech. Seznam zachovaných pramenů jsem vytvořila na základě slovníkových hesel a údajů z RISM. Nepovažuji za nutné zde uvádět veškeré prameny ke všem Vodičkovým skladbám, a proto odkazuji na aktuální seznam pramenů nabízený v již uvedených zdrojích.⁶

Pro studium Vodičkova prvního opusu jsou nejdůležitější následující prameny (viz tabulka 1), z nichž jeden se nachází v pražské Národní knihovně. O autografu sonát není prozatím nic známo. Na závěr práce uvádím pro lepší orientaci výběr těchto pramenů formou přílohy.

Prameny k prvnímu opusu

Název	Rok a místo vzniku	Druh	Signatura
Sei Sonate a Violino Solo e Basso	[1739], Paříž	Tisk	F-Pn, VM7-770
Six Solos For a Violin and Bass	[1746], Londýn	Tisk	Cz-Pu, 59 A 1866
Sei Sonate a Violino Solo e Basso	[1739–1742?]	Rukopis	D-Dl, Mus. 2827-R-1

Tabulka č. 1

Za nejzásadnější pramen považuji první vydání sonát v pařížském vydavatelství Mme. Boivin, Le Clerc et Mlle. Monnet dostupné v digitální podobě v online databázi Francouzské národní knihovny.⁷ Ačkoli rok vydání není na titulním listu uveden, porovnání potvrzení královského privilegia uvedeného na poslední stránce tohoto pramene s Brenetovou edicí seznamu děl vydaných s královským privilegiem v Paříži⁸ potvrzuje rok 1739. Tento tisk obsahuje množství velice cenných informací, které mi pomohly při

⁶ SPÁČILOVÁ, Jana. Vodička, Václav. Český hudební slovník osob a institucí [online]. Dostupné z: https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/component/mdictionary/?task=record.record_detail&id=123.

⁷ Dostupné online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b108625026/f2.item>

⁸ BRENET, Michel. *La librairie musicale en France de 1653 à 1790, d'après les Registres de privilèges*. Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft VIII, 439. Leipzig, 1907.

historiografickém bádání, včetně titulního listu s již zmíněným privilegiem a dedikací Karlu Albrechtovi v italštině.

Dalším pramenem je londýnské vydání sonát od vydavatele Johna Simpsona, které se nachází v pražské Národní knihovně.⁹ Zde není uveden rok vydání. Camillo Schoenbaum v předmluvě novodobého vydání tohoto díla¹⁰ odhaduje, že Londýnské vydání Johna Simpsona vzniklo krátce po Pařížském vydání, kolem roku 1745.¹¹ Srovnání těchto dvou vydání ukázalo, že kromě několika akordů v basu a odlišného pořadí sonát¹² jsou obě vydání totožná.

Poslední pramen týkající se Vodičkova prvního opusu je rukopis díla uložený v Drážďanské zemské a univerzitní knihovně.¹³ I v tomto případě je datum vzniku rukopisu nejisté. Podle údajů v RISM se pramen datuje do období mezi roky 1739 a 1742. Písař rukopisu je neznámý. Rukopis jsem využila ke srovnání notového zápisu s pařížským vydáním.

Dále jsem pracovala s mikrofilmovou kopií holandského exempláře Vodičkovy školy, kterou zakoupilo hudební oddělení na žádost Jany Spáčilové, která ji taktéž při své práci využila.¹⁴ Exemplář neuvádí datum vydání ani sepsání, proto byl rok 1757 určen na základě sekundárních pramenů. Vodička je zde uveden jako „T. Wodicka“, ačkoliv se jedná o Václava. Této problematice se krátce věnuje Spáčilová ve své práci.¹⁵ Prostřednictvím studia mikrofilmu a práce Jany Spáčilové se mi podařilo na Vodičku nahlédnout jako na učitele a autora učebnice hry na housle v 18. století.

2.2. Vnější popis *Sei Sonate a Violino Solo e Basso op. 1 (1739)*

Pramen, který sloužil k mému rozboru, se nachází ve francouzské Národní knihovně v Paříži (Bibliothèque national de France) pod signaturou F-Pn/VM7-770, dostupný je také online na databázi Gallica. Tento tisk se dále nachází v šesti dalších

⁹ VODIČKA, Václav. *Six Solos For a Violin and Bass* [hudebnina]. London: J. Simpson, [1740]. 1 partitura (26 stran). (Cz-Pn, sign. 59 A 1866)

¹⁰ VODIČKA, Václav, RACEK, Jan, ed. a SCHOENBAUM, Camillo, ed. *Sei sonate: violino e cembalo*. 1. vyd. Praha: SHV, 1962. 1 partitura (vi, 36 s.) + 1 hlas (15 s.). *Musica Antiqua Bohemica*; No. 54.

¹¹ Existují dvě Londýnské vydání – jedno od Johna Simpsona a druhý od Johna Johnsona.

¹² V Londýnském vydání u Simpsona jsou přehozeny třetí a čtvrtá sonáta.

¹³ Dostupné online: <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/142483/1>

¹⁴ VODIČKA, T. [Václav]: *Onderwijs voor Eerstbeginnende, Als die wat meerder in de Kunst zijn geoeffend der Viool..., Instruction Pour les commençans, et meme pour ceux qui veulent se perfectionner sur le Violon...*, Amsterdam c. 1757. (Koninklijke bibliotheek 'S-Gravenhage, sign. 196 C 7) (Cz-Pn, sign. 59 mf 809)

¹⁵ SPÁČILOVÁ, Jana. *VODIČKOVA ŠKOLA HOUSLOVÉ HRY*. s. 31.

institucích.¹⁶ Rok tisku dle tiskového privilegia je 1739. Pramen zahrnuje celkem 34 stránek: jednu titulní stránku, jednu stránku dedikace, 31 stránek notového materiálu (houslový part s doprovodem bassa continua), z nichž 3 stránky jsou prázdné pro předpokládané otáčení, a jednu stránku s podmínkami královského privilegia ve francouzštině.

- Titul:

SEI SONATE A Violino Solo E Basso | DEDICATE A Sua Altezza Serenissima
Elettorale | CARLO ALBERTO DUCA DI BAVIERA | DA WENCESLAO
WODIC'ZKA | Primo Violino di S. A. S. E. | OPERA PRIMA | Prix 6 livre | A
PARIS

- Vydavatel:

Chez Md. Boivin Mde. Rue St. Honoré á la Régle d'Or _ Le Sieur le Clerc Md.
Rue de Roule á la Croix d'Or | Mlle. Monnet á la L'yre d'Or grande Place de
l'Hótele de soissons.

- Privilegium:

AVEC PRIVILEGE DU ROY

- Tiskař:

Mlle. Vandôme

- Poznámky:

Ve spodním levém rohu je razítko *Bibliothèque Royale* se znakem koruny.
Z hlediska ediční kritiky, tisk notového materiálu je velice úhledný a
houslový part s bassem continuem vždy rytmicky lícuje.

2.3. Další prameny

Dosud nejobsáhlejší soupis pramenů k Vodičkovu životu, shromážděný především z mnichovských a pražských zdrojů, byl sestaven v bakalářské práci Michaely Kouřilové.¹⁷ Kouřilová mimo jiné uvádí také katalog Johanna Melchiora Moltera, který v polovině 18.

¹⁶ Další místa uložení dle údajů v RISM: B-Bc, F-Pc, GB-Lbl, US-Phu, US-Wc, US-WGw

¹⁷ KOUŘILOVÁ, Michaela. *Wenceslao Wodiczka a jeho tvorba pro flétnu*. Bakalářská práce, vedoucí Maňourová, Lucie. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Collegium Marianum – Týnská vyšší odborná škola, 2011.

století uspořádal a očísloval hudebniny *Hofkapelle* dvora Baden-Durlach v Karlsruhe.¹⁸ Zde nalezneme hudební incipit Vodičkovy skladby „Concerto à 5 stromenti“.¹⁹

2.4. Odborná literatura

Ačkoliv se dochovalo poměrně velké množství Vodičkovy tvorby, odborné literatury věnující se životu a dílu tohoto autora mnoho není. Jedním z hlavních zdrojů mého výzkumu byla již zmíněná diplomová práce docentky Jany Spáčilové.²⁰ Ve své práci se zabývá analýzou a komparací Vodičkovy houslové metody s dalšími učebnicemi 18. století. Kromě detailního rozboru Vodičkovy učebnice, nabízí historický přehled národních škol a na základě své typologie houslové pedagogiky 18. století klasifikuje Vodičkovu učebnici jako významný předstupeň moderní houslové pedagogiky. Pro mou práci byla podstatná kapitola týkající se Vodičkova života, kde autorka shrnula dosavadní výzkum o jeho osobě. Dále mi sloužila kapitola o terminologii nacházející se v učebnici. Je nutné podotknout, že Jana Spáčilová je také autorkou slovníkových hesel Václava Vodičky v ČSHS a MGG Online.²¹

Před Spáčilovou se na největším výzkumu Vodičky podílel Camillo Schoenbaum. Jeho předmluva k novodobému vydání Vodičkova prvního opusu²² mi výrazně pomohla v podrobnějším zkoumání především stylovým zhodnocením sonát a odkazy na další prameny a odbornou literaturu.

Významnou syntézu dosavadního bádání o Vodičkovi představila Michaela Kouřilová ve své bakalářské práci z roku 2011.²³ Kromě nejobsáhlejšího seznamu pramenů týkajících se Vodičky nabízí tato práce dosud neodhalené poznatky o životě a rodině skladatele, včetně data a místa narození, které autorka našla prostřednictvím studia rodokmenů a matrik.

Pro analýzu Vodičkovy tvorby považuji za zásadní dvě knihy. Nejprve studii amerického muzikologa Williama Newmana, *The Sonata in the Classic Era*.²⁴ Newmanova

¹⁸ Karlsruher Noteninventare - Mus. Hs. Inventare. [S.l.], 17XX. Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Mus. Hs. 164, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-106604>

¹⁹ RISM ID no.: 453002833. Exemplář mikrofilmu tohoto díla se nachází v Pražské Národní knihovně (sig. Cz-Pu 59 mf 530).

²⁰ SPÁČILOVÁ, Jana. VODIČKOVA ŠKOLA HOUSLOVÉ HRY ...

²¹ SPÁČILOVÁ, Art. Wodiczka, Wenzel in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/400156>

²² SCHOENBAUM, Camillo: *Předmluva k Vodička, Václav: Sei Sonate*, Musica Antiqua Bohemica, Praha 1962.

²³ KOUŘILOVÁ, Michaela. Wenceslao Wodiczka a jeho tvorba pro flétnu. Bakalářská práce, vedoucí Maňourová, Lucie. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Collegium Marianum - Týnská vyšší odborná škola, 2011.

²⁴ NEWMAN, William S *The Sonata in the Classic Era*. Third Edition. New York: W. W. Norton & Company, 1983.

studie rozděluje toto rozsáhlé téma na kapitoly věnující se jednotlivým národním stylům v rozmezí 40 let. Kniha mi zprostředkovala největší množství informací týkajících se vývoje a podoby houslové sonáty v 18. století, dále obchodu v oblasti komorní hudby v hlavních hudebních centrech Evropy a seznámení s tvorbou dalších současníků Vodičky. Dále jsem pracovala s publikací *The History of Violin Playing, from its Origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music* od muzikologa Davida D. Boydena.²⁵ Kromě obsáhlé studie o vývoji houslí od jejich počátků, tato kniha nabízí hlubší pohled na společenský a kulturní význam houslové tvorby, a to nejen ve Vodičkově době.

Pro hudební analýzu sonát jsem použila práci amerického teoretika hudby Roberta Gjerdingena, *Music in the Galant Style*.²⁶ V knize z roku 2007 autor představuje galantní styl 18. století a jeho rozsáhlou dominanci v každodenním životě na dvorech Evropy. Nabízí nové analytické metody na principu „schemata prototypes“, jakožto stavebních prvků kompozic, které mohou sloužit při uchopení struktury skladeb. V této studii je podstatné, že autor často uvádí Vodičkův první opus jako jeden z příkladů manifestace několika schémat.

Z časopiseckých studií pracuji se soupisem děl vydaných s královským privilegiem v Paříži mezi lety 1653 a 1790.²⁷ Tento soupis, který sestavil Michel Brenet na základě sbírky rukopisů v pařížské Národní knihovně, mi sloužil při výběru relevantního repertoáru pro komparaci Vodičkových sonát s dalšími dobovými tisky.

²⁵ BOYDEN, David D. *The History of Violin Playing, from its Origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music*. London: Oxford University Press, 1965.

²⁶ GJERDINGEN, Robert O.. *Music in the Galant Style*...

²⁷ BRENET, Michel. *La librairie musicale en France de 1653 à 1790*...

3. Historická část

3.1. Stručná biografie Václava Vodičky

Nejrozsáhlejší výzkum Vodičkova života provedl muzikolog Robert Münster, který více než dvacet let působil jako vedoucí hudebního oddělení Bavorské státní knihovny, přičemž získal bohaté zkušenosti prací s materiály týkající se Vodičky a dvorní kapely v Mnichově. Jeho článek *Aus Mozarts Münchner Bekanntenkreis: Die Musikerfamilie Wodiczka* z roku 1991 poskytuje kromě informací o Vodičkově činnosti v Mnichově i spojitosti s rodinou Leopolda Mozarta.²⁸ Mezi novější historiografické práce patří již zmíněné studie Jany Spáčilové a Michaely Kouřilové, které ve svých výzkumech navázaly primárně na studie od Münstera.²⁹ V následující části nabízím shrnutí doposud známých informací Vodičkova života na základě práce od Michaely Kouřilové z roku 2011.

Díky práci Michaely Kouřilové lze určit datum a místo narození Václava Vodičky na 19. 8. 1712 ve Mšeně dle matriky obce. Matrika dále uvádí jména rodičů – Jan a Helena – a bratra Josefa.

Další zmínkou o Vodičkovi je až záznam o jeho přijetí na pozici houslisty do dvorní kapely bavorského kurfiřta Karla Albrechta dne 1. 7. 1732. V roce 1739 bylo v Paříži uděleno tiskové privilegium vydavatelům Mme. Boivin, Le Clerc a Mlle. Monet na Vodičkův první opus, který je tématem této práce. Podle dedikace přiložené k dílu lze soudit, že se skladatel v předchozích letech vzdělával v Itálii. Ve dne 9. 5. 1741 si vzal za ženu Marii Johannu Bretani, budoucí sopranistku na mnichovském dvoře. V roce 1742 vyšlo jeho druhé opusové dílo, tentokrát svazek osmi sonát pro příčnou flétnu a basso continuo,³⁰ a v roce 1753 svazek šesti sonát pro violoncello a basso continuo,³¹ opět u stejného pařížského vydavatele.

V roce 1745 dosáhl Vodička titulu komorníka princezny Marie Anny Karolíny. O dva roky později byl povýšen na post koncertního mistra a dále získal titul kurfiřtského rady. V roce 1749 se stal jedním ze zakladatelů Cecilského bratrstva dvorních hudebníků. Dle historických záznamů se jednalo patrně o Cecilianské bratrstvo dvorních hudebníků obou

²⁸ MÜNSTER, Robert. *Aus Mozarts Münchner Bekanntenkreis. Die Musikerfamilie Wodiczka*. HV IV/1991, s. 313-316.

²⁹ SPÁČILOVÁ, Jana. *VODIČKOVA ŠKOLA HOUSLOVÉ HRY*.

KOUŘILOVÁ, Michaela. *Wenceslao Wodiczka a jeho tvorba pro flétnu*.

³⁰ WODICZKA, Wenceslao: *Huit sonates pour le violon et la basse dont il y en a quatre pour la flute traversiere...oeuvre second*, Paris [po 1742]

³¹ WODISKA, Wenceslas: *Sei sonate a flauto solo e basso e violoncello...opera terza*, Paris 1753.

pohlaví u kostela theatinů v Mnichově (viz příloha 8.4.).³² Katalog bratrstva se dochoval a je ke zhlédnutí v digitální formě.³³ V katalogu dvorní kapely z roku 1753 je Vodička uveden křestním jménem („Sig: Wenzl“), což svědčí o jeho výjimečné pozici ve dvorní kapele. Kromě svých povinností ve dvorní kapele vyučoval Vodička třikrát týdně houslisty v Seminariu Gregorianu – významné jezuitské akademické instituci.³⁴ V roce 1757 byla vydána Vodičkova houslová škola v Amsterdamu ve dvoujazyčné podobě.³⁵ Zemřel 1. 7. 1774 v Mnichově.

Vodička se pravděpodobně těšil veliké důvěře u dvora, což dokládá fakt, že kmotrovství nad jeho dcerou Walburgou, narozenou 14. 1. 1749, převzala císařská dvorní dáma, hraběnka Theresia Seeau. Z manželství s Marií Joannou Brentani vzešly celkem tři děti: Maria Josepha, Walburga a Wilhelm. Maria Josepha byla u dvora velmi vážená, několikrát zastupovala vévodu Clemense Franze von Paula von Bayern jako kmotra, například při křtu dcery dvorního hudebníka a skladatele Georga Holzbogena.³⁶ Walburga Wodicka, kurfiřtská dvorní zpěvačka a komorní služebnice kurfiřtky Marie Anny, účinkovala v představeních dvorního divadla. Wilhelm Wodiczka, narozený v roce 1752, pracoval jako sekretář kurfiřtova knižního posudkového kolegia a měl funkci u kurfiřtovy tajné konferenční rady. Oženil se s Theresií Kurz, dcerou mnichovského dvorního krejčovského správce.

3.2. Vodičkově působení v Mnichově: Prozkoumání prostředí nejen hudebního

Podstatným prvkem pro pochopení skladatelovy tvorby je bezpochyby důkladné prozkoumání prostředí, v němž se po značnou část svého života pohyboval. Pro Vodičku bylo tímto prostředím bavorské hlavní město Mnichov v polovině 18. století. Mnichov byl ve Vodičkově době důležitým centrem barokního umění podporovaného do značné míry

³² Vodičkova žena Marie byla také členkou stejného Cecilského bratrstva.

³³ Catalogus der einverleibten Brüder und Schwestern in der anno 1749 errichtet[en] löblichen St. Caecilia Bruderschaft bey den RR. PP. Theatinern zu München, welchem alljährlich die Formulen und Anders zugeschlossen wurden, so von neuem verlasst anno 1777. Dostupné z: <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00106265?page=6,7>

³⁴ MÜNSTER, Robert. *Aus Mozarts Münchner bekannntenkreis. Die Musikerfamilie Wodiczka*, s. 314

³⁵ Vodička, T. [Václav]: *Onderwijs voor Eerstbeginnende, Als die wat meerder in de Kunst zijn geoeffend der Viool..., Instruction Pour les commençans, et meme pour ceux qui veulent se perfectionner sur le Violon...*, Amsterdam c. 1757.

³⁶ „Sie vertrat mehrfach Herzog Clemens von Bayern, den Vetter des Kurfürsten Max III. Joseph, als Taufpaten, so auch bei der Taufe einer Tochter des herzoglichen Hofmusikers und Komponisten Johann Georg Holzbogen am 16. Oktober 1769.“ MÜNSTER, Robert. *Aus Mozarts Münchner bekannntenkreis. Die Musikerfamilie Wodiczka*, s. 316.

šlechtickým rodem Wittelsbachů. Během svého působení na dvoře zažil Vodička velmi turbulentní roky války o rakouské dědictví. Struktura dvorní kapely také prošla podstatnými změnami během Vodičkova působení, jak dokazují administrativní doklady z té doby (viz podkapitulu 3.2.3 Vhled do mnichovské dvorní kapely v polovině 18 století).

Na dalších stránkách představuji prostředí, ve kterém se Vodička nacházel v Mnichově. Nejprve se zaměřuji na rod Wittelsbachů a hudební kulturu na mnichovském dvoře. Zabývám se historií hudby na bavorském dvoře od 15. století, hlavními mecenáši hudby z tohoto rodu a významnými osobami působícími na dvoře. Poté osvětluji hudební vztahy mezi Bavorskem a Itálií, přičemž přiblížím určitou tradici vzdělávání instrumentalistů a skladatelů v Itálii. Následně studuji strukturu a hierarchii mnichovské dvorní kapely ve Vodičkově době na základě dobových pramenů.

3.2.1. Vliv rodu Wittelsbachů na mnichovské hudební kultuře

Tématem rodu Wittelsbachů a hudbou na mnichovském dvoře se zabýval již zmíněný muzikolog Robert Münster. V jeho kapitole „Die Münchner Hofmusik bis 1800“ z kolektivní monografie *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert* se kromě hodnocení mnichovské dvorní hudební tvorby zabývá i podporou provozování hudby rodu Wittelsbachů.³⁷ Studie je významná především tím, že autor uvedl kompletní seznam hudebníků působících na dvoře mezi lety 1725–1800. Pokud není uvedeno jinak, Münsterova studie mi bude sloužit jako hlavní zdroj pro tuto podkapitulu. Pro lepší orientaci v následně uvedených postavách odkazuji na rodokmen (příloha 8.5.).

Rod Wittelsbachů je jedním z nejstarších a nejvýznamnějších rodů v dějinách střední Evropy, u moci byl od roku 1180 do 1918.³⁸ Postupem času se bavorský dvůr v Mnichově stal jedním z nejvýznamnějších katolických dvorů v říši, což Wittelsbachům umožnilo navázat úzké vztahy s habsburskými císaři, kteří se v důsledku protireformace snažili posílit římský katolicismus.³⁹ Rod měl od svých počátků velký zájem o kultivaci a finanční podporování hudby a všichni princové byli hudebně vzděláni. První Vokalkapelle neboli „vokální kaple“ byla postavena v Mnichově v roce 1482. V polovině 16. století za vlády

³⁷ MÜNSTER, Robert. „Die Münchner Hofmusik bis 1800“. In Leopold, Silke und Pelker, Bärbel (Hrsg.): *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert: Eine Bestandsaufnahme*, Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2018 (Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik, Band 1). <https://doi.org/10.17885/heiup.347.479>

³⁸ KERR, Anne, and Wright, Edmund, eds. *A Dictionary of World History*. Oxford: Oxford University Press, Incorporated, 2015, s. 1337.

³⁹ NIEDEN, Gesa zur, and Over, Berthold, eds. *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe: Biographical Patterns and Cultural Exchanges*. Bielefeld: transcript, 2016, s. 77.

vévody Albrechta V. se dvorní hudba v Mnichově rozvinula do podoby srovnatelné s těmi nejvýznamnějšími na evropských dvorech.⁴⁰ Roku 1556 pozval vévoda do Mnichova skladatele Orlanda di Lassa, jednoho z mistrů pozdní renesance, jehož zásluhou si dvorní orchestr vytvořil mimořádně bohatý a mezinárodní repertoár.⁴¹ Hudební život na dvoře vzkvétal i za vlády Viléma V., až do roku 1623, kdy musel být z finančních důvodů omezen spolu s nástupem Maxmiliána I. Ten, jako věrný stoupenec katolické víry, zdůrazňoval význam církevní hudby na dvoře. První představení opery se konalo roku 1653 u příležitosti svatby jeho syna Ferdinanda Maria a princezny Jindřišky Adély Marie Savojské.⁴² V roce 1654 se na mnichovském dvoře otevřela první trvalá operní scéna na území Německa, Opernhaus am Salvatorplatz, kde v roce 1775 Mozart premiéroval se svou operou *La finta giardiniera*.⁴³ Za vlády Ferdinanda Marii byla zahájena stavba Nymphenburgského paláce, který se následně stal sídlem bavorských Wittlesbachů.

Syn Ferdinanda Marii, Maximilián II. Emanuel, se učil hře na varhany u Johanna Kaspara Kerlla a měl velký vliv na takzvaný druhý rozvoj mnichovské dvorní hudby v 17. století. Navrhl text mnoha oper a kantát a často osobně vedl představení na dvoře. V době Vodičkova nástupu do mnichovské dvorní kapely v roce 1732 byl na trůnu jeho syn, kurfiřt Karel Albrecht (1697–1745). Získal hudební vzdělání u skladatele a dvorního tenoristy Johanna Christoha Peze a během svého exilu⁴⁴ ve Štýrském Hradci v letech 1712–1716 navštěvoval lekce hry na loutnu u Wolffa Jakoba Lauffensteina. Karel Albrecht převzal dvorní skladatele z doby jeho otce, ale na počátku své vlády byl nucen omezit finanční podporu hudby kvůli obrovskému státnímu dluhu. Jeho syn, Maximilián III. Josef, převzal kurfiřtství v roce 1745. Coby nadšený hudebník se ve hře na housle, violu, violoncello, a klavír zdokonaloval pod vedením mnichovských Italů Francesca Peliho, Giovanni Battisty Ferrandiniho a Andrea Bernasconiho. Dokonce i komponoval, například symfonie a chrámové skladby. Se svou sestrou Marií Antonii Bavorskou sdíleli nadšení pro hudbu a dále rozvíjeli hudební kulturu na dvoře.⁴⁵ S jeho smrtí v roce 1777 vymřela bavorská linie rodu Wittelsbachů a dědictví tímto přešlo na palatinského kurfiřta Karla Theodora.

⁴⁰ KÄGLER, Britta. „Competition at the Catholic Court of Munich. Italian Musicians and Family Networks“. In Nieden, Gesa zur, and Over, Berthold, eds. *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe: Biographical Patterns and Cultural Exchanges*. Bielefeld: transcript, 2016, s. 77.

⁴¹ HAAR, James. "Lasso [Orlando di Lasso], Orlande [Roland] de." Grove Music Online. 2001

⁴² *L'Arpa festante* od dvorního skladatele Giovanni Battista Maccioni

⁴³ LEUCHTMANN, Horst, and Robert Münster. "Munich." Grove Music Online. 2001

⁴⁴ Během války o Španělské dědictví (1701–1714) byla rodina Wittelsbachu v exilu v Rakousku.

⁴⁵ Maria Antonia Walpurgis Symphorosa (1724–1780) Saská kurfiřtka a Bavorská princezna. Byla zpěvačka, cembalistka a libretistka. Zkomponovala několik oper a árií. Viz. ROBERT MÜNSTER, Art. Maria Antonia Walpurgis Symphorosa in: MGG Online, ed. by Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016 ff.

Sbírka notových materiálů rodu Wittelsbachů je dnes uložena v Bavorské státní knihovně. Zatímco velká část instrumentální hudby je dnes ztracena, velké množství operní hudby se zachovalo. Dále se dochovaly tři katalogy hudebnin pocházející z let mezi 1753–1808, které nabízejí hlubší vhled do hudby u dvora.⁴⁶

Poslední důležitou šlechtickou osobou byl bavorský vévoda Clemens Franz von Paula, syn Ferdinanda Marii Innocence a bratranec Maximiliána III., který v roce 1745 založil vlastní orchestr a sbor v Mnichově. Byl milovníkem hudby a umění, obzvlášť italské opery, a významným mecenášem. Vlastnil dvě malá divadla a kvalita jeho orchestru byla srovnatelná s dvorní kapelou Maximiliána III.⁴⁷ Mezi dochovanými skladbami z jeho malé sbírky instrumentální hudby jsou rukopisy dvou Vodičkových symfonií, dnes uložené v Bavorské státní knihovně.⁴⁸

3.2.2. Vzdělávací cesty mladých hudebníků do Itálie v 17. a 18. století

Již od první poloviny 17. století zastávali vedoucí hudební pozice na významných německých dvorech téměř vždy Italové nebo Němci se zkušenostmi z Itálie.⁴⁹ Podle muzikoložky Juliane Riepe, až do 18. století v německy mluvících zemích přetrvával názor, že nelze nabídnout nic vlastního srovnatelného s italským stylem.⁵⁰ V německy mluvících zemích přetrvávalo nejen přesvědčení, že Itálie a celá její umělecká produkce je arbitrem standardů po celé Evropě, ale také, že každý aspirující, vážný hudební umělec by se měl vzdělat v Itálii. Dobová pojednání potvrzují toto přesvědčení – hudební osobnosti z 17. a 18. století Heinrich Schütz a Johann Mattheson oba ve svých spisech nazvali Itálii tzv. „Hochschule für Musik“, neboli „vysokou školou hudby“.⁵¹ Václav Vodička naplňuje tuto jistou konvenci mladých hudebníků, když se na začátku své profesionální kariéry, stejně jako mnoho dalších, vydává na cestu do Itálie. V následující podkapitole se budu věnovat této konvenci hudebníků 17. a 18. století na příkladu mnichovské dvorní kapely pomocí syntézy dvou textů – studie muzikoložky Juliane Riepe, *Rom als Station Deutscher Musiker*

⁴⁶ Katalog z r. 1753 byl již zmíněný s Vodičkovým křestním jménem.

⁴⁷ MÜNSTER, Robert. *Herzog Clemens Franz von Paula*, s. 29.

⁴⁸ „Wodiczka, Wenzel (1715-1.7.1774): 2 Sinfonien (2 V, Va, B) Mus. Mss. 1547/48“ z: MÜNSTER, Robert. *Herzog Clemens Franz von Paula*, s. 51.

⁴⁹ RIEPE, Juliane. „Rom Als Station Deutscher Musiker Des 17. Und 18. Jahrhunderts Auf Italienreise. Aspekte Eines Biographischen Modells Im Wandel.“ Anne-Madeleine Goulet / Gesa Zur Nieden (Eds.), *Europäische Musiker in Venedig, Rom Und Neapel 1650-1750*, Kassel Usw. 2015, s. 226.

⁵⁰ RIEPE, Juliane. „2015, s. 212. „The conviction that it is Italy that sets musical standards for the whole of Europe persists particularly long and stubbornly in the German-speaking countries – here, where right into the 18th century, there is a feeling that nothing of its own or equivalent can be set against the Italian style.“

⁵¹ Citováno podle: RIEPE, Juliane. „Rom Als Station Deutscher Musiker“, s. 211.

Des 17. und 18. Jahrhunderts Auf Italienreise s již zmíněnou kapitolou Roberta Münstera, *Die Münchner Hofmusik bis 1800*.

Důležitým faktem, který je třeba v tomto tématu zohlednit, je celková obtížnost nalezení důvěryhodných zdrojů o cestujících hudebnících. Výplatní listky, oddací nebo rodné listy, doporučující dopisy nebo cestovní deníky – zdroje běžného výzkumu sledování osob – se málokdy k těmto hudebníkům dochovaly. Avšak muzikologické projekty z posledních let jako *Musici*⁵² nebo *Bayerisches Musiker-Lexikon Online* (BMLO)⁵³ učinily velké kroky k digitálnímu zpřístupnění informací v archivních materiálech.

Jak se mladý hudebník rozhoduje o tom, zda cestovat, nebo ne? Ve většině případů to není rozhodnutí samotného hudebníka, ale jeho zaměstnavatele. Dotyčný zaměstnavatel nepovažoval financování cesty do Itálie pouze za mecenášské gesto, ale spíše za investici do člověka, který se po návratu z Itálie vrátí obohacen a bude schopen mu ještě efektivněji sloužit.⁵⁴ Dalším rozhodujícím faktorem byla požadovaná pracovní pozice. Na základě dvorních údajů to byly především budoucí vedoucí osobnosti kapely (kapelníci, koncertní mistři a skladatelé), kteří podnikli cestu to Itálie.⁵⁵ Navíc, instrumentalisté (především houslisté a poté klávesisté) se vzdělávali v Itálii mnohem častěji než pěvci. Tyto skutečnosti nepochybně souvisí s tím, že cembalo, varhany a housle byly v době baroka typickými dirigentskými nástroji.⁵⁶

Podle čeho se ale rozhodlo, které město je pro jeho školení vhodné?⁵⁷ Lze se domnívat, že zahraniční hudebník hledal v Itálii konkrétního učitele, například si zažádal o školení od houslisty Arcangela Corelliho a usadil se proto v Římě. Nejpodstatnější však byla touha získat co největší zkušenost sluchovou, a to prostřednictvím značného množství hudebních produkcí, realizací partimenti a přímého kontaktu s jedním z hudebních „velikánů“ té doby.⁵⁸ Mít kontakt se slavným skladatelem dokazovalo, že mladý hudebník dosáhl profesionálních kvalit. Když hudebník neměl tu čest se s hudebními mistry osobně setkat, posílil jeho pověst i pouhý poslech jejich hudby na vlastní uši. Mezi nejvyhledávanější města pro školení patřila tehdejší hudební centra: Řím, Florencie,

⁵² <https://musici.eu>, Francouzsko-německý projekt „Musicisti europei a Venezia, Roma e Napoli (1650-1750): musica, identità delle nazioni e scambi culturali“

⁵³ <https://www.bml.o.lmu.de> Projekt Ludwig-Maximilians-Universität München ve spolupráci s Bavorskou národní knihovnou

⁵⁴ RIEPE, Juliane. „Rom Als Station Deutscher Musiker“, s. 216

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ RIEPE, Juliane. „Rom Als Station Deutscher Musiker“, s. 219

⁵⁷ Riepe přesvědčuje o skutečnosti, že v 17. a 18. století se na vzdělávací cesty do Itálie vydávali téměř výhradně muži. („Rom Als Station Deutscher Musiker“, s. 214.)

⁵⁸ RIEPE, Juliane. „Rom Als Station Deutscher Musiker“, s. 228.

Benátky, Neapol a později v 18. století, Bologna. Doporučené trasy pro cestovatele vyšly ve různých spisech.⁵⁹ Kurfířt Karel Albrecht posílal své hudebníky výhradně do Itálie.⁶⁰ Množství jeho pěvců se vzdělalo v Benátkách. Za vlády Maxmiliána III. studovali tři houslisté u Giuseppe Tartiniho (1692–1770) v Padově.⁶¹

Vodička zcela zapadá do této tradice. Při nástupu do dvorní kapely v roce 1732 mu bylo dvacet let, což odpovídalo věku zralého studenta. Mezi tímto obdobím a vydáním svého prvního opusu v roce 1739 strávil nějaký čas studiem v Itálii, přičemž víme, že mu zde zaměstnavatel zajistil i učitele.⁶² Je možné, že se Vodička ve 30. letech 18. století setkal s větším množstvím italských mistrů. Nicméně, kdyby se opravdu učil u některé slavné osobnosti, zřejmě by tento fakt dával více na odiv.⁶³ Po dalších osmi letech byl Vodička povýšen na koncertního mistra, jednu z nejvyšších pozic v rámci hierarchie dvorní kapely.

Významnou italskou osobností, která působila v mnichovské dvorní kapele, byl již zmíněný skladatel a hobojsista Giovanni Battista Ferrandini (1710–1791).⁶⁴ Od roku 1732 nastoupil do *Hofkapelle* u Karla Albrechta jako Kapellmeister, v roce 1737 se stal tzv. „kurfürstlicher Rat“, neboli „kurfirštským radou“ a posléze vedoucím komorní hudby. Kromě instrumentální a vokální hudby komponoval především opery, kterými se v Mnichově proslavil nejvíce. O oblibě jeho tvorby svědčí skutečnost, že v roce 1753, při otevření divadla Residenztheater v Mnichově, byla zahajovací operou Ferrandiniho *Catone in Utica*.

Ferrandini je s Vodičkou spojen vícero způsoby. Jedním z nich je fakt, že se oba skladatelé narodili v rozmezí dvou let a oba vstoupili do služeb dvora Karla Albrechta v témže roce, tedy 1732. Dále, Ferrandiniho druhé opusové dílo, soubor šesti sonát pro flétnu, bylo roku 1737 vydáno v Paříži u Mme Boivin et LeClerc, tedy stejného vydavatele jako Vodičkův první opus o dva roky později.⁶⁵ Na první stránce rukopisu Violino Primo Principale Ferrandiniho *Pastorale* (1740)⁶⁶ je uvedeno jméno Vodičky: „Mons: Wodizka“

⁵⁹ Příkladem je *Die vornehmsten Europaeischen Reisen | wie solche durch Teutschland, Franckreich, Italien, Holl- und Enge- land, Dännemarck und Schweden, Vermittelst der dazu gefertigten Reise-Carten, nach den bequemsten Post-Wegen anzustellen | und was auff solchen curieuses zu bemercken*, z 1703 od Petra Ambrose Lehmana.

⁶⁰ MÜNSTER, Robert. „Die Münchner Hofmusik bis 1800“, s. 380

⁶¹ Ibid.

⁶² Úryvek dedikace díla Karlu Albrechtovi: „Pocta, která mi byla V. A. S. E. prokázána tím, že jsem byl již před časem začleněn do počtu Vašich nejučenějších filharmoniků, a vedení nejzkušenějšího mistra, který mi byl při jiných příležitostech v Itálii zajištěn, aby mě vyučoval...“ WODICZKA, Wenceslao. *Sei Sonate a Violino Solo e Basso*. Paris, Mme Boivin, Le Clerc, Mlle Monnet, 1739. (Překlad z italštiny Marc Niubo)

⁶³ SPÁČILOVÁ, Jana. Osobní korespondence, 19. 4. 2024.

⁶⁴ Následující údaje o G. B. Ferrandini byli převzaty z: Münster, Robert. "Ferrandini [Ferandini], Giovanni Battista." Grove Music Online. 2001; Accessed 15 Apr. 2024.

⁶⁵ RISM ID no.: 990017540

⁶⁶ RISM ID no.: 211010000

(viz přílohu 8.6.). Vodička s největší pravděpodobností hrál u prvního pultu při uvedení této skladby na konci roku 1740 při slavnostním přivítání kurfiřta Klementa Augusta z Kolína na Rýnem v Mnichově. Je důležité poznamenat, že ačkoli údaje v RISM Vodičku uvádí za koncertního mistra provedení, tento titul mu byl oficiálně přidělen až o několik let později. Podle Münstera Vodička dosáhl tento titul až v roce 1747.⁶⁷

Při sledování cest mladých hudebníků, jako byl Václav Vodička, je zřejmé, že Itálie sloužila jako cíl uměleckého zdokonalování. Zdroj italského hudebního umění, hluboce zakořeněného v německy mluvícím povědomí, lákal nadané umělce, kteří hledali nejen výuku, ale i hlubší seznámení s italskou kulturou. Navzdory nedostatku tradičních biografických údajů, objasnili současní muzikologové důvody a mechanismy těchto cest. Pro hudebníky, jako byl Vodička, jehož působení v mnichovském *Hofkapelle* se shodovalo s proslulými osobnostmi jako Ferrandini, byla Itálie víc než vzdělávacím pobytem – byla to transformativní zkušenost, která nepochybně ovlivnila jeho hudební tvorbu.

3.2.3. Vhled do mnichovské dvorní kapely v polovině 18. století

Průzkum mnichovské dvorní kapely odhaluje poutavý obraz organizace a struktury hudby na bavorském dvoře. Abychom pochopili jeho hierarchii, musíme nejprve porozumět základním rolím a povinnostem, které určovaly jeho složení. Administrativní záznamy, jako jsou účetní knihy, jmenovací dekrety a výplatní lísky potvrzují, že hudebníci k německým dvorům přicházeli, kromě Itálie, nejčastěji také z Francie a Čech. Z dvora Wittelsbachů v Mnichově se kompletně dochovaly roční účetní knihy od roku 1556 až do zániku rodu, – což nabízí obrovský rámec pro hudebně-historické bádání.⁶⁸ Základní přehled o struktuře německých dvorních kapel mi poskytla kapitola *„Das gantze Corpus derer musicirenden Personen“: An Introduction to the German Hofkapellen*, jejímiž autorkami jsou Samantha Owens a Barbara M. Reul.⁶⁹

Členy kapely vždy jmenoval dotyčný panovník, který v souladu se svými náboženskými tradicemi a uměleckými prioritami zaměstnával vokalisty i instrumentalisty. Panovníkova finanční podpora kapely nejenže odrážela jeho osobní hudební preference, ale také reflektovala soupeření v této oblasti s ostatními dvory. To je také důvod, proč se

⁶⁷ MÜNSTER, Robert. „Die Münchner Hofmusik bis 1800“, s. 375.

⁶⁸ KÄGLER, Britta. „Competition at the Catholic Court of Munich“, s. 76.

⁶⁹ Pokud není uvedeno jinak, následující informace čerpám z: OWENS, Samantha a REUL, Barbara M. *„Das gantze Corpus derer musicirenden Personen“: An Introduction to the German Hofkapellen*. In: OWENS, Samantha; REUL, Barbara M. a STOCKIGT, Janice B. (ed.). *Music at German Courts, 1715–1760 Changing Artistic Priorities*. Woodbridge: The Boydell Press, 2011, s. 1-14.

podoby dvorních kapel v jednotlivých německých městech nepochybně lišily. Následující přehled zaměstnanců dvorní a jejich funkcí je uspořádán na základě mnichovského příkladu, podle hierarchie, počínaje nejvyššími pozicemi.

V rámci celkové hierarchie na dvoře zastávali hudebníci střední až vysoké postavení. U největších dvorů měl na starost základní administraci kapely šlechtic označovaný jako *Intendant*, někdy působící jako skutečný umělecký vedoucí. Často tato pozice byla plněna aristokratem, který mohl finálně rozhodovat ohledně všech představení, divadelních i komorních. O úroveň níže, v čele *Hofkapelle*, byl *Kapellmeister*, který kromě různých úkolů plnil dvě zásadní funkce: výběr hudby a její nastudování s hudebníky a dále komponování nové hudby pro vybrané dvorské události. Nejvyšší funkci, kterou mohl instrumentalista zastávat, byl *Cammernusicus*, neboli komorní hudebník, který měl povolen vstup do vybraných soukromých prostor dvora. O stupeň níže byli běžný dvorní hudebníci, *Hofmusici*, kteří si často přivydělávali dalším zaměstnáním, například jako úředníci, sekretáři nebo komorníci. Na poslední úrovni byli učedníci neboli *Accessisten*⁷⁰. Tento základ dvorní kapely často doplňovali ještě další zaměstnanci, například *Notisten* (opisovači hudby), ladiči a výrobci nástrojů.

Hlubší pohled do hierarchie mnichovské dvorní kapely v polovině 18. století umožňují dokumenty, které objevil a vydal muzikolog Richard Schaal ve své studii *Dokumente Zur Münchner Hofmusik 1740–1750*.⁷¹ Zde zahrnuje tři prameny: dva dopisy z r. 1740 intendanta Franze Marie von Neuhaus svému panovníkovi Karlu Albrechtovi, kde mimo jiné navrhuje (na základě prosby panovníka) náhrady starších členů orchestru, dále zřízení hudebního inventáře, zaměstnání správce nástrojů a vybudování archivu a komory pro nástroje. V době sepsání dopisu byl kapelníkem Giovanni Porta a vedoucím komorní hudby Giovanni Battista Ferrandini. V jednom z dopisů si lze všimnout, že Neuhaus doporučuje Vodičku pro výuku nových houslistů:

„... der jüngste Blaimb und Wünckhler hingegen ieder mit 150. f. jedoch mit dem Erstlichen Auftrag anstehlen zulassen gnedigist kündte belibet werdten, daß sie beyde bey einen guetten Maister als dero **Wenzl** ferners lehrnen, und sich qualificirter machen sollen,

⁷⁰ Oficiální názvy této pozice se v Německu lišily od dvoru ke dvoru, např. *Kapellknaben* nebo ‚Scholaren‘.

⁷¹ SCHAAL, Richard. „Dokumente Zur Münchner Hofmusik 1740-1750.” *Die Musikforschung* 26, no. 3, 1973, s. 334–41. <http://www.jstor.org/stable/23230837>.

damit sie künfftighin gleichwohlen bey erfundt ihrer Capacitet zu völliger besoltung gelangen können.“⁷²

Další doklad, pocházející z r. 1750, existuje pouze jako koncept dvaceti instrukcí pro dvorní hudebníky. V tomto rozmezí deseti let byl novým intendantem hrabě Josef Anton von Seeau. Porta a Ferrandini stále drželi svoje stejné pozice. Kromě instrukcí zabývajících se péčí o nástroje a jejich inventářem, používáním nových smyčců a registrací not, považuje Schaal za historiograficky cenné stanovení nových podřízeností všech hudebníků jejich vedoucímu. Intendant měl výhradní právo podávat zprávy kurfiřtovi, a kapelník ani ředitel komorní hudby tedy neměli právo „obtěžovat“ kurfiřta záležitostmi, které se týkaly jejich specializace. Vzhledem k rozsáhlému obsahu instrukcí si zde dovolím zmínit pouze výběr bodů, které považuji za podstatné:

- „Neuntens die dreye Concert-Meister belanget, haben selbe ohnmitlbahr den befelch von Vnseren Intendanten zu empfangen, vnd ob sye Concertmeister schon wöchentlich abwechseln, so solle doch dem Cammer-Music-Director zu aller zeit freystehen, ein, oder andere seiner Instrumental-Compositionen vorzüglich vorlegen zu können, ohne daß ihme von denenselben producir: vnd au flegung gedachter Compositionen das geringste in weeg gelegt, sondern villmehr die gezimente volziehung geleistet werdte: ausser dem aber seind die Concert-Meister dem Music Directom nicht subordinirt, oder vndergeben.“⁷³
- „Zwölftens würdet hirit sambentlichen Instrumentisten alles ernst anbefolchen, die zuweillen verspührte Partialiteten in denen Productionen, sye seyen nachgehents von weme sye wollen, khönfftighin allerdings so gewisser zu vnderlassen, als selbe dabey zu bedenken haben daß sye durch dergleichen Partialiteten nicht so ville torto vnd vnbildet dene compositor berhürter production, als Straffmässiges missvergniegen Vns selbsten, da Wür eine schlechte harmonie anhören miessen, verursachen, sich aber anbey noch anzue selbsten mit ybler nachreden beladen.“⁷⁴

⁷² „... nejmladší Blaimb a Wünckhler, každý se 150. f., ale s prvním příkazem, aby jim bylo milostivě uděleno, že se mají oba nadále učit u dobrého mistra, jako je Wenzl, a zvyšovat si kvalifikaci, aby v budoucnu, až se ukáže jejich schopnost, mohli přece jen dosáhnout plného zaměstnání.“ SCHAAL, Richard. „Dokumente Zur Münchner Hofmusik 1740-1750.“, s. 335.

⁷³ „Za deváté, pokud jde o tři koncertní mistry, mají dostávat příkazy přímo od našeho intendanty, a i když se koncertní mistři střídají každý týden, měl by mít ředitel komorní hudby vždy možnost uvádět tu či onu svou instrumentální skladbu, aniž by ji produkoval on: a interpretaci těchto skladeb by nemělo být ani v nejmenším bráněno, nýbrž by mělo být uskutečněno řádné provedení: kromě toho však koncertní mistři nejsou hudebnímu řediteli podřízeni ani níže postaveni.“ SCHAAL, Richard. „Dokumente Zur Münchner Hofmusik 1740-1750.“, s. 339.

⁷⁴ „Za dvanácté, všichni instrumentalisté jsou tímto důrazně žádáni, aby se zdrželi zaujatosti, kterou občas pociťují při produkci, ať už je to od kohokoli, neboť musí mít na paměti, že takovými zaujatostmi nezpůsobují ani tak pohoršení a hanbu skladatelům produkce, jako spíše trestnou nelibost nám samotným,

- „Zwanzigistens diser Vnserer gnedisten Instruction, welche föderlichist dennen hierinbegriffenen zu ihren gehorsambsten nachachtung kundt zu machen, und ordentlich zu publiciren ist, desto gewiser und genauer nachgelebt, auch die von Vns verfielte Subordination ohne außnamb gehorsambst beobachtet werde, bleibt hiemit ohnverhalten, daß jenigem, welcher solche vorsezlich ybertrittet, und sonderheitlich der von Vns anbefolchener subordination sich nit fiegen will, vor das erstemahl zur straff eines quartalls-betrag an seiner besoldung aufgehoben, und eingezogen, das zweyte mahl aber derselbe vom dienst: und besoldung auf ein ganzes jähr suspendirt, vnd bey fernerer bezeigenter widersessigkheit das dritte mahl gän amovirt werden, welchemnach sich jeder vor schaden, und vngemach zu hietten, vorzusehen weis.“⁷⁵

Vybrané body se týkají organizace a disciplíny členů dvorní kapely. Jejich význam spočívá v udržování pořádku, úrovně profesionality a kvality hudebních představení. Devátý bod týkající se koncertních mistrů prozrazuje, kromě podmínek jejich střídání, jejich podobné postavení s ředitelem v rámci hierarchie kapely. Podle studie Münstera byla rotace koncertních mistrů potvrzena. V době Vodičky byli další tři koncertní mistři: Peter Joseph Lapierre (1739–1754), Bernhard Aliprandi (1745–1778) a Ferdinand Michl (1749–1754).⁷⁶ Dvanáctý pokyn zdůrazňuje důležitost vyvarování se osobních předsudků, které by mohly ohrozit kvalitu provedení a celkovou prestiž dvorní kapely (a tím pádem i panovníka). Poslední instrukce stanovuje odpovědnost a přísné důsledky za nedodržení předchozích pokynů. Souhrnně tyto dokumenty umožňují nahlédnutí do mechanismů mnichovské dvorní kapely, do pečlivosti, s jakou se věnovala vlastní organizaci, a disciplíny, do které Vodička ve zralých let své kariéry vstoupil.

I přes tyto pokyny, mnichovská dvorní kapela nemohla soupeřit s disciplínou mannheimského orchestru. Po předčasném úmrtí Maximilliána III. v r. 1777 nový kurfiřt Karl Theodor poslal většinu členů z Mannheimu do Mnichova.⁷⁷

neboť musíme poslouchat špatnou harmonii, ale navíc se také zatěžují špatnými pomluvami.“ SCHAAL, Richard. „Dokumente Zur Münchner Hofmusik 1740-1750.“, s. 340.

⁷⁵ „Za dvacáté, tento Náš nejmilostivější pokyn, který má být dán na vědomí těm, kteří jsou v něm zahrnuti, aby jej co nejposlušněji dodržovali, a má být řádně zveřejněn, má být tím jistěji a přesněji dodržován a námi uložená podřízenost má být bez výjimky poslušně dodržována, tímto je dohodnuto, že každému, kdo překročí výše uvedené a zejména nebude chtít dodržovat námi uloženou subordinaci, bude v prvním případě zrušena a zabavena čtvrtina jeho platu, v druhém případě však bude propuštěn ze služby a z platu na celý rok: a plat na celý rok, a v případě dalšího prokázaného vzdoru bude potřeť zrušen, podle čehož musí každý učinit opatření na svou ochranu před újmou a bezprávím.“ SCHAAL, Richard. „Dokumente Zur Münchner Hofmusik 1740-1750.“, s. 341.

⁷⁶ MÜNSTER, Robert. „Die Münchner Hofmusik bis 1800“, s. 382.

⁷⁷ MÜNSTER, Robert. „Die Münchner Hofmusik bis 1800“, s. 372.

3.3. Dedikace děl v 18. století

Na druhé stránce prvního tisku Vodičkových sonát, op. 1, je uvedena dedikace kurfiřtovi Karlu Albrechtovi v italštině:

„[Vaše] Nejjasnější Kurfiřtská Výsosti, svěřuji se nejštědřejší dobrotě, která je vrozená velké duši V. N. K. V., a s nejhlubší úctou se Vám odvažuji věnovat tento první plod svého slabého talentu na důkaz nekonečných závazků, které vůči V. N. K. V. vyznávám. Pocta, která mi byla V. N. K. V. prokázána tím, že jsem byl již před časem začleněn do počtu Vašich nejučenějších filharmoniků, a vedení nejzkušenějšího mistra, který mi byl při jiných příležitostech v Itálii zajištěn, aby mne vyučoval, jsou velmi pádné důvody, které mne nutí [veřejně] projevit V. N. K. V. svou vděčnost s nejvřelejšími pocity mého srdce. S tímto vědomím V. N. K. V. [snažně] prosím, abyste ráčil věnovat jeden laskavý pohled na toto dílo [nebo: abyste ráčil obdařit jedním milostivým pohledem toto dílo] a ujistil mne, že blahodárné vlivy vysoké ochrany V. N. K. V. jej učiní ještě příjemnějším pro veřejnost. Mám tu čest s nejdokonalejší podřízeností se uctivě prohlásit Vaší Nejjasnější Kurfiřtské Výsosti nejponiženější, nejposlušnější služebník Wincislao Wodička.“⁷⁸

Kromě samotného věnování díla splňuje tato dedikace tři obvyklé základní funkce: vyzdvihuje štědrost, bohatství a učenost mecenáše, zdůrazňuje hloubku vztahu mezi skladatelem a mecenášem a dokládá rétorické schopnosti autora. Vodička svou dedikací panovníkovi dodržuje jasnou konvenci vydávání děl v 18. století. Dedikace nejenže ustálila samotný vztah mezi skladatelem a mecenášem, zahrnovala také symbolickou výměnu kapitálu, jež mohla být více či méně přínosná pro obě zúčastněné strany.

Muzikoložka Emily Green ve své disertační práci *Dedications and the Reception of the Music Score, 1785-1850*, představuje dedikace na základě teorie výměny darů neboli „gift exchange theory“⁷⁹:

	Composer offers to the patron...	Patron offers to the composer...
tangible	works	money performing ensembles
	service	lodging, general care
↓	gratitude flattery	"goodness" "protection"
symbolic	reputation for benevolence, learnedness, generosity towards artists	honor of association with benevolent, learned, generous patron

Figure 1.2: Transformations from tangible into symbolic capital, as exchanged between composer and patron

Obrázek č.1

⁷⁸ Citováno v překladu Marca Niubo. Originál viz příloha 8.1.

⁷⁹ GREEN, Emily Hannah. *Dedications and the Reception of the Musical Score, 1785 - 1850*. Dissertation. New York: Cornell University, 2009.

Podle autorky dedikace zahrnují dva druhy výměn: hmotné a symbolické. Zatímco skladatel získá díky své dedikaci významné osobnosti čest a větší šanci na prodej svého díla, mecenáš získá renomé za svou vzdělanost a velkorysost vůči umělcům. Dále autorka sleduje třetí rovinu v dedikaci děl, a to rovinu pozorovatele. „When gifts are given, they are not only received by the recipient, but also *perceived* by an audience.“⁸⁰ Akt věnování přesahuje vztah mezi skladatelem a jeho mecenášem, ale rezonuje i širším publikem, které tuto výměnu vnímá a na základě toho dílo podpoří jeho zakoupením.

Ve Vodičkově době, a zejména ke konci 18. století, lze sledovat výrazné rozvolňování vazeb mezi umělcem a mecenášem.⁸¹ Zejména skladatelé, kteří nebyli ve službách panovníků, museli hledat další způsoby financování své tvorby, přičemž na druhou stranu mohli získávat větší tvůrčí svobodu a autonomii. Tato tendence navíc umožnila skladatelům oslovit nové publikum, které se postupně proměňovalo.

3.4. Paříž a houslová sonáta

Během první poloviny 18. století začala Francie silně soupeřit s Itálií v několika hudebních žánrech, zejména v opeře, v houslové tvorbě a ve způsobu jejich provozování.⁸² Paříž byla druhým nejobydenějším městem v Evropě a apoteózou umělecké dokonalosti, kulturního života a intelektuální vzdělanosti.⁸³ Pověst Paříže často zdůrazňoval Leopold Mozart mladému Wolfgangovi. Při jeho již dlouho předem domluvené cestě do Paříže, během zastávky v Mannheimu, Leopold syna popoháněl: „Rychle s Tebou do Paříže! A rychle... Z Paříže putuje pověst a jméno velmi nadaného člověka do celého světa...“⁸⁴

Od dob krále Ludvíka XIV. (1638–1715) a Jeana-Baptiste Lullyho (1632–1687) byla podoba hudby u dvora vysoce organizovaná a disciplinovaná.⁸⁵ Preferovala se francouzská hudba, kde housle hrály primárně roli v orchestrální či ansámblové tvorbě. Přelom nastal kolem roku 1720, kdy se přední francouzští skladatelé jako Couperin, Mondonville a Leclair začali více zajímat o italskou houslovou techniku, zejména o podobu italské sonáty.⁸⁶ Začal

⁸⁰ GREEN, Emily Hannah. *Dedications and the Reception of the Musical Score*, s. 25.

⁸¹ WINISZEWSKA, Hanna. “Dedicated Works in the Context of Eighteenth-Century Musical Life.” *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 51, no. 1, 2020, s. 36.

⁸² BOYDEN, David D. *The History of Violin Playing, from its Origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music*. London: Oxford University Press, 1965, s. 341.

⁸³ SCHERER, Frederic.M. *Quarter Notes and Bank Notes. The Economics of Music Composition in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Princeton University Press, 2004, s. 128.

⁸⁴ MOZART, Leopold. Letter to Wolfgang Amadé Mozart, 11-12 February 1778. In Digital Mozart Edition, Internationale Stiftung Mozarteum, <https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=986&cat=>.

⁸⁵ BOYDEN, David D. *The History of Violin Playing*, s. 227.

⁸⁶ BOYDEN, David D. *The History of Violin Playing*, s. 344.

se postupně zvyšovat i počet italských houslistů v Paříži a domácích houslistů, kteří získali vzdělání v Itálii či u italského mistra.⁸⁷ Po zahájení veřejného koncertního cyklu *Concert Spirituel* v roce 1725 se provozování hudby zpřístupnilo i širším vrstvám, což nepochybně vzbudilo zájem o instrumentální formy včetně houslové sonáty.⁸⁸

V první polovině 18. století vedla Paříž nejen jako hlavní centrum ve vydávání hudebních děl, ale také jako hudební centrum s největším množstvím místních skladatelů sonát. Na základě studie muzikologa Williama Newmana vedla Paříž v tvorbě sonát s počtem 75 domácích skladatelů, v porovnání s Londýnem, kde počet dosahoval 53, a s Vídní s 49 skladateli.⁸⁹ Newman dále tvrdí, že sonáta byla co do množství a často i do kvality na stejné úrovni jako dvě hlavní orchestrální formy, které se pěstovaly v Paříži – symfonie a sólový koncert.⁹⁰ Obrovská produkce by mohla naznačovat, že tento segment hudební tvorby byl oblíben nejen pro svoji dostupnost (vhodnost pro domácí provozování) ale i pro své estetické kvality (širokou emocionální škálu).

3.5. Tiskové privilegium v Paříži

V 18. století nebylo možné, zejména ve Francii, vydávat hudbu tiskem bez potřebného privilegia. Tato privilegia, udělovaná prostřednictvím patentu nebo dekretu, poskytovala příjemci právo na vydávání hudebních děl na určitém území a na určitou dobu. Proto nejen dedikace, ale také samotné tiskové privilegium, uvedené na titulní stránce, může posloužit jako další cenný zdroj k historickému výzkumu.

Kromě potvrzení královského privilegia na titulní stráně Vodičkových sonát jsou detailní specifikace udělené s tímto privilegiem uvedeny na poslední straně tisku. Vybírám následující úryvek v mém překladu (originál ve francouzštině v poznámce):

„...přejeme příznivě jednat se zmíněným pánem [Vodičkou], a proto mu tímto dovoluujeme a umožňujeme, aby nechal tisknout a vygravírovat podle svého výběru takové dílo, jak je specifikováno níže, ve kterýchkoliv svazcích, formách, okrajích, písmech (spojených nebo oddělených), jak často bude považovat za vhodné, a prodávat je, nechat prodat a distribuovat po celém našem království po dobu devíti let od nynějška. Zakazujeme

⁸⁷ „And [Paris] was under the direct influence of Torino through a number of violin virtuosos and composers resident in Paris who had studied with G. B. Somis and his pupil Pugnani, including both Leclair and Viotti.“ NEWMAN, William S. *The Sonata in the Classic Era*. Third Edition. New York: W. W. Norton & Company, 1983, s. 61.

⁸⁸ BOYDEN, David D. *The History of Violin Playing*, s. 348.

⁸⁹ NEWMAN, William S. *The Sonata in the Classic Era*, s. 61.

⁹⁰ NEWMAN, William S. *The Sonata in the Classic Era*, s. 607.

všem osobám, bez ohledu na jejich stav a podmínky, aby kdekoliv v naší svrchovanosti přinášeli cizí tisky nebo rytiny, stejně jako všem tiskařům a rytcům, tisknout či nechat tisknout, rýt nebo nechat rýt, prodávat, rozšiřovat nebo padělat výše zmíněna díla vcelku nebo zčásti, ani z nich pod jakoukoliv záminkou pořizovat výňatky, zvětšovat, opravovat, měnit titul, ať už v samostatných listech nebo jiném formátu, bez výslovného písemného povolení zmíněného pana vystavovatele [= Vodičky]...“⁹¹

V roce 1906 publikoval Michel Brenet seznam skladeb, které získaly tiskové privilegium mezi lety 1653–1790. Zde je uvedeno i citované dílo Václava Vodičky s přesným datem a délkou privilegia na devět let (příloha 8.7.). V úvodu do své studie Brenet uvádí, že po rozšíření typografického umění bylo ve Francii „zavedeno *privilegium*, které podle definice jednoho moderního právníka mělo tím, že svému majiteli zaručovalo monopol, „chránit ho před zhoubnou konkurencí, kterou by mu mohli způsobit jiní tiskaři tím, že by využili jeho díla, a umožnit mu tak získat zpět částku nákladů, které při této činnosti vynaložil.“⁹² Tento systém privilegií nejenže ochraňoval ekonomické zájmy vydavatelů, ale také zajišťoval autenticitu a kvalitu vydávaných hudebních děl. Ve Vodičkově době, kdy falzifikace děl byla častá, chránilo královské privilegium nejen práci skladatele, ale zvýšilo symbolickou cenu díla pro publikum amatérských hudebníků.⁹³ S rozšířením hudebních vydavatelství v Paříži a Londýně v 18. století hudba v tištěné podobě postupně zlevnila. Přibýval nejen počet vydavatelství, ale také se tisklo více žánrů hudby, což svědčí o růstu hudebně vzdělaného publika. Přibývalo lidí, kteří měli zájem a prostředky k nákupu tištěné hudby, kterou by mohli doma studovat a hrát.

⁹¹ „...voulant traiter favorablement ledit Sr exposant, nous lui avons permis et permettons par ces présentes de faire imprimer et graver par tels graveurs et imprimeurs qu'il voudra choisir les dits ouvrages ci-dessus spécifiés, en tels volumes, formes, marges, caractères conjoints ou séparés, autant de fois que bon lui semblera, et de les vendre, faire vendre et débiter partout dans notre Royaume pendant le temps de neuf années consécutives à compter du jour de la date des présentes. Faisons défense à toutes sortes de personnes, de quelque qualité et condition qu'elles soient, d'introduire des impressions ou gravures étrangères dans aucun lieu de notre obéissance, ainsi qu'à tous imprimeurs, graveurs en taille-douce et autres d'imprimer, faire imprimer, graver ou faire graver, vendre, débiter, ni contrefaire les dits ouvrages ci-dessus exposés en tout ou en partie, ni d'en faire aucun extrait sous quelque prétexte que ce soit, d'augmenter, corriger, changer le titre même en feuilles séparées ou autrement, sans la permission expresse et par écrit du dit Sr exposant...“

⁹² BRENET, Michel. La librairie musicale en France de 1653 à 1790, d'après les Registres de privilèges, s. 402 na základě POUILLET, *Traité théorique et pratique de la propriété littéraire et artistique*, Paris, 1875, s. 5. „Des que se repandit l'art de la typographie, la question de la concurrence se doubla de celle de la contrefaçon. Afin de sauvegarder des interets legitimes, on institua le privilege, qui, selon la definition d'un juriste moderne, avait primitivement pour but, en assurant a son possesseur un monopole, « de le proteger contre la concurrence desastreuse que les autres imprimeurs auraient pu lui faire en proritant de Son travail, et par la de lui permettre de recuperer le montaut des depenses engagees par lui dans l'operation »“

⁹³ NEWMAN, William S. *The Sonata in the Classic Era*, s. 75.

Jak naznačuje citát z privilegia Václava Vodičky, práva s královským privilegiem nejen chránila ekonomické zájmy skladatelů, ale také poskytovala záruku autentičnosti a kvality jejich děl. Podobně Michel Brenet ve své studii zdůrazňuje, že tisková privilegia sloužila k ochraně před nekalou konkurencí a umožňovala vydavatelům získat návratnost investic do tisku hudby. Důležitým bodem je, že tato privilegia nejen podporovala ekonomické zájmy vydavatelů, ale také přispívala k šíření hudebního vzdělání a zájmu o tištěnou hudbu mezi širokou veřejností.

Hudební tisk ve Francii podléhal královskému privilegiu až do září 1792, kdy francouzská monarchie padla.⁹⁴ Razítko na titulní straně vydaného díla tedy může sloužit jako chronologická pomůcka v době, kdy rok vydání nebýval na tisku vždy uveden.

Pro mladého Vodičku byla publikace prvního opusu v centru hudebního tisku s královským privilegiem příznivým krokem na počátku jeho kariéry.

4. Hudební analýza *Sei Sonate a Violino Solo e Basso op. 1 (1739)*

Následující druhá část této práce se věnuje hudební analýze díla Václava Vodičky *Sei Sonate a Violino Solo e Basso*, op. 1. Cílem je porozumět kompozičnímu stylu Václava Vodičky prostřednictvím podrobné analýzy díla a zařadit ho do širšího kontextu jeho současníků v období galantního stylu.

Hlavní aplikovaná analytická metoda je založena na díle amerického muzikologa Roberta Gjerdingena, zejména na jeho teorii schémat, jak je popsána v knize *Music in the Galant Style* z roku 2007.⁹⁵ Rovněž uplatňují tzv. „klasickou“ metodu analýzy. Tento dvojitý analytický přístup, zpřehledněn tabulkami, umožní komparaci pomocí starých a nových metod. Analýza dále zváží omezení Gjerdingenových schémat, včetně poznatků z diplomové práce Petra Tříletého, která se mimo jiné zabývá také hodnocením použitelnosti a možných nedostatků této teorie. Doufejme, že tento postup přispěje k širší diskusi o moderních hudebně-analytických metodách. Analýza dále zhodnotí vlivy francouzské a italské hudby. Tento aspekt bude propojen se závěry vyplývajícími z předchozí historické analýzy. Cílem je prozkoumat, jakým způsobem se do Vodičkova stylu promítají předpokládané francouzské a italské hudební prvky a jak ovlivňují jeho celkový hudební výraz. Nakonec se věnuji ještě

⁹⁴ JOHANSSON, CARI. "Publishers' Addresses as a Guide to the Dating of French Printed Music of the Second Half of the Eighteenth Century." *Fontes Artis Musicae* 1, no. 1 (1954): s. 14–19.

⁹⁵ GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*. Cary, NC, USA: Oxford University Press, Incorporated, 2007.

formálnímu srovnání Vodičkových sonát s dalším relevantním repertoárem pro pochopení kontextu díla.

4.1. Galantní styl

Při své analýze jsem se významně opírala o diplomovou práci Petra Tříletého *Aplikace Gjerdingenovy analytické metody na sepolkry Jiřího Ignáce Linka*.⁹⁶ Tříletý jako první aplikoval Gjerdingenovu metodu analýzy v českém prostředí a ve své práci také detailně rozebral galantní styl. Vzhledem k tomu, že díla Václava Vodičky do galantního stylu spadají, je důležité na tomto místě tento styl představit na základě Tříletého kapitoly „Pojednání o galantním stylu“. Autor zde provedl důkladnou syntézu znalostí o tomto období pomocí relevantní literatury. V této kapitole jsou následně uvedeny některé klíčové body jeho pojednání, které sloužily jako základ pro pochopení kontextu mé analýzy.

Galantní styl je hudebně-historiografický koncept, který vznikl jako reakce na potřebu lépe porozumět hudebnímu vývoji mezi barokem a klasicismem – obdobím přibližně od roku 1720 do roku 1780. Historikové jako James Webster⁹⁷ a Carl Dahlhaus⁹⁸ poukazují na to, že tradiční dělení mezi barokem a klasicismem je pro centrální 18. století nedostatečné, jelikož ignoruje významné stylistické a estetické změny, které v tomto období nastaly. Galantní styl se vyznačuje především zjednodušením hudební řeči, což se projevuje v několika rovinách. Melodika se přiklání ke krátkým, snadno pochopitelným frázím, harmonie se omezuje na menší množinu funkcí a zvolňuje harmonický rytmus, což usnadňuje posluchači orientaci v tonálním prostoru. V sazbě dochází k příklonu k volné sazbě (freier Satz) na úkor přísné sazby, která byla typická pro barokní hudbu. Výrazové prostředky se omezují na přirozenost a nenucenost, což kontrastuje s patosem a afektovaností baroka. Ozdoby jsou roztroušené v přiměřených odstupech, narozdíl od barokního vyplňování ploch figuracemi. V sonátové tvorbě se styl projevuje harmonickým plánem a stále přetrvávajícími tanečními větami. Objevuje se práce s vedlejšími tématy, čímž se opouští od barokní monotematickosti.

Galantní styl, jak jej známe z díla Václava Vodičky a jeho současníků, nebyl homogenní, ale zahrnoval různé národní styly. Mezi nejvýznamnější z těchto tradic patří

⁹⁶ TŘÍLETÝ, Petr. *Analýza sepolker Jiřího Ignáce Linka*. Diplomová práce (vedoucí Marc Niubo), Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, 2016.

⁹⁷ James WEBSTER. „The Eighteenth Century As a Music-historical Period?“ In: *Eighteenth-Century Music* 1.1 (2004), s. 47–60, s. 55.

⁹⁸ Carl DAHLHAUS. „Galanter Stil und freier Satz“. In: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*. Ed. Carl Dahlhaus. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Sv. Bd. 5. Laaber: Laaber, (1985), s. 4, s. 24–32.

francouzská a italská hudba. Pro zkoumání zmíněného stylu v kontextu houslové sonáty byly konzultovány dva díly rozsáhlé práce Williama Newmana *A History of the Sonata Idea*,⁹⁹ z nichž všechny následující poznatky vycházejí. Barokní italské sonáty v barokním období byly silně ovlivněny Arcangelem Corellim (1653–1713), jehož čtyřvětý model vět (pomalu-rychle-pomalu-rychle) se stal standardem. V galantním období se italské sonáty posouvaly směrem k jednodušším třívětým formám, což bylo patrné například u Giuseppa Tartiniho, který přinesl změny po Corellim, včetně homofonní textury a větších technických nároků. Jako výrazný představitel galantního stylu v houslové tvorbě se Tartini zasloužil výraznou měrou o vyzdvížení virtuozy houslového partu a zvýšil tak interpretační náročnost (rychlost běhů levé ruky, dvoj- a troj-hmaty, časté využití arpeggia). Jednou z jeho hlavních inovací bylo snížení počtu vět ve svých „solo“ sonátách na tři, obvykle v pořadí P-R-R. Jeho hudba se také vyznačovala nově intimním a citlivým výrazem, což přidalo jeho sonátám výraznou emocionální hloubku.

Jak již bylo zmíněno v historické části práce, italský vliv na francouzskou hudební tvorbu a počet domácích skladatelů vzdělaných v Itálii byl značný. Francouzští skladatelé často používali čtyřvětý model sonát, kde se střídaly pomalé a rychlé věty (P-R-P-R). Charakteristickým rysem byly názvy vět předznamenané současně tanečním i tempovým označením (například *Allemande Allegro*). Sonáty často vynikaly technickou náročností, obsahovaly dvojhmaty a časté trylky. Jako typický francouzský rys Newman označuje menuetový charakter vět (Aria). Skladatelé přinesli inovace ve formě velkých skoků a dynamických změn v harmonii, což odráželo pokročilé techniky hry na housle ve Francii, včetně používání 2. a 3. polohy a rozmanitých smyků. Klasicistní období pak přineslo tendenci k větší jasnosti a jednoduchosti. Mezi 35 skladateli sonát působícími ve Francii¹⁰⁰ vyniká přední houslista Jean-Marie LeClair (1697–1764), který významně přispěl k francouzskému stylu sonát v barokní éře svou tendencí k umírněnějším tempům a častým použitím podobných počátečních motivů (incipitů) pro propojení vět. Typickým rysem francouzského stylu bylo přidání variací nebo *Altro* do většiny gavotte a mnoha dalších tanců. LeClairovy sonáty často využívaly barokní binární formu s opakováním a obsahovaly pestrou harmonii, jak diatonickou, tak chromatickou, s promyšlenými dynamickými

⁹⁹ NEWMAN, William S. *The Sonata in the Baroque Era*. Third Edition. New York: W. W. Norton & Company, 1972.

NEWMAN, William S. *The Sonata in the Classic Era*. Third Edition. New York: W. W. Norton & Company, 1983.

¹⁰⁰ NEWMAN, William S. *The Sonata in the Baroque Era*, s. 368.

značeními. LeClairovy technické požadavky byly ve své době téměř nepřekonatelné, což ho činí jedním z nejvýznamnějších skladatelů své doby.

Při srovnání francouzských a italských sonát lze pozorovat klíčové rozdíly a podobnosti. Francouzské sonáty často obsahovaly více větných cyklů s důrazem na taneční formy, zatímco italské sonáty měly tendenci k jednodušším třívětým strukturám s výrazným stylem v koncertantním duchu. Francouzské kompozice byly známé svou technickou náročností, rozsáhlými dynamickými označeními a ornamentálními prvky. Naopak italské sonáty kladly důraz na harmonii, kontrapunkt a jasně ohraničená témata. V obou stylech byla běžná tematická provázanost mezi větami, ačkoli francouzští skladatelé častěji používali podobné počáteční motivy (incipity) pro propojení jednotlivých částí sonát. V tomto kontextu němečtí skladatelé jako Johann Joachim Quantz (1697–1773) vyvinuli tzv. „smíšený styl“, který kombinoval hlavní francouzské a italské hudební rysy – francouzské taneční formy s italskou koncertantní formou, precizní francouzskou ornamentiku s italskou improvizací a francouzský brilantní obsah s italským zpěvným *cantabile*.¹⁰¹ Komparace těchto národních přechodových prvků poskytuje rámec pro analýzu stylistických vlivů, které mohly působit na Václava Vodičku při tvorbě jeho houslových sonát, a umožňují lepší interpretaci jeho kompozičního stylu.

4.2. Metodologie analýzy

Současnou metodu analýzy galantních sonát představuje již zmíněný muzikolog Robert Gjerdingen v knize *Music in the Galant Style* (2007).¹⁰² Jeho metoda analýzy charakteristických vzorců galantního stylu spočívá v identifikaci 26 „schema prototypes“, které byly podle autorova názoru internalizovány dobovými posluchači. Gjerdingen nejen identifikuje jejich frekvenci a umístění ve tvorbě představitelů galantní hudby, ale také pomocí tabulky zpracovává pravděpodobnost přechodu z jednoho schématu na druhé.¹⁰³ Studie vychází ze znalosti historických *partimenti* italských skladatelů, kteří vyučovali na konzervatořích v Neapoli.¹⁰⁴ Tyto poznatky autor zhodnotil a následně vydal ve dvou svazcích. Autorova pojmenování těchto schémat odkazují buď k italským pojmům, jež

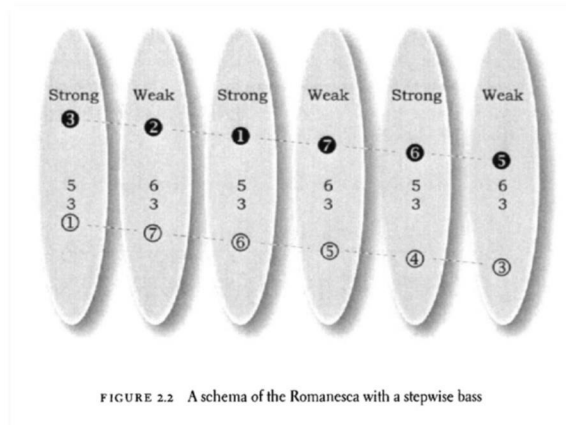
¹⁰¹ NEWMAN, William S. *The Sonata in the Baroque Era*, s. 32.

¹⁰² GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*

¹⁰³ GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*, s. 372.

¹⁰⁴ *Partimenti* byly nástroje hudební pedagogiky, používané během barokního a klasického období. Skládaly se z basových linek nebo krátkých hudebních fragmentů, které umožňovaly studentům procvičovat harmonizaci a improvizaci. Williams, Peter, and Rosa Cafiero. "Partimento." Grove Music Online. 2001; Accessed 3 Jun. 2024.

vystihují jejich funkci, nebo ke jménům významných vědců či učitelů. Gjerdingova schémata se určují na základě fázi, skládajících se ze sledu těžkých a lehkých dob, propojených s basovou a melodickou linkou. Pro představu, zde je schéma, které autor uvádí pro Romanescu:



Obrázek č.2

Jako typický příklad využití tohoto schématu Gjerdingen uvádí začátek věty z prvního opusu Václava Vodičky, konkrétně začátek *Adagia* třetí sonáty:

EX. 2.10 Wodiczka, Opus 1, no. 3, mvt. 1, Adagio, m. 1 (1739)

ROMANESCA

Gjerdingen zmiňuje Vodičku nejen jako příklad typického začátku věty *Adagia*, ale také jako příklad „hybridu“ dvou variant. Autor zdůrazňuje skutečnost, že galantní skladatelé často nevycházeli z „akordové gramatiky“ nebo z „ducha vedení hlasů“, ale spíše z dovedností solfeggia a realizace nefigurativních basových linek, což byly kodifikace živé hudební praxe. V další části knihy Gjerdingen naznačuje, že Vodička mohl během svého života studovat tvorbu Pietra Castucciho (1679–1752) a Pietra Locatelliho (1695–1764), a to na základě podobnosti využití dvojschémat Romanesca-Prinner.¹⁰⁵ Podle Gjerdingena je Vodičkův první opus „veřejnou prezentací výsledků jeho italských studií“.¹⁰⁶

¹⁰⁵ GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*, s. 48.

¹⁰⁶ GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*, s. 32.

Gjerdingenův moderní přístup založený na teorii schémat vykazuje několik významných omezení, na která autor sám upozorňuje v úvodu a závěru knihy.¹⁰⁷ Studie se především zaměřuje na dvorskou hudbu a nezahrnuje hudbu pro domácí provozování střední třídou, hudbu náboženských bratrstev, komerčních koncertů a lidového divadla. Žánrově chybí mnoho ukázek. Navíc většina Gjerdingenových příkladů pochází z instrumentální hudby, často z pomalejších vět, což má usnadnit neškolenému čtenáři identifikaci schémat, ale opomíjí tematicko-motivické souvislosti zdůrazňované tradiční analýzou. Navzdory těmto omezením zdůrazňuje Gjerdingen (na příkladu Vodičky), že znalost hudebních schémat byla v 18. století klíčová, neboť tvořila základ, ke kterému se přidávaly další kompoziční dovednosti. Gjerdingen uznává, že nad rámec schémat existují i jiné zákonitosti, které mohou řídit některé typy kompozic. Tříletý navrhuje jako výzvu do budoucna vytvoření syntézy, která propojí Gjerdingenovu teorii s tradičními analytickými přístupy, a obohatí tak celkový výklad hudebních děl, což je částečně také cílem této práce.¹⁰⁸

William Newman ve své studii také upozorňuje na nutnost nuancovaného přístupu při analýze galantních sonát. Ve svazku *The Sonata in the Baroque Era* autor sleduje vývoj strukturálních rysů sonát. Zdůrazňuje, že barokní sonáta je dynamická a spoléhá se více na to, co nazývá „motivic play“ (hra s motivy / motivický práce) než na „phrase grouping“ (sdružování [hudebních] frází).¹⁰⁹ Na rozdíl od pevných schémat, která používají někteří teoretici, Newman tvrdí, že struktury barokních sonát jsou příliš variabilní na to, aby je bylo možné standardně kategorizovat. Většina barokních sonátových vět v různé míře kombinuje oba postupy, takže je obtížné je striktně klasifikovat. V navazující knize *The Sonata in the Classic Era* se autor této problematice dále věnuje a přichází s následujícím závěrem: „Both objections to the design concept lead to the same tautologic and self-evident conclusion, which is that the significance and distinction of a particular work lie more in its individualities than in its generalities.“¹¹⁰ Newmanova rozsáhlá analýza ukazuje, že charakteristické rysy sonát, ať už barokních nebo klasicistních, lze nejlépe uchopit spíše prostřednictvím jejich jedinečných prvků než pevných strukturálních konvencí.

Rozsáhlé studie Williama Newmana a analytické metody Roberta Gjerdingena společně nabízejí hlubší, nuancovanější pojetí hudební formy a struktury galantní hudební tvorby. Podobně jako Newman zdůrazňuje variabilitu a jedinečné charakteristiky sonát,

¹⁰⁷ GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*, s. 22-23, 452, viz též TRÍLETÝ, Petr. *Analýza sepolker*, s. 43–45.

¹⁰⁸ TRÍLETÝ, Petr. *Analýza sepolker Jiřího Ignáce Linka*, s. 45.

¹⁰⁹ NEWMAN, William S. *The Sonata in the Baroque Era*, s. 81.

¹¹⁰ NEWMAN, William S. *The Sonata in the Classic Era*, s. 115.

zatímco Gjerdingen podporuje flexibilní pojetí hudebních forem, tím že tvrdí, že „given the right context, no single feature is absolutely necessary for a particular schema.“¹¹¹ Při analýze galantních sonát je klíčové spojení historického kontextu s teoretickou perspektivou a zohlednění jak individuální kreativity autora, tak širších stylových trendů.

Z hlediska požadovaného rozsahu této práce není možné čtenáři předložit důkladnou hudební analýzu všech šesti sonát. Z tohoto důvodu postupuji následujícím způsobem. Nejprve se zaměřím na detailní rozbor všech tří vět první sonáty. Pomocí tabulky uvedu základní formu konkrétní věty a určím relevantní úseky, v nichž jsou užitá schémata z Gjerdingenovy studie.¹¹² Na základě hlavních poznatků z rozboru první sonáty představím ve stručnosti další příklady a zajímavosti v ostatních sonátách. Pro označení vybraných příkladů v analýze budou použity zkratky v následujícím formátu: II/1, t. 2 (druhá sonáta/první věta, druhý takt).

¹¹¹ GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*, s. 70.

¹¹² Několik uvedených schémat je převzato přímo z Gjerdingenovy studie, kde autor již zpracoval části Vodičkovy sonáty.

4.3. Hudební analýza Vodičkových sonát op. 1

Pět z šesti sonát jsou třívěté a sledují tempové rozložení „pomalu-rychle-rychle“ – znak pozdně barokního slohu. Z tohoto pohledu se Vodičkovy sonáty podobají formě sonát předních skladatelů, například sólovým sonátám Tartiniho, Johanna Josefa Fuxe (1660–1741), a Christopa Willibalda Glucka (1714–1787).¹¹³ Jednotlivé věty jsou téměř vždy ve dvoudílné formě (AB), až na poslední věty II. a VI. sonáty (označené*), které jsou komponované jako téma s variacemi, tedy formou, která se zpopularizovala v klasicismu.

Struktura *Sei Sonate a Violino Solo e Basso op. 1 (1739)*

Sonáta	I	II.	III.	IV.	V.	VI.
Tónina	B dur	C dur	G dur	d moll	A dur	F dur
1. věta	Largo	Adagio	Adagio	Adagio	Grave	Sizilliana - Adagio
2. věta	Allegro ma non Troppo	Allegro ma non troppo	Grave - Allegro	Allegro	Allegro assai	Allegro
3. věta	Allegro assai	Menuetto*	Menuetto I. – II.	Giga	Allegro	Minueto*
4. věta					Menuetto	

Tabulka č. 2

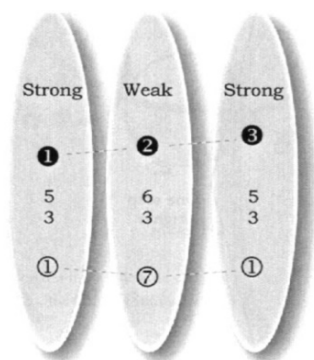
4.3.1. Rozbor první sonáty

I. věta – Largo, B dur, 4/4 takt, 25 taktů

První věta sonáty je dvoudílná s opakováním obou částí. Hlavní téma je skutečně galantní – melodie houslí je majestátní, zpěvná a krátká. Na základě Gjerdingenových schémat lze tuto melodii označit jako „Do-Re-Mi“, pojmenovanou podle stoupající melodické linky v sekundových intervalech:

¹¹³ NEWMAN, William S. *The Sonata in the Baroque Era*, s. 72.

R. Gjerdingen, The Do-Re-Mi



V. Vodička, I. /1, t.1-2



Notová ukázka č. 1

Obrázek č. 3¹¹⁴

Je tu nosný tečkovaný motiv, který se různě variuje skrz kontrastními plochy a sekvence, přičemž se mění harmonický kontext. I přes tyto změny je motiv rozpoznatelný na základě typického rytmu a výrazným skokem nahoru a zdvihovou osminou (kostra Do-Re-Mi schématu). Tečkovaný rytmus, časté trylky a uvedené tempo *largo* mohou připomínat francouzskou předeheru. Basso continuo doprovází housle s jednoduchou harmonií, převážně s čtvrt'ovými a osminovými hodnotami. Občas bas imituje část tečkovaného rytmu z hlavního tématu. První část má celkem devět taktů, přičemž se moduluje do dominantní tóniny. Druhá část pokračuje hlavním tématem v dominantní tónině. Následuje prováděcí část, kde pomocí sekvenčního postupu v basu melodie vybočuje do několika blízkých tónin. Druhá část obsahuje celkem 15 taktů a končí opět v úvodní tónině B dur.

Takt	Tónina	Formální analýza	Schéma
1–2	B dur	Hlavní téma	Do-Re-Mi
3–4	B dur	Vybočení do dominantní tóniny (takt 4)	Prinner
5–9	B => F	Modulace do dominantní tóniny Vybočení do f moll v taktu 7 Kadence v F dur Repetice	modulující Prinner
10–11	F dur	Transpozice hlavního tématu	Do-Re-Mi
12–13	g moll	Provedení (takty 12–19)	Do-Re-Mi

¹¹⁴ GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*, s. 457.

14	c moll	Klamný spoj do Es dur	Fonte
15	B dur		
16–17	g moll		Cudworth kadence, klamná
18	Es dur		Monte
19	F dur		
21–25	B dur	Kadence v B dur Vybočení do b moll v taktu 23 Repetice	Prinner

Tabulka č.3

Zatímco hlavní téma je založeno na základě Do-Re-Mi, další schéma, „Prinner“ se objevuje v různých funkcích – nejprve jako závěti k hlavnímu tématu, poté v modulující variaci při odbočení do vedlejší tóniny f moll, a konečně v závěru věty, opět v podobě závěti, tentokrát na variaci hlavního tématu. Podle Gjerdingena, přítomnost schématu „Prinner“ je jedním z nejlepších indikátorů hudebního stylu založeného na italském galantním stylu.¹¹⁵

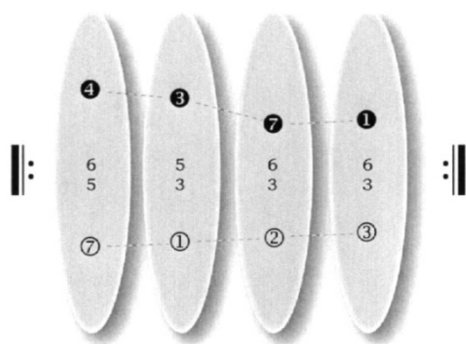
II. věta – Allegro ma non Troppo, B dur, 4/4 takt, 41 taktů

Druhá věta Allegro ma non Troppo je svižná a obtížnější z hlediska technických nároků na houslistu, které zahrnují několik arpeggiováných šestnáctinových not a sledy dvojmatů. Opět je strukturována v binární formě a hlavní téma je opět postaveno na základě schématu „Do-Re-Mi“. Téma se opakuje ve variaci a následuje rozšířený modulující „Prinner“ (jednou v rozložené formě, po druhé zestručněný o vložené akordy), při čemž věta přechází do vedlejší tóniny. V části, kde Vodička prolonguje dominantu, lze pozorovat Gjerdingenovo schéma nazvané „Fenaroli“, pojmenované po Fedele Fenarolim (1730–1818), který převzal základní partimenti od svého učitele Francesca Duranteho (1684–1755) a následně je zpopularizoval. V této větě se však objevuje ve variované podobě, s přehozeným sledem hlasů v melodii a v basu – v prvním akordu zní druhý stupeň, nikoliv čtvrtý¹¹⁶:

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ Gjerdingen u této možné variace upozorňuje: „At other times a 2 - 3 - 7 - 1 melody creates a canon with the bass.” *Music in the Galant Style*, s. 462.

R. Gjerdingen, The Fenaroli



Obrázek č. 4¹¹⁷

V. Vodička, I. /2, t. 10–11



Notová ukázka č. 2

V kapitole věnované aplikaci Fenaroliho schématu se Gjerdingen zmiňuje o použití této varianty jinými skladateli, například Domenicem Cimarossou (1749–1801) a Barbarou Ployer (1765–1811). Mnohokrát se skladatelé rozhodli aplikovat Duranteho původní kontramelodii (7-1-2-3), tak jako Vodička v basu.¹¹⁸ I při této variaci v basu a melodii potvrzuje přítomnost opakování motivu a jeho umístění po modulaci do dominantní tóniny charakteristiku Gjerdingenova schématu. Podle Gjerdingena se toto schéma zpopularizovalo primárně v druhé polovině 18. století po vzniku Fenaroliho kolekce partimenti, takže Vodičkovu použití v roce 1739 lze považovat za výjimečnost.

V taktech 11 až 15 zní pasáž, která z několika důvodů silně připomíná afekt *candenti* v sólovém koncertu:

V. Vodička, I. /2, t. 11–15



Notová ukázka č. 3

Koruna na dominantním septakordu následovaná krátkou, avšak účinnou půlovou pauzou v basso continuo, dává houslistovi prostor pro předvedení technických dovedností v řadě dvojhmatů. Dále, pasáž se vyznačuje celkovou virtuozitou, s opakovaným použitím dvojhmatů a arpeggií v kombinaci s rychlými trylky. Nakonec celkové umístění pasáže v

¹¹⁷GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*, s. 462

¹¹⁸GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*, s. 229-231.

rámci struktury věty, která se hraje jednou na konci sekce A a znovu na konci sekce B, odpovídá umístění kadence v sólovém koncertu. Tato složka ve Vodičkově díle je zajímavá, nejenže ukazuje, že autor dokázal přenést koncertní prvek do komorní hudby, čímž rozšiřuje výrazové možnosti a technické nároky skladby, ale navíc to svědčí o vzrůstající popularitě sólového koncertu v té době, kdy se tento žánr začal etablovat a získávat na oblibě u širšího publika.

První sekce A je celkem 17 taktů dlouhá a končí v dominantní tónině. Vodička často využívá změny v dynamice (mezi *piano* a *forte*) pro vytvoření kontrastu mezi motivy a pro zvýšení afektu v kadencích. Ve druhé části autor pracuje s častými sekvencí motivů do blízkých tónin. Věta končí opět v B dur.

Takt	Tónina	Formální analýza	Schéma
1–2	B dur	Hlavní téma	Do-Re-Mi
3–4	B dur	Variace hlavního tématu	Do-Re-Mi
5–8	B dur => F dur	Modulační sekvence do dominantní tóniny (VII – III – VI – II – V – I)	modulující Prinner (x2)
9–11	F dur	Prolongace dominanty (střídání 7. stupně a jeho obrátů s tónikou a jejími obraty)	Fenaroli varianta
11–12	F dur	Zakončení korunou na dominantním septakordu (C7)	Kadence
13–17	F dur	Prodloužená kadence Repetice	Coda
18–19	F dur	Hlavní téma v dominantní tónině	Do-Re-Mi
20–21	g moll	Variace hlavního tématu	Do-Re-Mi
22–23	g moll	Prolongace dominanty (střídání 7. stupně a jeho obrátů s tónikou a jejími obraty)	Fenaroli varianta
24–27	g moll	Kadence do g moll Vybočení do d moll přes dominantu A7	Kadence
27–30	d moll => B dur	Sekvenční kadence (d moll, G7, c moll, F7, B dur)	Fonte variace
30–32	B dur	Potvrzení tóniny	

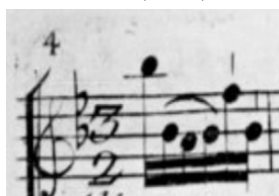
32–34	B dur	Zakončení korunou na dominantním septakordu	Fenaroli varianta
34–35	B dur	Zakončení korunou na dominantním septakordu (F7)	Kadence
36–40	B dur	Prodloužená kadence	Coda

Tabulka č. 4

III. věta – Allegro assai, B dur, 3/8 takt, 96 taktů

Třetí věta je z celé sonáty nejdelší a pracuje s dosud nejvyšším množstvím harmonických změn a bohatou smykovou technikou. Objevuje se časté řadové staccato a náročné skoky přes struny. V pařížském tisku je chybně vyryto taktové označení – namísto tříosminového taktu je uveden třípůlový¹¹⁹:

V. Vodička, I. /3, t. 1



Notová ukázka č. 4

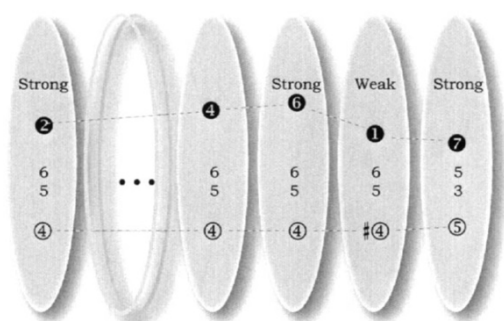
Kompoziční zajímavostí této věty je metro-rytmická struktura jednotlivých motivů, ve kterých autor střídá umístění akcentů. Zejména v úvodním tématu jsou takto zdůrazněny první a třetí doba, což přispívá k jeho celkové melodické výraznosti. Zbytek hudebního materiálu tvoří virtuózní figurace a ozdoby, které využívají další rytmické vzorce, odlišné od úvodní fráze, čím věta nabývá na relativně velké komplexnosti.

Po harmonické stránce je hlavní téma postaveno na střídání tónického a subdominantního akordu s dominantou (T-S-T-S-D), což odpovídá schématu variované kadenci, typu „clausuly“. Je ovšem výhodnější jej vnímat jako zcela běžný model kadence, obohacený o melodické tóny. Jelikož přímo neodpovídá na žádné z Gjerdingenových nabízených schémat, toto hlavní téma a jeho projevy po celé větě označuji jako „Kadence*“¹¹⁹. Tyto části byly identifikovány skrze opakující se vedení hlasů 5 – 6 v melodii a 3 – 4 v basu přes takt. Po opětovném znění hlavního tématu následuje modulující Prinner v rozšířené verzi (fáze jsou rozloženy do tří taktů). Schéma Prinner lze považovat za klesající se sekvenční pásmo, často jako rozvíjející prvek hlavního tématu.

¹¹⁹ V londýnském tisku došlo k opravě taktového označení.

Na začátku druhé části se pomocí „Indugio“ věta dostane do sledu modulačních sekvencí. Gjerdingen toto schéma nazval podle funkce v italštině – *indugiare*, což znamená „prodlévat“. Charakteristickým rysem tohoto schématu je využití zvýšeného čtvrtého stupně před dominantou. Je to zároveň variace hlavního tématu, výsledkem modulace do g moll.

R. Gjerdingen, The Indugio



Obrázek č. 5¹²⁰

V. Vodička, I. /3, t. 42–45



Notová ukázka č. 5

Takt	Tónina	Formální analýza	Schéma
1–8	B dur	Hlavní téma v repetici	Kadence*
9–17	B dur => F dur	Modulace do dominantní tóniny	Modulující Prinner
18–21	F dur	Střídání na hlavních harmonických funkcích	Kadence*
22–37	F dur	Vedlejší téma v repetici (e zmenšený – C dur – F dur)	Ponte 2x
38–41	F dur	Hlavní téma v dominantní tónině	Quiescenza
42–45	g moll	Variace hlavního tématu v g moll končící na dominantě (akord D dur)	Indugio
46–59	g moll => d moll	Sekvenční modulace do d moll (D7 – g moll, C7 – F dur, B dur – e zmenšený, A7 – d moll)	?
60–63	B dur	Repríza	Kadence*
64–67	Es dur => F dur	Sekvenční kadence do dominanty (B7 – Es dur, C7 – F dur)	Monte
68–71	F dur => B dur	Kadence do toniky (F dur → B dur)	Kadence*

¹²⁰GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*, s. 464.

72–75	Es dur	Kadence do subdominanty (B dur → Es dur)	Kadence*
76–79	B dur	Kadenční sestup do dominanty	Prinner
80–95	B dur	Vedlejší (téma) v repetici	Ponte 2x

4.3.2. Stručný rozbor zbylých sonát

II. Sonáta – C Dur

Charakter druhé sonáty, začínající v *Adagio*, působí víc rokokově a perlivě skrz množství ornamentiky. Je zřejmé, že skladatel záměrně přizpůsobil výběr a množství ornamentů, aby dosáhl tohoto charakteru. Ve druhém taktu první věty se nachází „lombardský rytmus“, charakteristický rys galantního stylu.¹²¹

V. Vodička, II. /1, t. 2



Notová ukázka č. 6

Třetí věta sonáty, nazvaná *Menuetto*, představuje typický příklad této taneční formy. Obsahuje mnoho charakteristických prvků - téma rozdělené do dvou osmitaktových částí s repeticemi a jednoduchou harmonií. Hlavní téma v houslích postupně ztrácí na výraznosti, což odpovídá účelu ornamentálních variací. Zároveň se technické nároky na houslistu postupně zvyšují. V poslední variaci se například nachází kombinace akordů s řadovým staccatem, které se mají hrát pod jedním smykem.

V. Vodička, II. /3, t. 65–80



Notová ukázka č. 7

¹²¹ Natečkování rytmus v stupnicových šestnáctinových běžích.

Fráze přímo na začátku druhé repetice vždy sledují Fonte, což odpovídá Gjerdingenovu tvrzení na velice časté využití tohoto schématu.¹²²

III. Sonáta – G Dur

Výrazným prvkem druhé věty třetí sonáty je několikeré plynulé střídání pomalých a rychlých úseků označených *Grave*, resp. *Allegro*. Oba úseky jsou motivicky propojeny: hlava tématu pomalého úseku je variována na začátku úseku rychlého. Přítomnost těchto náhlých tempových změn lze interpretovat jako projev dobového manýrismu či citového stylu (*Empfindsamer Stil*).¹²³

V. Vodička, III. /2, t. 1–6



Notová ukázka č. 8

Tuto techniku, nebo spíše výrazovou figuru, využívali také skladatelé jako Arcangelo Corelli, Antonio Caldara (c.1670–1736) a Jan Dismas Zelenka (1679–1745), častěji s označením *Adagio*. Použití termínu *Grave* může poukazovat na specifický francouzský vliv, který se projevuje také v charakteristických tečkovaných rytmech na sudých dobách taktu, jež jsou typické pro francouzskou předehru. Je zde patrné Vodičkově zaměření se na francouzské hudební publikum.

Věta zároveň vyžaduje jistou úroveň virtuozity, což je patrné především z četných rozložených akordů, leckdy kombinovaných se skoky, a efektního dvaatřicetinového běhu v první části. Tyto prvky však nejen kladou technické nároky na interpreta, ale zároveň přispívají k expresivnímu charakteru díla.

¹²² GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*, s.70.

¹²³ *Empfindsamer Stil* („citový styl“), představuje hudební směr 18. století, kladoucí důraz na emocionální expresivitu. Skladatelé volí nečekané harmonické zvraty, náhlé změny tempa, vedení melodie či rytmické variace, jež dodávají hudbě živost a intenzitu. – HEARTZ, Daniel, and Bruce Alan Brown. "Empfindsamkeit." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 12 Jul. 2024.

IV. Sonáta – d moll

Jedinou sonátou, jež je v tomto díle uvedena v mollové tónině, je sonáta čtvrtá. Ke konci první věty se objevuje zápis „kaile“ neboli krátké čárky nad notou, které vyžadují od interpreta hraní daných not odděleně.

V. Vodička, IV. /1, t. 17

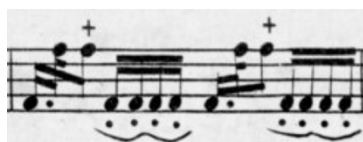


Notová ukázka č. 9

V té době se obvykle předpokládalo, že když hudebník uvidí řadu not v kratším rytmu, zahraje je vázaně v legátovém charakteru, jelikož to bylo obecně uznávané pravidlo.¹²⁴ Toto značení je obzvláště zajímavé, protože se v celé větě objevuje pouze jednou, a to právě nad těmito notami.

Dále se ve druhé větě objevuje zápis takzvaného „bogenvibrato“ neboli „smyčcové vibrato“, označené tečkami zároveň s obloučkem.

V. Vodička, IV. /2, t. 6



Notová ukázka č. 10

Tato technika se používala již v ranném baroku, například v tvorbě jednoho z hlavních představitelů houslové tvorby, Biagia Mariniho (1594–1663). Pochází z varhanního rejstříku a používala se v klidnějších pasážích pro dodání barvy. Od 18. století se zápis staccatových teček pod smyčcem stále častěji označuje jako *portato* (z italštiny „nesený“) nebo francouzsky *louré*. Tóny jsou hrány širší plochou smyčce, čímž se zvětšuje objem tónu.

Výrazným prvkem této sonáty je zařazení gigy coby poslední, třetí věty. Jedná se o jednu z pouhých tří tanečních forem v celém opusu, zbývajícími dvěma jsou siciliana (VI, 1), a několik menuetů (II,3; III,3; V,4; VI,3). Spíše na okraj upozorňuji, že v pařížském tisku

¹²⁴ Leopold Mozart se o této praxi zmiňuje ve své houslové metodě *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756), kapitola 6, bod 11.

se vyskytuje chyba v podobě vadného označení dvanáctiosminového taktu (pouze 2 místo 12, viz obr. č. 11). Tato chyba je v londýnském tisku opravena.

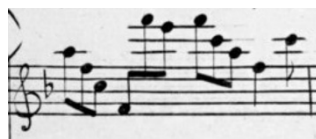
V. Vodička, IV. /3, t. 1



Notová ukázka č. 11

Věta požaduje doposud nejvyšší technickou zručnost sólisty. Nutná virtuosita hráče se zde projevuje ve třech rovinách. Zaprvé, téměř celá věta je složena z osminových not, což od hráče vyžaduje konstantní úroveň dynamického úsilí v tomto rychlém tempu. Dále pozorujeme časté intervalové skoky, ve dvou případech i dokonce dvouoktávové. Tato místa od hráče vyžadují značnou hbitost a přesnost během posunu levé ruky do třetí polohy ve správné koordinaci s umístěním smyčce. V uvedeném příkladu se také nachází doposud nejvyšší tón v díle, a to f⁶.

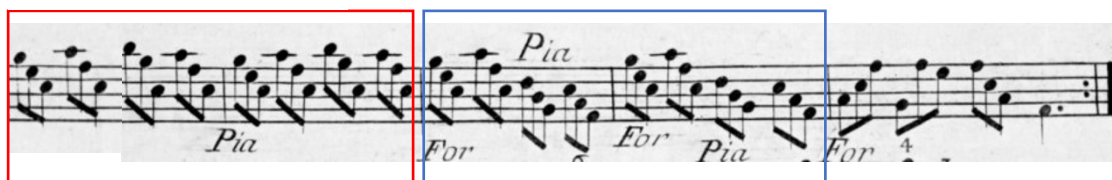
V. Vodička, IV. /3, t. 17



Notová ukázka č. 12

Za poslední aspekt technické náročnosti lze považovat opakované použití náhlých dynamických změn (piano x forte), vyžadující opět značnou míru svižnosti a přesnosti pravé ruky hráče. Znovu se zde projevuje vysoká míra expresivity, tentokrát skrze dynamický efekt, který se objevuje například v cembalové tvorbě Domenica Scarlattiho.

V. Vodička, IV. /3, t. 11–15



Notová ukázka č. 13

První dva takty, ohraničené červeně, označují „echo“ efekt, způsobený náhlou dynamickou změnou z forte na piano při opakování stejného sledu not. Následující dva takty, ohraničené

modře, označují „dvouhlasý“ efekt, způsobený změnou dynamiky současně se změnou polohy vytvářející efekt „otázka-odpověď“.

Jako další relevantní příklad uvádím dva úseky *12 Sonate accademiche*, Op. 2¹²⁵ od Francesca Marii Veraciniho (1690–1768), vydané v roce 1744, kde jsou rovněž přítomny zmíněné dynamické efekty.

F. M. Veracini, *12 Sonate accademiche*, Op 2, IX. /4, t. 44–52, “echo-efekt”



Notová ukázka č. 14

F. M. Veracini, *12 Sonate accademiche*, Op 2, X. /2, t. 1–3, “dvou hlasý efekt”



Notová ukázka č. 15

V. Sonáta – A Dur

Pátá sonáta začíná pomalou větou označenou *Grave*. Vyznačuje se elegancí a komplexností, zejména skrze expresivní a ornamentální linky v melodii houslí. Basso continuo často doplňuje housle pomocí imitací tématu, kdy opakuje rytmické figury o dvě doby později. Opět se zde objevuje potřeba předvést techniku hráče, která je tolik typická pro sonáty pozdně barokních skladatelů, jako byli Tartini, Veracini, a Francesco Geminiani (1687–1762). Galantní styl je zde velmi patrný. Ornamentika je v italském duchu, ale celkový charakter vyzařuje francouzskou eleganci.

Druhá věta, *Allegro assai*, se opět vyznačuje vysokými nároky na virtuositu houslisty. Ačkoliv technickou obtížností se podobá první větě, basso continuo se zde více stáhne a poskytuje jednoduchý doprovod v osminových notách.

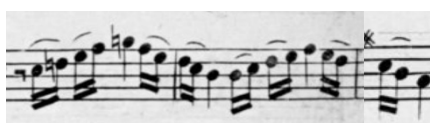
V. Vodička, V. /2, t. 11–14

¹²⁵ RISM ID no.: 990066225



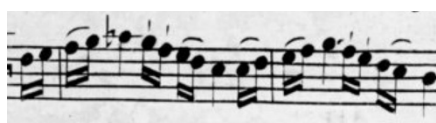
Vizuálně větu připomíná **Notová ukázka č. 16** opět z Veraciniho *12 Sonate Accademiche*, Op. 2, což jako by dokazovalo Vodičkovu snahu „jít s dobou“. Opět se zde objevuje náhlé střídání dynamiky. Unikátním rysem této věty je opětovné použití motivu z první věty úvodní sonáty:

V. Vodička, V. /2, t. 32–34



Notová ukázka č. 17

V. Vodička, I. /1, t. 13–15



Notová ukázka č. 18

Na rozdíl od zbylých sonát se zde Vodička rozhodl vložit další rychlou větu před závěrečný krátký Menuet. O tomto rozhodnutí v širším schématu celého opusu je pojednáno později v analýze při srovnání Vodičkova pojetí formy s jinými relevantními díly té doby. Tento detail je pro náš výzkum nyní zajímavý především z hlediska svého odkazu na klasicistní styl.

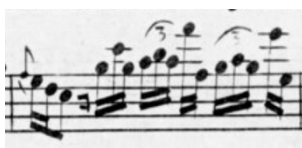
VI. Sonáta – F dur

Závěrečná sonáta začíná již zmíněným vzácným použitím taneční formy v rámci celého opusu, tentokrát *siciliany*. Italská siciliana je forma charakteristická svou lyrickou a pastorální kvalitou, vycházející z dobové obliby k jednoduchému tvarování melodie.¹²⁶ Opět zde můžeme uvažovat o vlivu Vodičkových studií v Itálii. Věta je zpěvná a založená na tečkovaném rytmu.

Další věta, *Allegro*, je snahou o absolutní prezentaci houslové techniky. Pohlédneme-li na celý opus jako na celek, je zřejmé, že v rychlejších větách virtuosita graduje s každým dalším číslem sonáty. V této sonátě autor využívá pátou houslovou polohu, kterou doposud v jiných sonátách nepoužil (dosahující do výšky f⁶). Vodička zde využívá nejrůznější efekty houslové techniky, včetně řadového staccata v kombinaci s častými trylkami. Opět je zde patrná silná podobnost s repertoárem Veraciniho, Tartiniho a Johanna Georga Pisendela (1687–1755).

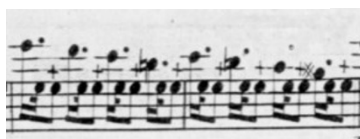
¹²⁶ LITTLE, Meredith Ellis. "Siciliana." Grove Music Online. 2001; Accessed 15 May 2024.

V. Vodička, VI. /2, t. 8



Notová ukázka č. 16

V. Vodička, V. /2, t. 24–25



Notová ukázka č. 17

V. Vodička, V. /2, t. 32–33



Notová ukázka č. 18

Poslední větu celého díla, *Minueto*, lze vnímat jako téma a variace, stejně jako v poslední větě druhé sonáty. Variací je celkem pět, opět rozdělené na dvě osmitaktové části s repeticemi. Druhá variace je zcela postavena na dvojhmatech, tedy na technice, která doposud nebyla v celém díle využita. Poslední sonáta i celý opus tak vrcholí finální variací, kde hlavní melodie je zakomponovaná do tří- a čtyřhlasých akordů, které lze hrát formou arpeggia nebo pomyslným rozdělením akordu na dvě části, kdy houslista zahraje spodní tóny velmi rychle a poté nechá znít vrchní dvojjzvuk. I přes využití tohoto technického prvku, si věta zachovává svou galantnost a melodickou čistotu.

V. Vodička, VI. /3, t. 80–96



Notová ukázka č. 19

4.4. Shrnutí

Celková struktura všech vět (s výjimkou dvou případů menuetu a variací) je ve dvoudílné formě, kde první část končí v dominantní tónině a hlavní téma je opětovně předneseno ve formě variačních sekvencí založených na obvyklých stupnicích a arpeggiích. Zvláště výjimečné jsou skoky o dvě oktávy, časté změny v harmonii, široké použití druhé a třetí polohy, různé druhy smyčcové techniky a rozsáhlé použití dvojhmatů.

Ve všech sonátách lze pozorovat rysy italského způsobu kompozice, obzvláště v použití ornamentiky a ve formě skladby jednotlivých vět. Téměř vždy se používají názvy vět bez tanečního charakteru, až na Gigu (IV, 3) a Sicilianu (VI, 1), a několika menuetů označovaných vždy ve formě italsko-německého hybridu „Menuetto“ (II,3; III,3; V,4) až na označení v poslední sonátě „Minueto“ (VI,3), podobající se francouzskému „Minuet“. Specifickým úkazem rozebíraného díla je variací ve dvou menuetech. Všechny čtyři instance

menuetu se objevují ve tříčtvrt'ovém taktu, což spadá pod tehdejší evropský konvence, na rozdíl od převládajícího rychlejšího taktu v italských sonátách. Co se týče délky frází, menuety následují italský model, který umožňuje více pracovat s melodickým materiálem na rozdíl od francouzského tanečního typu.¹²⁷ Vodičkovy fráze jsou vždy strukturovány do dvou osmitaktových částí s repeticemi (s výjimkou (III,3), kde se opakuje pouze první polovina).

Z interpretačního hlediska lze konstatovat, že s každou další sonátou v díle se úroveň houslové techniky stupňuje a autor takto klade na interpreta vyšší a vyšší nároky. Z tohoto pohledu vykazuje původní pařížská edice určitou vnitřní logiku, „dramaturgii“, která je v londýnské edici, kde jsou přehozeny sonáty č. 3 a č. 4., narušena. Autor dále pracuje s doposud největším známým množstvím různých houslových technik, které byly v té době známé, přičemž se v opusu objevují také nové techniky, jejichž popularita stoupala spíše až ke konci 18. století. Virtuózní pasáže v sonátách jsou v barokním duchu, avšak náznaky nastupujícího klasicismu se projevují primárně ve smykové technice, například v řadovém staccatu či bogen vibrato. Z hlediska celkové náročnosti bylo dílo pravděpodobně určeno pro pokročilé hráče se zvládnutou technikou. Dílo svou strukturou naznačuje, že mělo být provozováno spíše ve šlechtických salónech, a nikoliv v sakrálních prostorách. Co se týče podobnosti s jinými díly, souvislost lze nacházet například s tvorbou italských skladatelů např. Veraciniho a Tartiniho.

4.5. Komparace díla s relevantním repertoárem

V následující komparaci nabízím širší průzkum Vodičkových sonát v kontextu další tvorby. Na základě seznamu děl vydaných s tiskovým privilegiem od Michela Breneta¹²⁸ byla sestavena tabulka deseti vybraných houslových sonát, včetně Vodičkova prvního opusu, vydaných v Paříži v rozmezí let 1733–1748. Kompletní znění tabulky lze nalézt v příloze 8.8. Všechny sonáty byly vydány u Mme Boivin a Le Clerc a kromě jednoho případu¹²⁹ se jedná o svazky šesti sonát. U osmi případech z těchto deseti se jedná o první opus daného skladatele. Kromě jmen autorů a roků vydání děl tabulka dále uvádí případy dedikace, díla určená pro různá nástrojová obsazení a všechny tóniny a názvy vět jednotlivých sonát

¹²⁷ LITTLE, Meredith Ellis. "Minuet." Grove Music Online. 2001; Accessed 12 Jul. 2024.

¹²⁸ BRENET, Michel. *La librairie musicale en France de 1653 à 1790, d'après les Registres de privilèges*. Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft VIII, 439. Leipzig, 1907.

¹²⁹ Jedná se o XII Sonate A Violino Solo É Basso od Jeana-Pierra Guignona. Kvůli obsahu tabulka uvádí pouze prvních šest sonát v tomto svazku.

(celkem 60). Všechny názvy vět jsou převzaty přímo z jednotlivých tisků. Pokud jsou věty vícetempové, jsou označeny hvězdičkou (*). Pomocí tabulky lze identifikovat vzorce a trendy ve vydávání houslových sonát v daném období, analyzovat vývoj hudebního stylu a porovnat Vodičkovy kompozice s díly jeho současníků. Tímto způsobem lze lépe pochopit, jak se jeho tvorba začlenila do širšího hudebního kontextu své doby.

Z 60 sonát je přibližně polovina (32) složena ze tří vět. Jediným skladatelem, u něhož se projevila zjevná preference třívětých sonát, byl Tartini. Naopak Jean-Baptiste Cupis (1711–1788) s preferencí čtyřdílých sonát ve svých kompozicích pravděpodobně usiloval o rozsáhlejší hudební projev. To vše ukazuje na rozmanitost strukturálních preferencí mezi skladateli v té době a zdůrazňuje jejich individuální umělecké záměry a přístupy.

45 sonát začíná pomalou první větou, což naznačuje výraznější stylistickou konvenci té doby. Joseph Canavasso (1714–1776) se však jeví jako výjimka z této konvence: 5 z 6 jeho sonát začínají větou typu *allegro*, což patrně odráží preference struktury sólových koncertů či italské sinfonii.¹³⁰ Z hlediska celkového tempového pořadí vět jsou ve třídílých sonátách nejpobulárnější struktury pomalá-rychlá-rychlá a u čtyřdílých sonát převažuje struktura pomalá-rychlá-pomalá-rychlá, v úzkém souladu s přetrvávajícími barokními konvencemi. Názvy jednotlivých vět jsou celkem rozmanité, ačkoliv převažuje *Largo* a *Adagio* pro pomalé věty. Většina názvů vět jsou tvořeny tanečními formami s kombinací s tempovými označení. Z tanečních forem jsou populární *Giga* a *Minuet*, výhradně jako poslední, rychlé věty. Rozdílná označení menuetu – *Minuet* vs. *Menuetto* – souvisejí s drobnými odlišnostmi vycházejícími z dobových pojetí tohoto tance.¹³¹ Podstatnou skutečností je, že skladatelé houslových sonát často využili, za pomoci rozličných variací, právě poslední větu *Menuetto* pro vyvrcholení sonáty. Také Newman tuto skutečnost reflektuje: „Sometimes in the pre-Classic, as in the Baroque Era, the last ‚sonata‘ still tops off a set by ending with a ‚Minuetto con variazioni‘“.¹³²

Z hlediska použití tónin sonáty nikdy nepřesahují tóniny s více než čtyřmi béčky nebo čtyřmi křížky. Sonáty v durových tóninách převažují (většinou v D, F, B a A dur), ale existuje více příkladů opusů s alespoň jednou sonátou v mollové tónině. Je zřejmé, že skladatelé se snažili komponovat sonáty v největší možné škále tónin uvnitř jediného díla, což svědčí o dobové snaze o estetickou rozmanitost.

¹³⁰ NEWMAN, William S. *The Sonata in the Classic Era*, s. 27.

¹³¹ LITTLE, Meredith Ellis. "Minuet." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 28 May 2024.

¹³² NEWMAN, William S. *The Sonata in the Classic Era*, s. 78.

Vodičkovy sonáty se strukturou P-R-R jistě odpovídají komorním sonátám po vzoru Tartiniho. Navíc zařazení tanečních forem, jako jsou giga, siciliana, a menuet do Vodičkových sonát naznačuje jeho dodržování zavedených konvencí převzatých z baroka, kdy taneční věty byly běžnou součástí žánru *sonata da camera*. Vodičkou užívaná struktura P-R-R se nejvíce podobá Ferrandinimu, Cupisovi a Pasquallimu. Ostatní autoři nedodržují pevnou strukturu uspořádání vět dle tempa, ale i u nich stále převládá P-R-R. Všichni srovnávaní autoři se drží formy pozdně barokní tří až čtyřvěté sonáty.

5. Závěr

Tématem práce byla analýza prvního opusu Václava Vodičky, *Sei Sonate a Violino Solo e Basso op. 1* (1739). Cílem bylo nejen obohatit dosavadní bádání o Vodičkovi z historického hlediska, ale také nabídnout nový pohled na hudebních řeč skladatele z perspektivy nových analytických metod.

Z historické části vyplývá, že Vodička v Mnichově působil na vysoce organizovaném dvoře s bohatou hudební historií, kde se těšil významnému postavení koncertního mistra. Význam tohoto postavení v rámci dvorní kapely se podařilo přiblížit také pomocí dvou dobových dokumentů – doporučením Vodičky k výuce nových houslistů a seznamem povinností koncertního mistra. Do dobové obrazu typického úspěšného virtuóza patří i Vodičkovy studium v Itálii a vydání jeho prvního opusu – šestice sonát – tiskem, včetně dedikace zaměstnavateli. Publikace díla v Paříži, hlavním centru tisku sonát, byla zcela logickým krokem vzhledem k rostoucí popularitě houslového repertoáru a vysokému komerčnímu potenciálu žánru.

Hudební analýza potvrdila vysokou aplikovatelnost Gjerdingenovy teorie schémat ve Vodičkových houslových sonátách. Ačkoli několik málo frází nebylo identifikováno, podařilo se určit převážnou většinu z nich. Například využití modulujícího Prinneru ve funkci sekvenčního pásma po hlavním tématu bylo v sonátách běžné. Studium sonát ukázalo organizaci celého opusu z hlediska virtuozity a podobu použitých virtuózních prvků. Důležité je i zjištění Vodičkovy inklinace ke klasicistní smykové technice, zejména skrze množství řadového staccata a používání frázových obloučků. Vodičkovy dílo se vyznačuje strukturální a stylistickou soudržností s dobovými konvencemi, což je patrné z jeho preference třívěté formy a zařazování tanečních forem jako giga, siciliana a menuet. Nade vším však převažuje skutečnost, že analýza Vodičkovy práce zařadila jeho houslové sonáty do kontextu tvorby jeho současníků komponujících v tomto žánru stejně jako on v galantním stylu. Jeho angažmá u bavorského dvora mělo nepochybně také vliv na jeho publikační aktivity. Stal se tak jedním z několika málo skladatelů českého původu, kteří již v první polovině 18. století publikovali své sonáty tiskem v Paříži spolu s dalšími významnými skladateli (Ferrandini, Cupis, Tartini).

Pro budoucí výzkum se nabízí množství dalších témat. Jedním z nich by mohlo být studium italských partimenti, které by – v porovnání s analyzovanými schématy – mohly naznačit, kde v Itálii Vodička studoval. Zajímavým předmětem zkoumání by mohl být také

význam titulu kurfiřtského rady, který obdrželi Vodička i Ferrandini, a další roviny jeho působení na mnichovském dvoře.

Poslední dva roky strávené s Václavem Vodičkou a jeho sonátami byly nesmírně naplňující. Touto prací bych chtěla přispět k tomu, aby se život a dílo skladatele dostaly do vědomí současných interpretů staré hudby, a tím se obohatil hraný repertoár skladatelů českého původu.

6. Seznam použité literatury

- BOYDEN, David D. *The History of Violin Playing, from its Origins to 1761 and its relationship to the violin and violin music*. London: Oxford University Press, 1965.
- BRENET, Michel. *La librairie musicale en France de 1653 à 1790, d'après les Registres de privilèges*. Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft VIII, 439. Leipzig, 1907.
- GJERDINGEN, Robert O.. *Music in the Galant Style*. Cary, NC, USA: Oxford University Press, Incorporated, 2007.
- GREEN, Emily Hannah. *Dedications and the Reception of the Musical Score, 1785 - 1850*. Dissertation. New York: Cornell University, 2009.
- JOHANSSON, CARI. "Publishers' Addresses as a Guide to the Dating of French Printed Music of the Second Half of the Eighteenth Century." *Fontes Artis Musicae* 1, no. 1 (1954): 14–19.
- KINDERMANN, Jürgen, ed. a KINDERMANN, Ilse, ed. *Répertoire international des sources musicales. Ser. A., 1 Einzeldrucke vor 1800*. Kassel: Bärenreiter, [1971]- . sv. ISBN 3-7618-1289-2.
- KOUŘILOVÁ, Michaela. *Wenceslao Wodiczka a jeho tvorba pro flétnu*. Bakalářská práce, vedoucí Maňourová, Lucie. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Collegium Marianum - Týnská vyšší odborná škola, 2011.
- LESURE, François, ed. *Catalogue de la musique imprimée avant 1800: Conservée dans bibliothèques publiques de Paris*. Paris: Bibliothèque Nationale, 1981. XI, 708 s. ISBN 2-7177-1599-1.
- MÜNSTER, Robert. *Aus Mozarts Münchner bekanntenkreis. Die Musikerfamilie Wodiczka*. HV IV/1991, s. 313-316.

- MÜNSTER, Robert. „Die Münchner Hofmusik bis 1800“. In Leopold, Silke und Pelker, Bärbel (Hrsg.): *Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert: Eine Bestandsaufnahme*, Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2018 (Schriften zur Südwestdeutschen Hofmusik, Band 1).
- MÜNSTER, Robert. *Herzog Clemens Franz von Paula von Bayern und seine Münchener Hofmusik*, Tutzing 2008.
- NEWMAN, William S. *The Sonata in the Baroque Era*. Third Edition. New York: W. W. Norton & Company, 1972.
- NEWMAN, William S. *The Sonata in the Classic Era*. Third Edition. New York: W. W. Norton & Company, 1983.
- KÄGLER, Britta. „Competition at the Catholic Court of Munich. Italian Musicians and Family Networks“. In: ZU NIEDEN, Gesa a OVER, Berthold. *Musicians' Mobilities and Music Migrations in Early Modern Europe: Biographical Patterns and Cultural Exchanges*. 1. Transcript Verlag, 2016, s. 73-90.
- KOUBA, Jan. *ABC hudebních slohů od raného středověku k J.S. Bachovi*. Praha: Editio Supraphon, 1982.
- OWENS, Samantha a REUL, Barbara M. ‘Das gantze Corpus derer musicirenden Personen‘: An Introduction to the German Hofkapellen. In: OWENS, Samantha; REUL, Barbara M. a STOCKIGT, Janice B. (ed.). *Music at German Courts, 1715–1760 Changing Artistic Priorities*. Woodbridge: The Boydell Press, 2011, s. 1-14.
- RIEPE, Juliane. “Rom Als Station Deutscher Musiker Des 17. Und 18. Jahrhunderts Auf Italienreise. Aspekte Eines Biographischen Modells Im Wandel.” In: GOULET, Anne-Madeleine / ZUR NIEDEN, Gesa (Eds.), *Europäische Musiker in Venedig, Rom Und Neapel 1650-1750*, Kassel Usw. 2015, s. 211-235.
- SCHAAL, Richard. “Dokumente Zur Münchner Hofmusik 1740-1750.” *Die Musikforschung* 26, no. 3, 1973, s. 334–41.

- SCHERER, Frederic.M. *Quarter Notes and Bank Notes. The Economics of Music Composition in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Princeton University Press, 2004.
- SCHOENBAUM, Camillo. Předmluva k vydání sonát pro housle op. 1. Václava Vodičky. MAB sv. 54, Praha 1962.
- SPÁČILOVÁ, Jana. *VODIČKOVA ŠKOLA HOUSLOVÉ HRY (Amsterdam c. 1757) v kontextu dobové pedagogické literatury*. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Doc. PhDr. Tomislav Volek. Praha, 2001.
- SPÁČILOVÁ Jana: *Některé otázky barokní houslové techniky na příkladu učebnice Václava Vodičky (1757)*, in: De Musica. Zborník Katedry hudby Prešovskej univerzity v Prešově, Prešov 2010, s. 124-146 (sborník z konference „Vzájomné vzťahy a ovplyvňovanie vokálnej a inštrumentálnej hudby v 16. - 18. storočí v kontexte historicky poučenej interpretácie“, Prešov 4. – 6. 11. 2008)
- SPÁČILOVÁ, JANA. “Wodiczka, Wenzel.” In: MGG Online, edited by Laurenz Lütteken. RILM, Bärenreiter, Metzler, 2016–. Article first published 2007. Article published online 2016.
- WINISZEWSKA, Hanna. “Dedicated Works in the Context of Eighteenth-Century Musical Life.” *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 51, no. 1, 2020, pp. 29–42. JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/26932564>.

7. Slovníková hesla

SCHOENBAUM, Camillo, and Robert Münster. Wodiczka, Wenceslaus. *Grove Music Online* [online]. Oxford University Press, 2001 [cit. 2023-10-21] Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030478>.

SPÁČILOVÁ, Jana. Wodiczka, Wenzel. edited by Laurenz Lütteken. *MGG Online* [online]. RILM, Bärenreiter, Metzler, 2016 [cit. 2023-10-21] Dostupné z: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/400156>

SPÁČILOVÁ, Jana. Vodička, Václav. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. [cit. 2023-10-21]. Dostupné z: https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/component/mdictionary/?task=record.record_detail&id=123

8. Novodobé notové materiály

VODIČKA, Václav: *Sei Sonate, Musica Antiqua Bohemica*, Praha 1962.

VODIČKA, Václav: *Sinfonia, Musica Viva Historica*, Praha 1981.

VODIČKA, Václav: *Böhmische Violinsonaten, Vol. 1* (No. 1). ed. Zdeňka Pilková. Munich: G. Henle Verlag, 1982.

VODIČKA, Václav: *Sonáty pro housle (flétnu) a basso continuo, op. 2*. Kritická edice. ed. Micheala Ambrosi. Český Rozhlas, 2014.

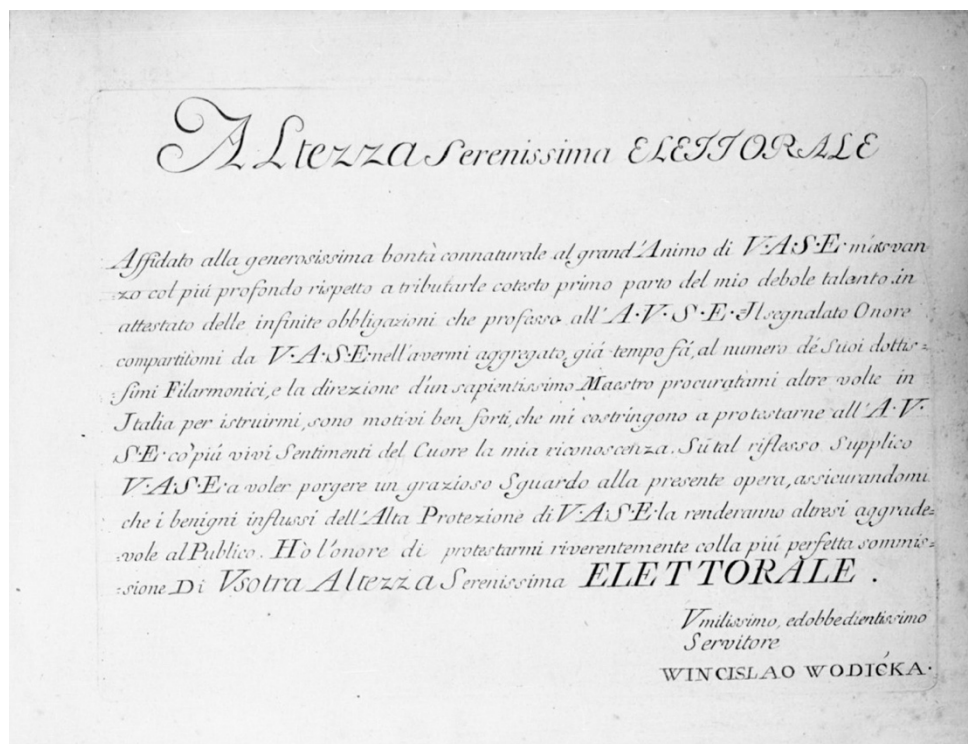
VODIČKA, Václav: *Sonáty pro flétnu a basso continuo, op. 3*. Kritická edice. ed. Micheala Ambrosi. Praha: Český Rozhlas, 2017.

9. Zvukové záznamy

VODIČKA, Václav: *Czech violin music of the 18th century*, Loděnice 1993. Miroslav Petráš, Jaroslav Svěcený, Josef Popelka.

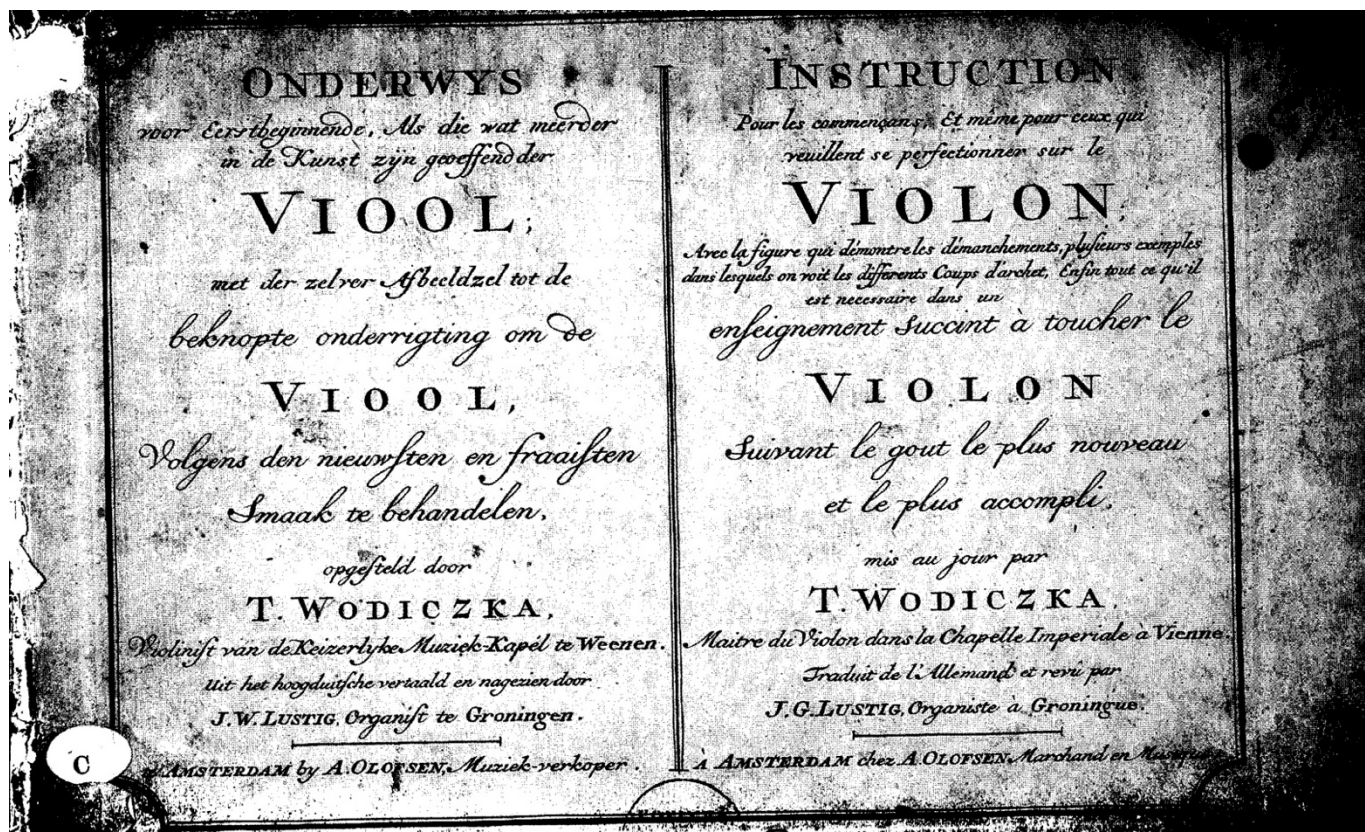
10. Přílohy

10.1. Titulní stránka a dedikace Sei Sonate a Violino Solo E Basso, Wencelao Wodiczka (1739)



WODICZKA, Wencelao. Sei Sonate a Violino Solo e Basso. Paris, Mme Boivin, Le Clerc, Mlle Monnet, 1739. Dostupné z: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b108625026/f2.item>

10.2. Titulní stránka exempláře Vodičkovy houslové školy, Holandské vydání



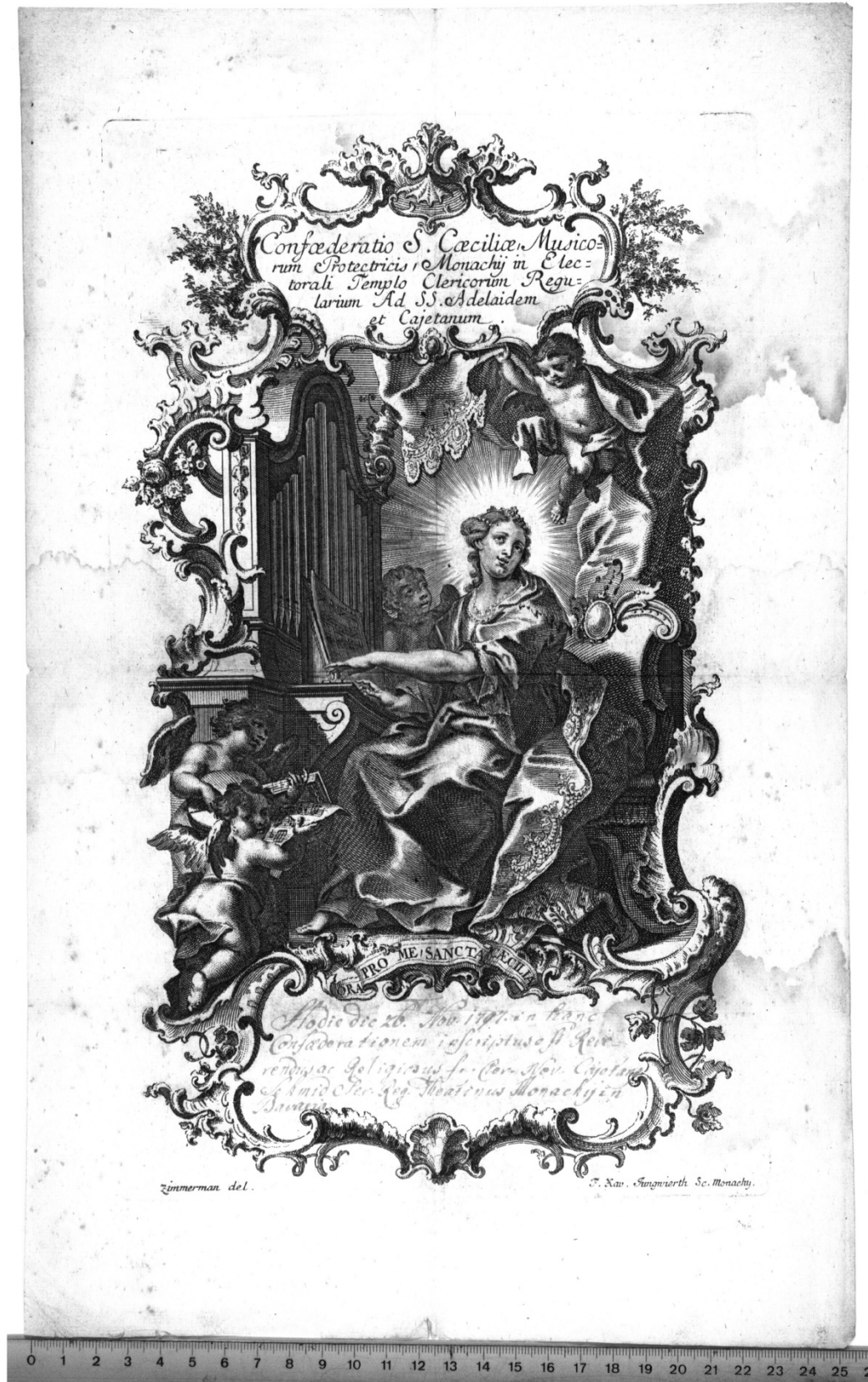
Vodička, T. [Václav]: Onderwijs voor Eerstbeginnende, Als die wat meerder in de Kunst zijn geoeffend der Viool..., Instruction Pour les commençans, et meme pour ceux qui veuillent se perfectionner sur le Violon..., Amsterdam c. 1757. (Koninklijke bibliotheek 'S-Gravenhage, sign. 196 C 7) (Cz-Pn, sign. 59 mf 809)

10.3. Six Solos for a Violin and Bass, Wenceslaus Wodozky (c. 1740)



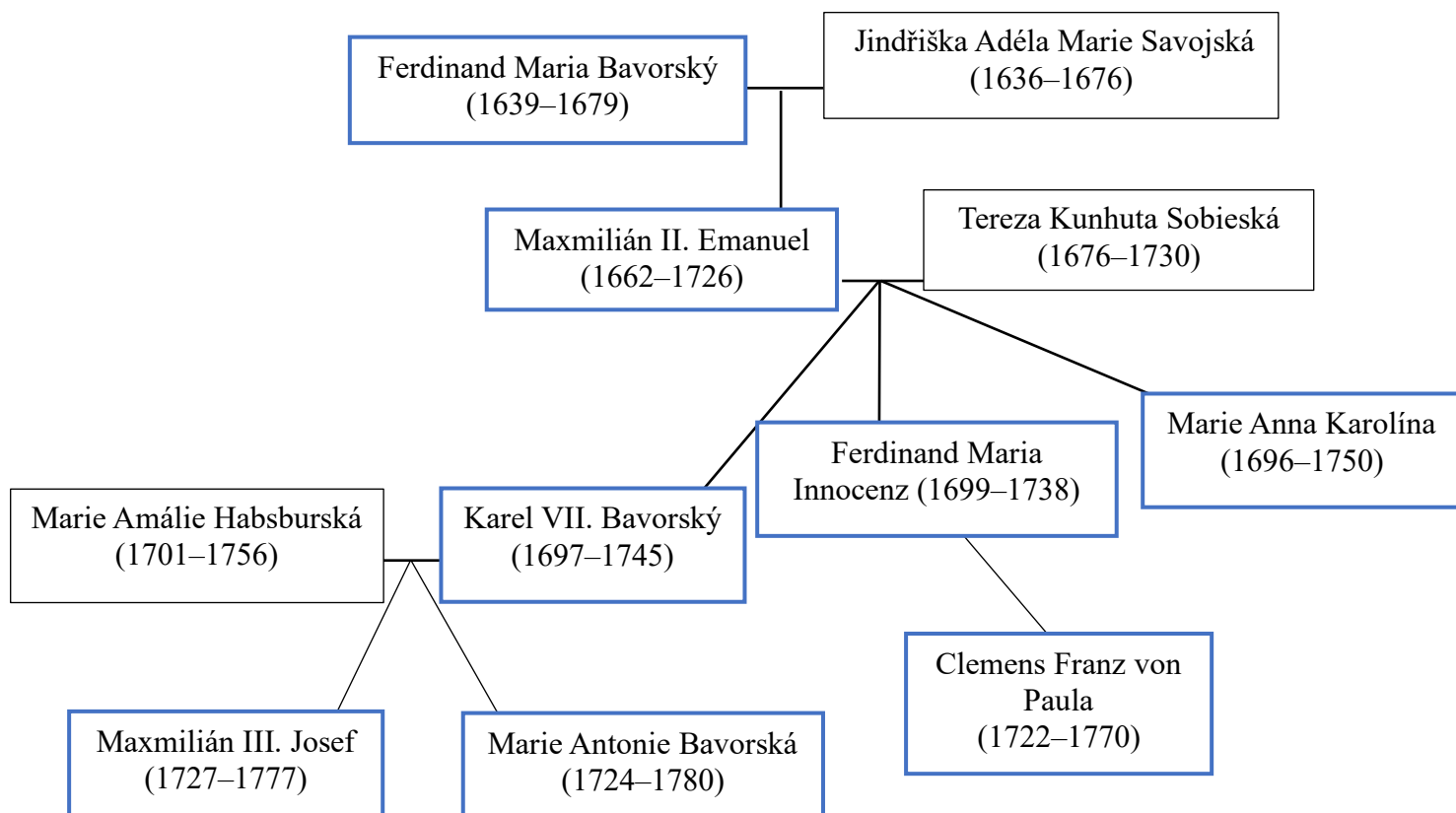
VODIČKA, Václav. Six Solos For a Violin and Bass [hudebnina]. London: J. Simpson, [1740]. 1 partitura (26 stran). (Cz-Pn, sign. 59 A 1866)

10.4. Theatinerkirche St. Kajetan und Adelheid



ZIMMERMANN, Joseph Anton, and Franz Xaver Jungwirth. *Confederatio S. Caeciliae, Musicorum Protectricis, Monachij in Electorali Templo Clericorum Regularium Ad SS. Adelaidem Cajetanum*. München, 1797.

10.5. Rodokmen rodu Wittelsbachu v Mnichově od 17. století



10.6. První stránka houslového partu Ferrandiniho Pastorale

Mens: Wollst.
Sinfonia All: omo *Violino Primo.*

P.

Cresc

Cresc

Forti subito

SLUB
Wir führen Wissen.

<http://digital.slub-dresden.de/id307967387/5>

gefördert von der
Deutschen Forschungsgemeinschaft **DFG**

10.7. Seznam děl s tiskovým privilegiem mezi lety 1653–1790

Michel Brenet, *La librairie musicale en France de 1653 à 1790 etc.* 439

26 septembre 1738. P. G. pour 12 ans, du 30 juillet, à «Jean Joseph M o u r e t, maître de musique ordinaire de notre chambre, et de notre très chère et bien amée cousine la duchesse du Maine, princesse de notre sang», pour «faire réimprimer et regraver ses œuvres».

6 octobre 1738. P. G. pour 9 ans, du 12 septembre, à Esprit-Philippe Ch é d e - ville l'aîné, pour réimprimer et graver plusieurs pièces de musique instrumentale¹⁾.

16 octobre 1738. Renouvellement du privilège de D a n d r i e u²⁾.

22 décembre 1738. P. G. pour 9 ans, du 19 décembre, à Jean L e M a i r e, maître de musique, pour «continuer à faire réimprimer et graver plusieurs *sonates* et autres pièces de musique instrumentale»³⁾.

8 mars 1739. P. G. pour 9 ans, au S^r N a u d o t, pour «plusieurs *sonates* et autres pièces de musique instrumentale»⁴⁾.

23 mars 1739. P. G. pour 9 ans, du 20 mars, à Clair Nicolas R o g e r pour «plusieurs *Sonates pour la flûte traversière*, le violon et pardessus de viole, musique sans paroles».

3 avril 1739. P. G. pour 9 ans, du 27 février, au «S^r Nicolas L a v a u x, maître de musique et ordinaire de la musique de notre très cher cousin le prince de Carignan», pour «Six *Sonates en duo* pour la flûte, avec un *recueil d'autres airs* pour les musettes et vieles, sans paroles».

Même jour. P. G. pour 9 ans, du 20 mars au «S^r Joseph C a n a v a s s o, maître de musique et ordinaire de la musique de notre très cher cousin le prince de Carignan», pour «Six *Sonates à violon* seul et basse, avec *Suite* de menuets italiens»⁵⁾.

2 mai 1739. Renouvellement du privilège de Marguerite Marais, épouse van Hove, pour les cantates de B e r n i e r⁶⁾.

Même jour, P. G. pour 6 ans, du 30 avril, au S^r Duguy [D u p u i t s?], maître de musique, pour «*la Feinte*, cantate, et autres ouvrages de musique de sa composition»⁷⁾.

Même jour. P. G. pour 9 ans, du 20 mars, à Michel C o r r e t t e, pour «les 5^e, 6^e et 7^e œuvres de H ä n d e l, les 1^{er}, 2^e, de B a b e l, les 1^{er}, 2^e de Z i p o l y, les pièces de M a r c h a n d»⁸⁾.

16 juillet 1739. P. G. pour 9 ans, du 14 juillet, à Joseph Nicolas Pancrace R o y e r, pour «*Zaide* et autres ouvrages de musique»⁹⁾.

8 août 1739. P. G. pour 9 ans, du 7 août, au S^r Wodik [W o d i c z k a] pour «plusieurs *Sonates* pour le violon et le violoncel par ledit S^r Wodik .

1) V. 6 avril 1730, 19 juin 1732, 11 mai 1737.

2) Jean-François Dandrieu. V. 8 nov. 1723, 19 nov. 1727.

3) Jean Lemaire est appelé Le Maire l'aîné au titre de son Premier livre de Sonates pour le violon avec la basse continue. — V. 7 févr. 1749.

4) V. 17 févr. 1726.

5) Joseph Canavasso, dit Canavas l'aîné, violoniste. On trouvera plus loin, 5 avril 1746, Jean-Baptiste Canavas le cadet, violoncelliste.

6) V. 7 août 1734.

7) V. 11 sept. 1741.

8) Pour un autre privilège accordé à Corrette comme éditeur, v. 20 mai 1748. — Pour d'autres privilèges concernant les œuvres de Händel, v. 6 avril 1736, 5 mai 1749, 12 janvier 1751, 21 août 1765. — Gerber a connu, mais cité inexactement l'édition d'œuvres de Zipoli publiée par Corrette; son erreur a été reproduite d'une manière dubitative par E i t n e r, qui écrit (Quellen-Lexikon, X, 357): «Zipoli soll sich nach Gerber auf seinen früheren Werken Corrette und Corrette nennen» etc. — Pour les pièces d'orgue de Marchand, v. 12 août 1707.

9) V. 3 février. 1735.

10.8. Komparace houslových sonát vydaných s tiskovým privilegiem v Paříži mezi lety 1733-1748

Dílo	Op. 1	Op. 2	Op. 1	Op. 1	Op. 1	Op. 1	Op. 1	Op. 1	Op. 1	Op. 1	Op. 1	Op. 1	Op. 5
Rok	1733	1737	1738	1739	1739	1740	1744?	1744	1744	1748			[1748]
Dedikace	FR	FR	FR	FR	FR	FR	IT	FR	FR	FR	FR	FR	FR
Další obsazení		Flétna a hoboj		V. sonáta pro flétnu		Viola di gamba/cembalo							
Tonina 1	Es	D	D	Es	B	E	D	C	D	C	a		
1.1	Largo	Allegro ma poco	Adagio	Allegro ma poco	Largo	Adagio	Largo dolce epia	Adagio	Adagio	Adagio	Allegro		
1.2	Allegro	Sarabanda	Allegro	Andante	Allegro ma non trop.	Spirituoso	Allegro ma non presto	Allegro moderato	Allegro moderato	Allegro moderato	Adagio		
1.3	Largo Amoro	Giga Allegro	Largo (dm)	Gratioso	Allegro assai	a tempo di Minuetto	Andantino	Presto	Presto	Presto	Allegro		
1.4	Allegro Presto	Allegro	Allegro ma non troppo	Allegro ma non troppo	Allegro assai	Amoroso	Allegretto	Allegro	Allegretto	Allegretto	Allegro		
Tonina 2	B	a	A	D	C	B	A	D	D	D	B		
2.1	Cantabile	Adagio	Adagio	Allegro assai	Adagio	Gratioso	Adagio	Adagio	Adagio	Adagio	Adagio		
2.2	Allegro	Rondeau Allegro	Allegro ma moderato	Allegro ma non troppo	Allegro ma non troppo	Largo	Allegro ma non presto	Allegro	Allegro	Allegro	Allegro		
2.3	Giga Allegro	Allegro e spirituoso	Vivace - Tempo gavotta*	Gigue	Menuetto	Menuetto	Menuetto	Menuet	Menuet	Menuet	Allegro		
2.4	Allegro Molto	Allegro	Giga - Allegro	Giga	Minuetto	Minuetto	Minuetto	Menuet	Menuet	Menuet	Allegro		
Tonina 3	g	D	E	F	G	C	E	B	B	B	A		
3.1	Allegro	Adagio	Adagio	Allegro	Largo	Largo	Andante	Adagio	Adagio	Adagio	Largo		
3.2	Largo Cantabile	Andante	Allegro ma non troppo	Gratioso	Allegro	Allegro	Fuga	Allegro	Allegro	Allegro	Allegro		
3.3	Tempo di Gavotta*	Allegro	Cantabile - Aria	Giga estacato	Menuetto I + II	Andante	Aria gratio	Spirituoso	Spirituoso	Spirituoso	Allegretto		
3.4	Giga	Allegro	Presto	Presto	Presto	Presto	La caccia	Allegretto	Allegretto	Allegretto	Allegretto		
Tonina 4	A	G	Es	A	d	G	g	a	a	a	G		
4.1	Adagio	Andante	(neni uvedeno)	Allegro	Adagio	Largo	Largo	Largo	Largo	Largo	Grave		
4.2	Allegro	Allegro ma moderato	Allegro ma non troppo	Andante	Allegro	Largo	Allegro comodo	Ardito	Allegro	Allegro	Allegro		
4.3	Largo di Molto	Adagio (gm)	Allegro - Rondeau	Gratioso	Giga	Amoroso	Pastorella I + II	Menuet*	Menuet*	Menuet*	Allegro assai		
4.4	Minuetto con Var.	Allegro assai	Presto	Presto	Minuetto	Minuetto	Allegretto I + II	Presto	Presto	Presto	Allegro assai		
Tonina 5	D	E	C	G	A	F	C	e	e	e	F		
5.1	Adagio	Adagio*	Grave	Allegro	Grave	Spirituoso	Adagio	Adagio	Adagio	Adagio	Moderato		
5.2	Arioso	Largo molto	Siciliano (em)	Allegro moderato	Allegro assai	Siciliana - Largo (fm)	Allegro	Allegro*	Allegro*	Allegro*	Adagio		
5.3	Allegro	Rondeau I + II (D + ♯)	Rondeau	Allegro	Allegro	Minuetto	Tambourin I + II (c + C)	Affettuoso	Affettuoso	Affettuoso	Allegro		
5.4	Allegro	Vivace	Vivace	Menuetto	Menuetto	Giga	Giga	Presto	Presto	Presto	Allegro		
Tonina 6	f	D	B	E	F	A	F	F	F	F	B		
6.1	Adagio	Adagio	Andante	Adagio	Siciliana Adagio	Allegro	Andante	Largo - Andante	Largo - Andante	Largo - Andante	Affettuoso		
6.2	Fuga	Allegro ma moderato	Allegro	Allegro ma poco	Allegro	Andante	Allegro	Allegro	Allegro	Allegro	Allegro		
6.3	Giga	Tambourin	Aria - Amoro	Adagio (em)	Minuetto	Rondo	Gavotte I + II	Menuete	Menuete	Menuete	Andante		
6.4	Allegro	Allegro	Tambourin*	Allegro	Allegro	Postiglione	Postiglione	Postiglione	Postiglione	Postiglione	Andante		

* - označuje vícetempové věty