

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE, PEDAGOGICKÁ FAKULTA
A COLLEGIUM MARIANUM - TÝNSKÁ VYŠŠÍ ODBORNÁ ŠKOLA**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2011

MAGDALENA MALÁ

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE, PEDAGOGICKÁ FAKULTA
A COLLEGIUM MARIANUM - TÝNSKÁ VYŠŠÍ ODBORNÁ ŠKOLA**

**ANTONÍN REICHENAUER
A JEHO HOUSLOVÉ KONCERTY**

Autor: Magdalena Malá

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

Studijní obor: Historická hudební praxe

Forma studia: Třileté bakalářské prezenční studium

Rok: 2011

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

.....

Na tomto místě bych ráda poděkovala mé vedoucí práce Lucii Maňourové za její výstižné připomínky, Václavovi Kapsovi za poskytnutí patřičného notového materiálu, Vojtěchu Spurnému za pomoc při rozboru koncertů a Miloslavovi Študentovi za zapůjčení potřebné literatury.

Abstrakt

Antonín Reichenauer a jeho houslové koncerty

Tato práce pojednává o méně známém a opomíjeném českém skladateli Antonínu Reichenauerovi. Přes stručný životopis, zasazení do dobového kontextu a přehled instrumentální hudby bylo mým cílem se konkrétněji zaměřit na jeho jediné dva koncerty pro housle a orchestr. Nejisté autorství obou koncertů a nejasné okolnosti vzniku nás vedou k zamyšlení, jestli koncerty nebyly zkomponovány samotným mistrem italského koncertu a Reichenauerovým vrstevníkem Antoniem Vivaldim. Mou snahou bylo prostřednictvím podrobné analýzy, vzájemného srovnání a interpretačního pohledu zjistit určité informace a okolnosti, které by nás přivedly k jistějšímu určení nebo vyvrácení autorství.

Abstract

Antonín Reichenauer and his violin concertos

This bachelor thesis discourses upon a lesser-known czech composer Antonín Reichenauer. Beyond the brief biographical information, introduction into the period context and instrumental music survey, the work comes to its goal, approaching more specifically the Reichenauer's only two concertos for violin and orchestra in detailed analysis. Uncertain authorship and unclear origination circumstances concerning both compositions implicate further idea, whether the concertos were composed by the master of italian concerto and Reichenauer's contemporary Antonio Vivaldi. My aim was, by means of detailed analysis, mutual comparation and interpretation point of view, to find out certain information and circumstances leading to reliable determination or disproof of the autorship.

Obsah

Úvod.....	6
Život Antonína Reichenauera	8
Působení Antonína Reichenauera v kapele hraběte Václava Morzina	10
Obsazení kapely v době působení Antonína Reichenauera	12
Instrumentální tvorba Antonína Reichenauera a místa jejího uložení	14
Drážďany	14
Wiesentheid	16
Darmstadt	17
Koncert pro housle a orchestr c moll	18
Analýza.....	19
Tonální plán.....	22
Shrnutí analýzy koncertu c moll.....	24
Koncert pro housle a orchestr G dur	26
Analýza.....	26
Tonální plán.....	29
Shrnutí analýzy koncertu G dur.....	31
Srovnání Reichenauerova koncertu c moll s koncertem e moll Antonia Vivaldiho.....	34
Analýza.....	35
Tonální plán.....	38
Doporučené způsoby využití smykové techniky v Reichenauerově koncertu c moll	40
Závěr	50
Literatura a prameny	51
Seznam příloh	53

Úvod

Před třemi roky jsem měla možnost seznámit se s instrumentální hudbou Antonína Reichenauera, kterého jsem dosud vnímala spíše jako autora děl duchovních. Při bližším nastudování instrumentálních skladeb mě jeho hudba velmi oslovila. Aktivně jsem se podílela na koncertních provedeních a rovněž na nahrávkách některých jeho skladeb (Ouvertura B dur, koncert pro hoboj, violoncello, flétnu a oba koncerty pro housle). Netušila jsem, kolik zajímavé a živé hudby jeho tvorba skrývá.

Na tomto místě je důležité připomenout odbornou publikaci Václava Kapsy s názvem „*Hudebníci hraběte Morzina*“¹, která mimo jiné pojednává o působení A. Reichenauera v hraběcí kapele a o dalších zajímavých okolnostech života a díla skladatele. Práce zahrnuje všechny doposud známé prameny Reichenauerových skladeb a okolnosti související s jejich prováděním a uložením. Václav Kapsa se též zasloužil o zpřístupnění notového materiálu k praktickému provedení nejen děl Reichenauera, ale i dalších méně známých, avšak velmi zajímavých skladatelů (např. František Jiránek). České ansámby zabývající se „historicky poučenou interpretací“ tak mají dnes jedinečnou možnost obohatit svůj repertoár o nová, dosud neznámá díla těchto autorů.

Jako houslistku mě lákalo se do instrumentální hudby Antonína Reichenauera více „ponořit“ a zvláště se pak konkrétněji zaměřit na jeho jediné dva houslové koncerty (c moll², G dur). U obou koncertů je však skladatelovo autorství nejisté (zvláště u koncertu G dur). Mojí snahou bylo

¹ Václav Kapsa, *Hudebníci hraběte Morzina*, Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Praha 2010.

² Tento koncert jsem sólově nastudovala a v historicky poučené interpretaci provedla na absolventském koncertě dne 20. 4. 2011.

prostřednictvím kompletní podrobné analýzy a vzájemného srovnávání obou koncertů zjistit určité znaky, které by nás přivedly k určitým výsledkům, a tudíž k odpovědi na otázku, je-li třeba i nadále o autorství pochybovat či nikoliv.

Život Antonína Reichenauera³

(1694? - 1730)

Datum a místo narození skladatele je stále nejasné. Badatelé se domnívají, že jeho rodným krajem mohla být oblast severních Čech kolem Chlumu sv. Máří (zde žili lidé s tímto neobvyklým jménem, ale nepodařila se zjistit zatím žádná přímá souvislost), anebo okolí některého z měst „Rychnov“ v Čechách.

První doklady o Antonínu Reichenauerovi máme až z jeho dospělosti a vážou se k jeho rodině. Nacházejí se v matrice farnosti kostela P. Marie pod řetězem řádu Maltézských rytířů v Praze na Malé Straně. Zde byl pokřtěn jeho syn Václav (nar. 18. září 1723), který o týden později zemřel. Druhý syn Sebastian Prokop se narodil v prosinci roku 1724. Philipp Sebastian, skladatelův třetí syn, byl pokřtěn 30. dubna 1726 v kostele sv. Tomáše.

Ohledně profesního působení Antonína Reichenauera víme, že byl zaměstnán jako dvorní skladatel u hraběte Václava Morzina⁴. S velkou pravděpodobností zde působil v letech 1723-1729. Naopak doposud není potvrzeno, zda přibližně ve stejné době ještě nezastával funkci varhaníka v

³ Informace jsem čerpala z: Václav Kapsa, *Hudeníci hraběte Morzina*.

⁴ Václav Morzin (1675-1737) – rod Morzinů pochází ze severoitalského Furlánska, jeden z mnoha rodů, které v českých zemích během třicetileté války získaly velký majetek. V. Morzin se narodil v Praze. Roku 1697 se oženil s Marií Kateřinou Erdödy z Monyorókerék, která pocházela ze vznešeného uherského rodu. Roku 1706 zemřel Morzinův starší bratr Maxmilián, který neměl žádné potomky, a Morzin se tak stal následným dědicem. Měl celkem šest dětí (jedno zemřelo hned po narození). V roce 1718 podnikl se svými dvěma staršími syny cestu do Itálie, kde se pravděpodobně setkal s Antoniem Vivaldim, což ale stále není pramenně doloženo. Obdržel od něj několik skladeb pro svou kapelu, která byla čistě instrumentální (podrobněji viz níže). Většinu svého života strávil v Praze. Avšak jedno z hlavních panství se nacházelo ve Vrchlabí, které patřilo rodu Morzinů až do roku 1881 po úplném vymření mužských potomků. Poté panství přešlo do vlastnictví rodu Černínů. Hrabě V. Morzin zemřel v Praze 5. září 1737. (Podrobně se o životě V. Morzina zmiňuje V. Kapsa v *Hudebníci...*, s. 45-61 a též Petr Mašek: *Šlechtické rody v Čechách, na Moravě a ve Slezsku od Bílé hory do současnosti*, díl 1: A-M, Praha 2008).

nějakém kostele na Malé Straně (s ohledem na umístění Morzinova sídla v Nerudově ulici a s ohledem na kontakty hraběte s místním řádem dominikánů), neboť podle jedné ze mší, kterou skladatel věnoval dominikánskému světcí Ludvíku Bertrandovi, se můžeme domnívat, že působil v dominikánském kostele sv. Marie Magdaleny (dnešní České muzeum hudby, ul. Karmelitská).

V době, kdy byl Antonín Reichenauer ve službách hraběte V. Morzina, pracoval možná i pro kapelu hraběte Františka Josefa Černína⁵, ale ani tato informace není dosud jednoznačně doložena.

V březnu roku 1730 se usadil v Jindřichově Hradci, kde přijal místo varhaníka ve farním kostele. Krátce na to zemřel.

⁵ Fr. Josef Černín (1697-1733) - pocházel z rodu Černínů v Jindřichově Hradci, který zde působil v letech 1693-1945. Byl umělecky zaměřen, vášnivým sběratelem starožitností (hlavně obrazů). V r. 1717 se oženil s markraběnkou Marií Isabelou z Westerloo, s kterou měl dva syny (Václav Jan a Prokop Vojtěch František). Císařem Karlem VI. byl r. 1716 jmenován nejvyšším číšníkem Království českého, r. 1721 se stal nejvyšším dvorským sudím a zastával funkci c. k. tajného rady. Angažoval mnoho známých uznávaných umělců (hudebníci, malíři, architekti). Zemřel v 36 ti letech ve Vídni, pochován byl u sv. Víta v Praze.

Působení Antonína Reichenauera v kapele hraběte Václava Morzina

Ve 20. letech 18. století se kapela hraběte Morzina nachází v největším rozkvětu svého působení. Roste počet hudebníků a skladatelů. Nejvíce podkladů a pramenů ohledně provozu celé kapely pochází právě z tohoto období. V roce 1718 majitel kapely hrabě Václav Morzin podnikl cestu do Itálie, kde se pravděpodobně seznámil s Antoniem Vivaldim a navázal s ním úzký kontakt. Kvalitu a vysokou úroveň kapely lze usuzovat podle korespondence⁶, kde je Vivaldi jako skladatel ve službě Václava Morzina nazýván „*Maestro di Musica in Italia*“ vzdává poctu jak hraběti, tak virtuozitě celého orchestru. Zároveň mu věnuje sbírku *op. 8 „Il cimento dell'armonia e dell'inventione“*⁷, která se skládá s dvanácti houslových koncertů a součástí sbírky jsou i proslulé „*Le quattro stagioni*“. Dnes již víme, že Vivaldi pravidelně posílal hraběti mnoho dalších svých skladeb. Jeho kapela byla tímto způsobem obohacena tvorbou, která se zasloužila o rozšíření kvalitního repertoáru.

⁶ Nejjasnější pane,

když jsem pomyslel na uplynulou řadu let, po něž se těším výjimečné cti sloužit Vaší Nejvyšší Jasnosti jako hudební mistr v Itálii, zastyděl jsem se, když jsem si uvědomil, že jsem Vám ještě nepodal důkaz hluboké úcty, kterou k Vám chovám, pročez jsem se rozhodl vytisknout předkládaný svazek, abych jej poníženě složil k nohám Vaší Nejvyšší Jasnosti. Snažně prosím, nebuďte udiven, že mezi těmito několika málo skromnými koncerty Vaše Nejvyšší Jasnost najde též Čtvero ročních dob, které se již tak dlouho těší šlechtné přízni Vaší Nejvyšší Jasnosti, nýbrž věřte, že jsem shledal vhodným nechat je vytisknout, protože jakkoli zůstávají stejné, přidal jsem k nim, vedle sonetů, velmi jasné vysvětlení veškerých věcí v nich obsažených, takže jsem si jist, že se Vám budou jevit jako nové. Neodvážím se žádat Vaší Nejvyšší Jasnost, aby na mé nedokonalosti přihlížela shovívavým okem, protože to by, jak věřím, znamenalo urazit vrozenou laskavost, se kterou jim Vaše Nejvyšší Jasnost ráčí již tak dlouho prokazovat trpělivost. Vynikající chápání hudby, kterým Vaše Jasnost vládne, a přednosti Vašeho svrchovaně virtuózního orchestru, mi vždy dovolí žít v jistotě, že mé nejskromnější počiny, když se dostanou do Vašich nejetnějších rukou, se budou těšit přízni, kterou si nezaslouží. Proto mi nezbývá více než snažně požádat Vaší Nejvyšší Jasnost, aby nade mnou i nadále držela ochrannou ruku a aby mě nikdy nepřipravila o onu čest, že smím být Vaší Nejvyšší Jasnosti nejponíženější, nejoddanější a nejvěrnější služebník. (V. Kapsa: *Hudebníci...*, s. 128-129).

⁷ Sbírká byla vydána roku 1725 v Amsterdamu, nakladatel Michael Le Cène (M. Talbot: *Antonio Vivaldi*)

Za „dvorní skladatele“ by se dali pokládat Johann Fridrich Fasch, který zde působil mezi lety 1721-1722 (hrabě s ním i nadále udržoval kontakt), a Josef Antonín Sehling. Oba tito komponisté v kapele působili jen krátce. Christian Gottlieb Postel a Antonín Reichenauer patřili k dalším dvorním skladatelům, kteří zde měli, jak víme z dochovaných záznamů hraběte, trvalejší závazky. Repertoár kapele dodávali také někteří další členové kapely (např. houslisté František Jiránek a Vavřinec Seyche, violoncellista Augustin Werner).

Antonín Reichenauer působil v kapele v letech 1723-1729. Z dochovaných záznamů účetní knihy hraběte Morzina víme, že A. Reichenauer dostával pravidelný plat za službu (jako člen kapely) a samostatné odměny za jednotlivé skladby po celou dobu svého působení v kapele až do března roku 1729⁸.

Podle Václava Kapsy byla kapela v období mezi lety 1718-1730 na vrcholu své existence a s odchodem dvorních skladatelů Reichenauera a Postela ze služby se její slavná etapa uzavírá.



Erb na průčelí paláce hraběte
V. Morzina v Praze,
ul. Nerudova

⁸ Těž V. Kapsa, *Hudebníci...*, s. 89.(viz tabulka), s. 124

Obsazení kapely v době působení Antonína Reichenauera

Kapela hraběte V. Morzina byla čistě instrumentálním ansámblem. Je velmi pravděpodobné, že někteří její hudebníci ovládali hru na více nástrojů, což tehdy nebylo žádnou výjimkou. Důležité informace o kapele nalezneme v dochovaných účetních záznamech hraběte Morzina z roku 1724. Z těchto dokladů víme, kolik a kteří hudebníci zde působili⁹.

V roce 1724 kapelu tvořilo patnáct členů v obvyklém obsazení: housle (4), viola (?), violoncello, kontrabas, hoboj, fagot, lesní roh.

Přehled členů kapely v roce 1724

Hudební nástroj	Jméno
Housle	Melchior Hlava Jan Pelikán Vavřinec Seyche Christian Gottlieb Postel František Jiránek (tehdy v Benátkách)
Violoncello	(Josef Antonín?) Komárek
Violon	Carl Bassist (= Karel Motejl?)
Hoboj	Pavel Vančura (až od roku 1728, veden jako Paul Hauboist)
Fagot	Antonín Möser František Fridrich Tobiáš Arloth
Lesní roh	Franz Waldhornist (= František Karel Mayrhofer?) Antonín Fiala

⁹ V. Kapsa, *Hudebníci...*, s. 81-86.

	Antonín Kraus
Klávesový nástroj	Antonín Reuchenauer
Neznámý nástroj (viola, hoboj?)	Antonín Kugler
Skladatelé	Antonín Reuchenauer Christian Gottlieb Postel Antonio Vivaldi Johann Fridrich Fasch

Bohužel s jistotou nevíme, je-li to přehled všech hudebníků, kteří v té době v kapele působili. Z tabulky (podle V. Kapsy) vyplývá, že existují určité nejasnosti ohledně hráčů na některé nástroje (viola, hoboj). Všimněme si, že zde není zmíněn žádný hudebník hrající na strunný drnkací nástroj (loutna, arciloutna, theorba). Poukazují na to proto, že například loutna byla tehdy v Praze velmi oblíbeným a rozšířeným nástrojem¹⁰. Že by snad na tento či jiný strunný kontinuální nástroj hrál někdo z výše jmenovaných členů kapely?

¹⁰ Tomáš Baltazar Janovka: *Klíč k pokladu velikého umění hudebního/Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*, s. 293-294

Instrumentální tvorba Antonína Reichenauera a místa jejího uložení

Dnes již díky badatelům víme, že existují tři místa, kde se nacházejí instrumentální díla Antonína Reichenauera¹¹. V první řadě jsou to Drážďany (Sächsische Landesbibliothek-Staats- und Universitätsbibliothek Dresden), dále pak hudební sbírka Schönbornů ve Wiesentheidu a nakonec Darmstadt (Universität- und Landesbibliothek Darmstadt), kde však dnes reálně existují jen určité knihovní záznamy (incipity nebo názvy vět).

Drážďany

Zde se nachází nejrozsáhlejší soubor pramenů instrumentálních děl Antonína Reichenauera, který je uložen ve sbírkách hudebního oddělení Zemské univerzitní knihovny (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden). Skladby se dochovaly v soukromé královské sbírce hudebnin (Königliche Privat-Musikaliensammlung), kde jsou uschované v takzvané „skříní č. II“ (Schrank No. II), obsahující mnoho skladeb, které byly v drážďanské dvorní kapele v 1. polovině 18. století provozovány. Není však známo, jak se Reichenauerovy skladby do Drážďan dostaly a zdali vůbec pro kapelu byly komponovány. Kvůli změně vkusu drážďanského dvora byly hudebniny z let 1710-1760 v průběhu 60. let 18. století umístěny na kůr katolického dvorního kostela, kde byly objeveny až po sto letech.

¹¹ O těchto a dalších místech, týkajících se skladatelů hraběte V. Morzina, se podrobně zabývá V. Kapsa ve své disertační práci „Kapela hraběte Morzina“ (2009) a též v publikaci s názvem *Hudebníci hraběte Morzina*, Etnologický ústav Akademie věd, Praha 2010. Čerpala jsem jen z kapitol týkající se tvorby A. Reichenauera.

Přehled skladeb

Skladba	Obsazení	Signatura
Koncert g moll pro fagot	Fag conc, vl 1,2, vla, bc	Mus. 2494-O-10,1 Mus. 2494-O-10,2
Koncert F dur pro hoboj a fagot	ob conc, fag conc, vl 1,2, vla, bc	Mus. 2494-O-7
Koncert B dur pro hoboj	ob conc, vl 1,2, vla, bc	Mus. 2494-O-8
Koncert F dur pro hoboj	ob conc, vl 1,2, vla, bc	Mus. 2494-O-6
Koncert F dur pro fagot	Fag conc, vl 1,2, vla, bc	Mus. 2494-O-5,1 Mus. 2494-O-5,2
Koncert B dur pro hoboj a fagot	ob conc, fag conc, vl 1,2, vla, bc	Mus. 2494-O-9 Mus. 2494-O-9a
Koncert G dur pro hoboj	ob conc, vl 1,2, vla, bc	Mus. 2494-O-2
Koncert C dur pro fagot	Fag conc, vl 1,2, vla, bc	Mus. 2494-O-1
Koncert D dur pro violoncello	vcl conc, vl 1,2, bc	Mus. 2494-O-4
Koncert G dur pro housle	vl conc, vl 1,2, vla, bc	Mus. 2494-O-3
Ouvertura B dur	ob 1,2,fag, vl 1,2, vla, bc	Mus. 2494-O-11
Ouvertura B dur	ob 1,2, fag, vl 1,2, vla, bc	Mus. 2494-O-12
Triová sonáta D dur	vl 1,2, bc	Mus. 2494-Q-1

Wiesentheid

V ucelené hudební sbírce Schönbornů se nachází sedm instrumentálních skladeb Antonína Reichenauera. Zakladatelem této sbírky je hrabě Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677-1754)¹². Byl pravděpodobně výborným violoncellistou a vášnivým sběratelem notového materiálu pro tento nástroj. Vysvětluje to neobvyklé množství violoncellových koncertů a jiných komorních skladeb s obligátním violoncellem. Reichenauer mívá většinou na titulních stranách rukopisů před jménem zkratku „Dno“ tzn. D[omi]no. Všechny jeho skladby, až na jednu (Sonata D dur), jsou psány jedním kopistou.

Přehled skladeb

Skladba	Obsazení	Signatura
Koncert c moll pro housle	vl conc, vl 1,2,vla,bc	Sign. 709
Koncert G dur pro violoncello	vcl conc, vl 1,2,bc	Sign. 710
Koncert G dur pro violoncello	vcl conc, vl 1,2,bc	Sign. 711
Koncert d moll pro violoncello	vcl conc, vl 1,2, vla, bc	Sign. 712
Triová sonáta “Concerto” B dur	vl, vcl, bc	Sign. 713
Kvartet “Concerto” g moll	vl, vcl, fag, bc	Sign. 714
Sonáta D dur	2 clni, timp, vl 1,2, vla, vcl oblig, bc	Sign. 715

¹² Fritz Zobeley: *Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesentheid*, I.Teil, Das Repertoire des Grafen Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677-1754), Band 2: Handschriften, Verlegt bei Hans Schneider, Tutzing 1982. Též se podrobně o hraběti zmiňuje Petr Hamouz ve své bakalářské práci s názvem *Violoncellové koncerty Antonína Gureckého* (Pedagogická fakulta UK, obor – Historická hudební praxe, 2011).

Darmstadt

V univerzitní a zemské knihovně v Darmstadtu (Universität- und Landesbibliothek Darmstadt) se nacházely dvě Reichenauerovy skladby. Během 2. světové války byla značná část sbírky zničena. O skladbách, s kterými se již dnes bohužel nemůžeme seznámit, víme díky dochovanému lístkovému katalogu a též starým katalogům dvorní knihovny¹³. Záznam katalogu je velmi podrobný, tudíž známe názvy jednotlivých vět a máme informace o době, kdy a kým byl opis pořízen.

Přehled (nedochovaných) skladeb

Skladba	Obsazení	Signatura
Koncert g moll pro fagot	Fag conc, vl 1, 2, vla, bc	Sign. 5133
Ouvertura D dur	Ob 1, 2, vl 1, 2, vla, b 1, 2	Sign. 3328

Antonín Reichenauer, ještě do nedávna vnímám jako autor tvorby duchovní a díky novým poznatkům Václava Kapsy se dostal do povědomí i v oblasti instrumentální.

¹³ Viz V. Kapsa: *Hudebníci...*, s. 39.

Koncert pro housle a orchestr c moll

(vl. princ., vl. 1,2, vla., bc.)

Koncert nalezneme ve sbírce Rudolfa Franze Erweina von Schönborn ve Wiesentheidu¹⁴. Dochovaly se jen party, které jsou docela dobře čitelné a psané jedním neznámým kopistou. Na titulní straně rukopisu se nevyskytuje jméno autora. Fritz Zobeley v katalogu toto dílo připisuje Antonínu Reichenauerovi s poznámkou, v které je kromě dalších informací napsáno „um 1715“ tzn. kolem roku 1715¹⁵. Rok je však uveden na místě, kde u jiných autorů se nachází jejich datum narození či úmrtí (hned vedle jména skladatele). Tudíž se domnívám, že Zobeley mohl mít na mysli rok, kdy zhruba Reichenauer žil. Též ale mohlo dojít k chybnému přepsání mezi kolonkami v záznamu.

Po stylové stránce se koncert nijak neliší od ostatních Reichenauerových skladeb. Zároveň je však možné, že autorem může být některý z jiných skladatelů působící u hraběte Václava Morzina, nebo též samotný Antonio Vivaldi¹⁶. Jak již z tóniny c moll vyplývá, koncert bude mít spíše lyrický charakter. Svým výrazem se velmi podobá koncertu pro hoboje a orchestr G dur nebo pro fagot a orchestr g moll¹⁷. K nahlédnutí příkládám v příloze partituru (od str. 78)¹⁸.

¹⁴ Fritz Zobeley: *Die Musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesentheid*, I. Teil, Das Repertoire des Grafen Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677-1754), Band 2: Handschriften, Verlegt bei Hans Schneider, Tutzing 1982, Thematisch-bibliografischer Katalog, sign. 709

¹⁵ Viz pozn. 14

¹⁶ Viz V. Kapsa „*Hudebníci hraběte Morzina*“, s. 38-39.

¹⁷ Zjištěno dle nahrávky: *Reichenauer, Concertos*, nahrál soubor hrající na dobové nástroje *Collegium 1704*, um. vedoucí V. Luks, Supraphon 2010.

¹⁸ Autor edice Libor Mašek

Analýza

1. věta - Allegro (C)

Vstupní část věty (1. ritornel) je v kompletním obsazení včetně sólového partu, který je totožný s hlasem prvních houslí. Po uzavření harmonické kadenci v taktu 12 nastupuje první sólová epizoda, kde jsou housle doprovázeny jen bassem continuum. V taktu 23 nastupuje 2. ritornel, který se skládá jen ze čtyř taktů a plynule nás přivede k další sólové epizodě (takt 27). V této části je sólový part tentokrát doprovázen celým orchestrem ve formě osminových příznávek. Housle zde skrze sekvenční šestnáctinové pasáže modulují z tóniny c moll přes Es dur do g moll. V polovině taktu 43 nastupuje 3. ritornel, ale nyní se nachází v tónině g moll, připravené z předchozí sólové epizody. V další sólové části od poloviny taktu 52 se housle prezentují v poněkud vypjatějších technických pasážích, které jsou z doposud trvající tóniny g moll vedeny zpět do c moll. Na tomto místě nastupuje 4. ritornel trvající jen 4 takty (takt 64-67). Na dominantě v tónině c moll, počínající zdvihem na takt 68, se objevuje poslední sólová epizoda, která je dlouhá jen 5 taktů. Po uzavření části sólových houslí nastupuje v 73. taktu poslední závěrečný ritornel.

2. věta - Adagio (3/4)

Pouhých 28 taktů dlouhá volná věta v paralelní tónině Es dur má charakter vokálního „ariosa”¹⁹. Skrze velmi zpěvný sólový part houslí, doprovázený jen bassem continuum, se zde interpretovi otvírá prostor k

¹⁹ Věta má homofoní strukturu a sólový part ve volných větách je často doprovázen jen bassem continuum. Tento způsob provedení nalezneme nejen u Reichenauera (např. hobojový koncert G dur, koncert pro hoboj a fagot B dur nebo koncert pro fagot g moll), ale i v koncertech it. autorů jako byli A. Vivaldi, G. Torelli či T. Albinoni.

fantazii a tvorbě různých typů ornamentů²⁰. Věta svou melodickou stavbou a způsobem doprovodu (harmonické vedení basu) připomíná spíše volnou větu z houslových sonát op. 5 Arcangela Corelliho²¹. Má podobu dvoudílné asymetrické formy. Její první díl v základní tónině Es dur se skládá z osmi taktů. Na druhé době 8. taktu housle přicházejí s novou frází v tónině B dur a na tomto místě nastupuje zároveň díl druhý. Ten dále moduluje do tóniny c moll, f moll, b moll, As dur a nakonec v taktu 19 se opět vrací do tóniny Es dur, ve které již zůstává až do konce věty.

3. věta - Allegro (3/8)

Tato věta má svižné tempo a její charakter je taneční. Úvodní ritornel nastupuje v plném orchestrálním obsazení spolu se sólovými houslemi zdvojujícími part prvního hlasu, jako tomu bylo ve větě první. Skladatel zde cituje celé téma a hlavní myšlenku této věty. Zvláštností tohoto ritornelu je tonální neustálenost a také jeho stavba, která se již nikdy v příštích tutti částech neobjeví kompletní (viz tabulka níže). Po tomto 1. čtyřdílném ritornelu přichází ve 24. taktu 1. sólová epizoda v tónině c moll. Do taktu 31 jsou sólové housle doprovázeny jen bassem continuum, poté je připojen celý orchestr, ale jen po dobu pěti taktů (takt 32-36). V taktu 38 následuje v sóle osmitaktová pasáž složená ze sestupných modulujících sekvencí a dále spojovací část (takt 46-54), směřující k 2. ritornelu. Tento dvoudílný ritornel je v tónině g moll (takt 55-65). Po něm následuje 2. sólová epizoda (takt 66-80) pokračující v předchozí tónině. Modulující pasáž s tremolem je doprovázena osminami ve všech nástrojích kromě violy. 3. ritornel (takt 81-96) je tentokrát proveden v tónině Es dur směřující do B dur a potom od taktu 89 následuje transpozice

²⁰ V příloze je k nahlédnutí sólový part, který je názorným příkladem, jak lze v tomto případě ornamentiku využít (viz s. 77).

²¹ Tento dojem tvoří melodie, která celkově inklinuje ke zdobnému provedení sólového partu.

téže části ritornelu v c moll. Celý 3. ritornel končí v tónině G dur. Následuje 3. sólová epizoda (takt 97-127). Tato nejdelší a v sóle technicky nejvypjatější epizoda je střídavě doprovázena bassem continuumem nebo celým orchestrem. Taktem 128 se otvírá závěrečný 4. ritornel, který se nachází opět v tónině c moll. Je zajímavé, že ani tento ritornel není totožný s ritornelem úvodním. Skladatel použije zprvu jen jeho třetí díl jako spojovací část před nástupem posledních devíti taktů (složených z prvního a čtvrtého dílu úvodního ritornelu), které jsou označené dynamikou „forte“ a uzavírají tak celou větu.

Tonální plán

1. věta - Allegro

Ritornel	Díl	Takt	Tónina
R 1	A B C	1-4 4-9 9-12	c moll
1. sól. epizoda		1-23	c moll
R 2	B	23-27	c moll
2. sól. epizoda		27-43	c - Es –g
R 3	A B	43-47 47-52	g moll
3. sól. epizoda		52-64	g – c
R 4	A	64-67	c moll
4. sól. epizoda		68-73	c moll
R 5	B C	73-77 77 až do konce	c moll

2. věta - Adagio

	Takt	Tónina
1. díl	1-9	Es dur
2. díl	9 až do konce	B - c - f - As – Es

3. věta - Allegro

Ritornel	Díl	Takt	Tónina
R 1	A B C D	1- 8 9-12 13-20 20-24	c – G G - c c moll c moll
1. sól. epizoda		24-54	c – g
R 2	A C	55-62 63-66	g moll
2. sól. epizoda		66-81	g – B
R 3	A A'	81-88 89-96	Es dur c – G
3. sól. epizoda		97-128	G – c
R 4	C A D	128-134 135-139 139 až do konce	c moll

Shrnutí analýzy koncertu c moll

Skladba se zjevně nijak neliší od ostatních Reichenauerových koncertů (charakterově se podobá např. koncertu pro hoboj a orchestr G dur nebo pro fagot a orchestr g moll). Formou i dalšími prvky je dílo typickým instrumentálním koncertem počátku 18. století, který vycházel z italských vzorů.

Bylo by dobré si připomenout některé zajímavosti týkající se skladebných struktur jednotlivých ritornelů. Jak si lze povšimnout z vypracovaných tabulek, Reichenauer v tomto koncertu necituje žádný ritornel stejně. Například závěrečný ritornel 1. věty je neúplný. Vnitřní stavba závěrečného ritornelu 3. věty má též neúplnou podobu a navíc jeho jednotlivé díly se nachází v jiném pořadí. U koncertů Antonia Vivaldiho byly tyto kompoziční prvky velmi časté. Vivaldi hledal spoustu dalších způsobů, jak skladbu obohatit, a to stylem velmi citlivým a zároveň efektním. Například jeho ritornely bývají přerušeny novou myšlenkou (tzv. mottem), nebo krátkou vsuvkou sólového nástroje. Zamyslíme-li se nad těmito společnými znaky, dojdeme k závěru, že oba autoři mají k sobě z kompozičního hlediska opravdu blízko. Je velmi pravděpodobné, že inspirace Vivaldim tu u skladatele hrála určitou roli, poněvadž s jeho tvorbou se zřejmě Reichenauer v kapele setkal a to pravděpodobně se sbírkou *op. 8*, kterou Vivaldi dedikoval hraběti Morzinovi a dalších skladeb (např. fagotový koncert RV 496).

V Reichenauerových koncertech lze tedy nalézt zjevné italské prvky. Musíme podotknout, že A. Reichenauer nebyl žádným „epigonem“

a skladatelem, který by postrádal invenci²². Skladby A. Reichenauera bychom tedy mohli zařadit mezi díla jeho věhlasných vrstevníků a mistry italského koncertu jako byli Antonio Vivaldi, Giuseppe Torelli, Pietro Locatelli, Giuseppe Tartini a další.

²² Zde je třeba připomenout, že půjčování si témat z jiných skladeb či přímo od cizích skladatelů bylo za Reichenauerova života velmi běžnou praxí a pro autory vysokých kvalit to nebylo nijak zostuzující. Ba naopak to byl určitý projev poklony a úcty k dotyčnému citovanému skladateli a ukázkou mistrovství byla schopnost umět se tématu zhostit třeba v jiné, rozdílné instrumentaci. Například. J. S. Bach přepisoval celé koncerty ze sbírky op. 3 a 4 A. Vivaldiho a dále je pak svým způsobem zpracoval. Jako příklad bych uvedla: A. Vivaldi - *Koncert pro čtyři housle a orchestr op. 3, č. 10*, Bach z něj vytvořil transkripci a vznikl tak *Koncert pro čtyři cembala a orchestr (1730)*. (M. Talbot, *Vivaldi*).

Koncert pro housle a orchestr G dur

(vl. conc., vl. 1,2, vla, bc.)

Tento koncert se nachází ve sbírce hudebního oddělení v Sächsische Landesbibliothek-Staats- und Univerzitätsbibliothek Dresden²³. Dochovaly se party v opisech dvou neznámých kopistů. Na titulní straně není jasné jméno autora *C. A.* nebo *G. A. Reich*. Skladba je stylově odlišná od ostatních koncertů Antonína Reichenauera, jeho autorství však není vyloučeno.

Koncert je třívětý a nachází se v tónině G dur, která je pro houslovou hru velmi vděčná a příjemná. V příloze dokládám partituru²⁴.

Analýza

1. věta - Allegro (alla breve)

Vstupní ritornel v kompletním obsazení se nachází v tónině G dur. V 8. taktu se sólové housle jakoby „vynoří“ z tutti orchestru a po dobu 4 taktů se prezentují v tzv. sólové vsuvce, která je součástí vstupního ritornelu. Počínaje 12. taktem pokračuje provedení ritornelu až do taktu 26. Po harmonické kadenci v G dur nastupuje v 27. taktu 1. sólová epizoda. Tato sólová část je rozdělena na dva díly. V 1. dílu (takt 27-36) jsou housle doprovázeny celým orchestrem a v druhém dílu (takt 37-51), který je zároveň virtuóznější a složen z více sekvencí, jsou housle doprovázeny jen bassem continuem. V taktu 52 nastupuje 2. ritornel, nyní zkrácený a

²³ Sächsische Landesbibliothek-Staats- und Univerzitätsbibliothek Dresden/ Zemská univerzitní knihovna v Drážďanech, Mus. 2494-0-3, štítek na obálce *Schrank No. II*

²⁴ Autor spartace Václav Kapsa

částečně složen z nového materiálu. V této části se též poprvé objevuje modulace směřující ze základní tóniny G dur do h moll. S plynulým přechodem vstupují do popředí sólové housle v 2. sólové epizodě a ocitají se ve výchozí tónině h moll. Tato sólová část je tvořena střídáním úseku: sólo bez doprovodu, sólo s doprovodem vrchních smyčců a sólo s doprovodem bassa continua. Od taktu 89 se objevuje čtyřtaktová orchestrální vsuvka v tónině e moll obsahující nový tématický materiál. Vsuvka zdánlivě přeruší plynulý tok sólového partu houslí, po ní pokračuje 6 taktů sólové epizody (takt 93-98), které jsou opět přerušeny orchestrální vsuvkou v délce 4 taktů a rovněž s novým materiálem (zdvih na takt 99-102). V polovině taktu 102 pokračuje sólová epizoda stále v tónině e moll. Takty 119-122 jsou totožné s takty 28-30 s 1. sólové epizody. Závěrečný 4. ritornel nastupuje v taktu 128 v původní tónině G dur a doslovně opakuje 1. vstupní ritornel.

Tato věta je pozoruhodná tím, že vstupní a závěrečný ritornel je obzvláštěn čtyřtaktovou sólovou vsuvkou a naopak 2. sólovou epizodu na dvou místech přerušuje čtyřtaktová vsuvka orchestru.

2. věta - Adagio assai (3/4)

Věta je ve stejnojmenné tónině g moll. 1. čtyřdílný ritornel plynule směřuje do 1. sólové epizody (21-45). V prvních šesti taktech této epizody jsou sólové housle doprovázeny orchestrem a zbylá část jen bassem continuum. Po harmonické kadenci v Es dur se objeví orchestrální vsuvka (takt 45-50), která nás přenese do 2. sólové epizody (takt 50-71) v téže tónině. Ta je doprovázena buď celým orchestrem, nebo unisonem houslí a moduluje zpět do tóniny g moll. Počínaje taktem 72 nastupuje závěrečný 2. ritornel, který je zcela zopakován až na poslední díl. První 2 takty (takt 82 a 83) jsou totožné s takty 1. ritornelu (takt 11 a 12), ale zbylé čtyři závěrečné

takty jsou nové a obsahují element rozloženého kvintakordu (takt 85) s orchestrální vsuvky po 1. sólové epizodě (takt 47).

3. věta - Presto (2/4)

Věta má velmi svižný, radostný a taneční charakter. Úvodní 1. ritornel v tónině G dur trvá až do 46. taktu. Skladatel znovu ozvláštňuje ritornel čtyřtaktovou sólovou vsuvkou (takt 38-41), jako tomu bylo ve větě první, tentokrát s dvaatřicetinovými sestupnými pasážemi a bez doprovodu. Vsuvka v tomto případě nespĺňuje žádnou důležitou stavební funkci, tudíž by ritornel mohl být proveden i bez ní. 1. sólová epizoda (takt 46-81) je střídavě doprovázena buď bassem continuumem nebo prodlevami ve vrchních smyčcových nástrojích. V taktu 81 nastupuje 2. ritornel v tónině D dur, který se skládá jen z 1. dílu vstupního ritornelu a zároveň moduluje do tóniny A dur. Ve výchozí tónině také pokračuje 2. sólová epizoda (takt 90-129), v taktech 97 až 102 je obohacena orchestrální vsuvkou, která pracuje se sestupnou chromatikou z 1. ritornelu. Od taktu 129 nastupuje 3. ritornel s novým tématickým materiálem modulující do tóniny h moll. Ve 3. sólové epizodě (takt 140-185) s doprovodem bassa continua se housle prezentují v technicky vypjatých pasážích. Sólový part nás plynule přivede k závěrečnému 4. ritornelu (takt 186 až do konce), který doslovně cituje 1. ritornel včetně jeho sólové vsuvky.

Tonální plán

1. věta – Allegro

Ritornel	Díl	Takt	Tónina
R 1	A + sól. vsuvka B C	1-11 + 8-11 12-17 18-26	G dur
1. sól. epizoda	1. část s orch. 2. část s b. c.	27-36 37-51	G – D
R 2	A D	52-59 59-63	G – h
2. sól. epizoda +orch.vsuvka 1 +orch.vsuvka 2		63-128 89-92 99-102	H – e – G e moll e moll
R 3 = R 1	A+sól.vsuvka B C	128-138+135- 138 139-144 145 až do konce	G dur

2. věta - Adagio assai

Ritornel	Díl	Takt	Tónina
R 1	A B C D	1-3 4-6 7-10 11-20	G moll
1. sól. epizoda		21-45	G – Es
orch.vsuvka		45-50	Es dur
2. sól.epizoda		50-71	Es – g
R 2 (+kóda)	A B	72-74 75-77	G moll

	C D' + kóda	78-81 82-83 + 84 až do konce	
--	-------------------	---------------------------------------	--

3. věta - Presto

Ritornel	Díl	Takt	Tónina
R 1	A B C + sól. vsuvka	1-15 15-28 28-46+38-42	G dur
1. sól. epizoda		46-80	G – D
R 2	A	81-90	D – A
2. sól. epizoda + orch. vsuvka		90-128 97-102	A – e E moll
R 3	D	129-140	E – h
3. sól. epizoda		140-185	H – G
R 4 = R 1	A B C + sól. vsuvka	186-200 200-213 213 až do konce + 223-227	G dur

Shrnutí analýzy koncertu G dur

Okolnosti a doba vzniku koncertu jsou pro nás stále zahaleny tajemstvím. Porovnáme-li toto dílo s jinými skladbami Antonína Reichenauera, zjistíme, že tento koncert jednoznačně spadá svým stylem a formou do prokazatelně mladší doby. Stylové odlišnosti od houslového koncertu c moll i ostatních skladeb jsou tu velmi zjevné. Václav Kapsa se domnívá, že by se mohlo jednat spíše o dílo nějakého houslisty než o skladbu profesionálního ukázněného skladatele jakým Reichenauer dozajista byl. S touto úvahou by se dalo souhlasit. Srovnáme-li oba Reichenauerovy houslové koncerty po stránce interpretační, je tento znatelně více reprezentativní a složen z mnoha efektních virtuózních pasáží (pro houslistu ve velmi příjemné tónině, jednotlivé technické pasáže jdou jaksi dobře „do ruky“). Že by to tedy bylo dílo přímo od některého z houslistů kapely hraběte Morzina? Například Melchior Hlava, který zastával funkci koncertního mistra, nebo Vavřinec Seyche, oba zajisté výborní hráči se mohli tohoto nelehkého úkolu zhostit. Připomeňme si, že asi ne nadarmo Vivaldi dedikoval hraběti sbírku op. 8 obsahující slavné *Quattro stagioni* a spoustu dalších houslových koncertů a o kapele se zmiňuje jen v samé chvále. Je tedy dost pravděpodobné, že kromě svých výborných hráčských kvalit byli schopni někteří členové kapely (kromě A. Reichenauera a Ch. G. Postela) takový koncert zkomponovat²⁵. Čím více se tedy zabýváme otázkou týkající se autorství, tím spíše se musíme přiklánět k úvaze Václava Kapsy a souhlasit s ní. Vše totiž nasvědčuje tomu, že skladba opravdu pochází z pera jiného autora.

²⁵ Dnes již víme, že komponoval například houslista Fr. Jiránek o jeho kvalitě se můžeme přesvědčit v existující nahrávce s názvem *Jiránek Concertos & Sinfonias*, nahrál soubor hrající na dobové nástroje *Collegium Marianum*, um. vedoucí J. Semerádová, Supraphon 2010.

Po stránce kompoziční je pozoruhodné, jak se autor snaží propojit oblasti ritornelu a sólové epizody plynulými přechody. Mezi těmito oblastmi nalezneme určitou souvislost (např. orchestrální vsuvky v sólových epizodách využívající tématického materiálu některých ritornelových úseků)²⁶. Tyto znaky a mnohé další nalezneme v koncertech Antonia Vivaldiho. Díky dnes existující nahrávce²⁷ si všimneme v koncertu míst, které znějí tak trochu „neohrabaně“, což se v tomto případě netýká způsobu provedení či interpretace. Koncert je jakoby poskládán či lépe řečeno „poslepován“ s určitých skladebných úseků, které jsou pak utvořeny v jeden celek. Tyto znaky jsou z posluchačského hlediska oproti vnímanému notovému zápisu daleko více patrné. Ritornelovou strukturu lze přitom považovat z hlediska formálního za de facto předpisovou. Autorovi se tedy daří přiblížit se k Vivaldimu spíše po stránce technické než výrazové. Kdyby autorství tohoto koncertu patřilo někomu z jiných členů Morzinovy kapely, zjevné znaky napodobující skladebný styl Antonia Vivaldiho, jsou patřičným důkazem toho, že Vivaldiho skladby byly v kapele často prováděny a hráči, v tomto případě potenciální komponisté, tedy jeho tvorbu prokazatelně dobře znali²⁸.

Je třeba také upozornit na tonální stavbu jednotlivých vět. Střední část první věty se pohybuje převážně v tónině e moll. Volná věta se kupodivu nenachází v tónině paralelní, jak bývá častým pravidlem (což v tomto případě by byla tónina e moll), ale ve stejnojmenné tónině g moll. Zřejmě právě z toho důvodu, že tónina e moll byla z velké části obsažena ve větě

²⁶ Viz tabulka výše

²⁷ *Reichenauer, Concertos II*: nahrál soubor hrající dobové nástroje *Musica Florea*, um. vedoucí M. Štrýncl, Supraphon 2011.

²⁸ Členové spolu s Reichenauerem měli pravděpodobně možnost „nasávat“ italskou hudbu, která tehdy do Prahy proudila hlavně prostřednictvím opery. Připomeňme, že samotná kapela hr. Morzina (v době Reichenauerova působení) byla vedena titulárním kapelníkem A. Vivaldim („Maestro di capella“) a tudíž kontakty s italskou tvorbou tu měla kapela na dosah. Ital. hudba pronikala celou Evropou a její autoři byli vzorem pro mnoho komponistů. Svědčí o tom i osobní působení na některých dvorech. (*Hudba v českých dějinách*, Editio Supraphon 1989).

první, následující věta v ní pokračující by zněla příliš jednotvárně. Po zasmušilé volné větě nastupuje věta třetí opět v tónině G dur, která je jejím zjevným protipólem.

Koncert G dur je po stránce výrazové plný optimismu a nabitě energie a interpreta tak nabádá k svižnému tempovému provedení obou krajních vět.

Srovnání Reichenauerova koncertu c moll s koncertem e moll Antonia Vivaldiho

Protože okolnosti týkající se této skladby jsou nejasné (nejistý autor a doba vzniku), nabízí se tu srovnání s některým z koncertů Antonia Vivaldiho, který by mu byl svou strukturou a dobou vzniku podobný. Nejvhodnější je koncert ze sbírky „La Stravaganza” op. 4, č. 2 (RV 279). Tato sbírka, složená převážně s houslových koncertů, vyšla tiskem kolem roku 1714²⁹. Otázkou je, zda se Reichenauer už v té době setkal s Vivaldiho hudbou a jestli se tato tištěná sbírka dostala do Reichenauerových či Morzinových rukou ještě před vznikem koncertu c moll. Podle dochovaných záznamů víme, že hrabě Morzin v roce 1718 podnikl cestu do Itálie a tam se údajně s Vivaldim blíže seznámil. Dopis od Vivaldiho spolu s proslulou sbírkou op. 8 hrabě obdržel zřejmě o rok později (1719). My však bohužel nevíme, jestli už tehdy Reichenauer u hraběte Morzina působil.

Koncert pro housle a orchestr e moll

(vl conc, vl 1,2, vla, bc)

Koncert č. 2 ze sbírky op. 4 „La stravaganza“ Antonia Vivaldiho v tónině e moll vyšel tiskem roku 1714, což je zhruba doba, z které podle Fritze Zobelaye pochází Reichenauerův koncert c moll (cca 1715). Srovnáme-li tento koncert s Reichenauerovým koncertem c moll, všimneme si, jak velmi zajímavě propracovaná je struktura jednotlivých

²⁹ Vydal Estienne Roger v Amsterdamu (M. Talbot, *Vivaldi*, 1978)

ritornelů avšak přitom u každého koncertu docela rozdílná. Rozbor nám poslouží pro představu, jak tehdy Vivaldi skládal a do jaké míry by jím mohl být Reichenauer kompozičně ovlivněn. Nyní se zaměříme na rozbor Vivaldiho koncertu³⁰.

Analýza

1. věta – Allegro (C)

Vstupní ritornel je necelých 18 taktů dlouhý, což je skoro o 6 taktů více než tomu bylo u Reichenauera. Lze vypořádat nesymetričnost jednotlivých dílů ritornelu, která nás svádí k určitému neklidu. Tato nepravidelnost v koncertu c moll zjevná není. První sólová epizoda (polovina taktu 18-33) se objevuje v houslích velmi nenápadně a sólo je doprovázeno jen houslemi bez bassa countinua. Tento způsob doprovodu se vlastně v 1. větě koncertu c moll nikdy nevyskytuje. Sólovou epizodu přerušuje necelých 5 taktů dlouhá orchestrální vsuvka (takt 34-38) v podobě 4. dílu vstupního ritornelu. Poté sólová epizoda pokračuje až do taktu 56, kde nastupuje další orchestrální vsuvka tentokrát v tónině h moll, která nyní cituje neúplný první díl vstupního ritornelu (takt 56-59) a po ní následuje určitý čtyřtaktový spojovací úsek (takt 60-63), propojující tak oblast orch. vsuvky a následující 2. sólové epizody (takt 64-88). Tento sólový úsek je složen především z několika taktů arpeggií, která zároveň modulují. Závěr tvoří šestnáctinové modulačními pasáže. Poté následuje 2. ritornel nastupující v tónině e moll. Skladatel zde pracuje částečně s prvním dílem (spíše jen s motivy) vstupního ritornelu, který moduluje (d moll, c moll,...) a plynule přechází do 3. sólové epizody (takt 99-105). Závěrečný

³⁰ Podkladem pro rozbor byl velmi čitelný manuskript (jen party) pocházející z období let mezi 1717-1730, který je stažen z elektronické knihovny (SLUB, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden)

3. ritornel je v původní tónině e moll. Autor zde pracuje s mottem 3. a 5. dílu úvodního ritornelu, z čehož 3. díl je v inverzní podobě. Celou větu pak uzavírají tři nové takty, které směřují k závěrečné harmonické kadenci.

2. věta - Largo (C)

Věta se skládá z pouhých šestnácti taktů a má třídílnou formu. Svým rozsahem se blíží podobě koncertu c moll. Avšak znatelný rozdíl se nachází ve způsobu doprovodu. Věta se skládá jak z polyfonní (tutti části) tak z homofonní struktury (sólové části). Touto formou se zase spíše podobá koncertu G dur. Otevírá ji krátká vstupní část (takt 1-6), která je v polovině 4. taktu přerušena sólovou vsuvkou trvající necelé 2 takty. Poté nastupuje část sólová (takt 7-14), kdy melodicky klenutý part houslí je velmi citlivě doprovázen čtvrt'ovými a osminovými příznávkami v kompletním orchestrálním obsazení. Po uzavřené harmonické kadenci v e moll (takt 14) následují necelé tři takty, probíhající ve stejném duchu, jako tomu bylo ve vstupní části a celou větu tak uzavírají.

3. věta – Allegro (3/4)

Vstupní pětídílný ritornel je 18 taktů dlouhý. Zde jsou opět znaky nesymetričnosti v jednotlivých dílech ritornelu, jako tomu bylo u věty první. Po uzavřené harmonické kadenci v e moll nastupuje v 26. taktu 1. sólová epizoda. Sólový part je tu doprovázen jen houslemi bez bassa countinua. Celá epizoda, složená ze sekvenčních pasáží, plynule směřuje k druhému zkrácenému ritornelu (takt 49-60), který se nyní nachází v tónině a moll. Tento ritornel je přerušen 2 sólovou epizodou (takt 60-67) tentokrát jen s doprovodem bassa countinua a modulující do tóniny C dur. V taktu 68 nastupuje 3. ritornel v tutti obsazení, který obsahuje jen zkrácený 1. díl vstupního ritornelu a trvá pouhých 6 taktů. Následuje 3.

sólová epizoda (takt 74-105) zprvu doprovázena čtvrt'ovými příznávkami celého orchestru (prvních 10 taktů) poté jen bassem countinuem. Skrze modulační sekvence se sólový part houslí ocitá v tónině e moll. Ve výchozí tónině pokračuje 4. ritornel (takt 106-111) a opět ve stejné podobě jako ritornel předchozí. Poslední 4. sólová epizoda s doprodem tutti orchestru (takt 112-130) nastupuje v tónině H dur a postupně prostřednictvím několika modulačních sekvencí v podobě vzestupných a sestupných rozložených akordů moduluje do původní tóniny e moll. Závěrečný 5. ritornel (takt 131) je oproti vstupnímu ritornelu neúplný. Skládá se ze zkráceného 1. dílu, jednoho taktu z 2. dílu, dvou taktů dílu 5. a závěrečného taktu, který harmonicky utvrzuje celou větu.

Tonální plán

1. věta - Allegro

Ritornel	Díl	Takt	Tónina
R 1	A B C D E	1-5 6-8 9-11 12-15 16-18	e - h - e
1. sól. epizoda		18-33	e moll
R 2	A	34-38	e moll
2. sól. epizoda		38-55	e - h
R 3 + spojovací úsek	D	56-63	h moll
3. sól. epizoda		64-88	e - d - c - e
R 4	A	88-98	h - d - C - d - A
4. sól. epizoda		99-105	H - e
R 5	D (inverze) E	105-109 109-111+ 3 nové takty	e moll

2. věta - Largo

	Takt	Tónina
vstupní část + sól. vsuvka	1-6 + 4-5	e moll
sól. část	7-14	e - h - e
závěreč. část	14-16	e moll

3. věta - Allegro

Ritornel	Díl	Takt	Tónina
R 1	A B C D E	1-7 8-15 15-18 18-23 24-26	e moll
1. sól. epizoda		26-49	e moll – a moll
R 2	A	49-60	a moll – C dur
2 sól. epizoda		60-67	C dur
R 3	A	68-73	C dur
3. sól epizoda		74-105	C dur – H dur
R 4	A	106-111	H dur
4. sól. epizoda		112-130	H dur – e moll
R 5	A (zkrácen) B (1 takt) E (2 takty) +závěreč. takt	131-135 136 137-138 + 139	e moll

Doporučené způsoby využití smykové techniky v Reichenauerově koncertu c moll

Tento koncert jsem interpretačně nastudovala a to jak sólový tak tutti part houslí. Ráda bych se zmínila o některých interpretačních způsobech a s nimi spojených náležitých problémech a úskalích, se kterými se houslista hrající na barokní housle při interpretaci tohoto koncertu potýká. Problémy se zcela určitě vztahují též k dalším houslovým koncertům, které svým vznikem spadají do 1. pol. 18. století. Zajisté se s těmito interpretačními prvky můžeme setkat u koncertů Vivaldiho, Torelliho a Albinoniho, dále pak trochu mladších autorů Jiránka³¹ či Tartiniho.

V interpretačním rozboru jsem se soustředila na konkrétní využití několika způsobů smykové techniky v dané skladbě (např. spiccato, tenuto, arpeggio, tremolo). Zmiňuji se tedy o těchto způsobech provedení, které jsou u profesionálního houslisty běžnou technickou záležitostí, avšak mnohdy rozdílně pochopenou a provedenou. Zaměříme-li se ještě k tomu na hru využívající barokního smyčce a barokních houslí s patřičnými náležitostmi a uvědomíme-li si jejich využití v provozované hudbě 1. pol. 18. století, zjistíme, že způsob a celkový tehdejší intelektuální postoj ke hře je proti dnešnímu velmi odlišný. Existuje tedy mnoho elementů, s kterými se hráč musí vypořádat jak v dnešní tak v tehdejší době.

³¹ Byl pážetem u hraběte V. Morzina a zároveň členem jeho kapely. Ze záznamu účetní knihy hraběte z roku 1724 je veden, že momentálně působí v Benátkách a to až do září roku 1726 (dle hraběcích záznamů z toho roku), kde se údajně vyučoval hře na housle u samotného A. Vivaldiho. Svou možnost prosadit se jako skladatel zřejmě dostal až po odchodu dvorních skladatelů A. Reichenauera a Ch. G. Postela z kapely.

Nyní bych se podrobněji zmínila o způsobech provedení některých druhů smykové techniky a praktického využití v první a třetí větě tohoto koncertu.

1. věta

Označení *Allegro* lze akceptovat spíše ve smyslu výrazovém než tempovém³². Již v první sólové epizodě se totiž objevuje šestnáctinová sekvenční pasáž (takt 16-20) skládající se z figur, která lze s výsledkem správné rezonance střevových strun zahrát jen v patřičném tempu (tzn. ne příliš rychle). Figury totiž obsahují střídavé noty s nepříjemnými změnami ob jednu až dvě struny (příklad č. 1).

př. 1
původní zápis



Interpret si tedy musí důkladně rozvážit a zvolit takové tempo, které by nijak neovlivňovalo hbitost a lehkost pohybu pravé paže při přesouvání se smyčcem z jedné struny na druhou. Otázkou je, jakou smykovou techniku by v tomto případě měl interpret použít. Jsou dvě možnosti: buď je hrát *tenuto*³³ nebo *spiccato*³⁴. Podle mého názoru je druhý způsob

³² Je zde na místě připomenout teorii J. J. Quantze, který se podrobně zmiňuje o pojetí jednotlivých temp (J. J. Quantz: *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*, kap. 17, oddíl 7, § 51, s. 190)

³³ Původ je z it. slova tenere/držeti, *tenuto* zn. vydržet délku noty a nechat ležet smyčec na struně, v moderním notovém zápisu se značí krátkou vodorovnou čárkou nad notou.

³⁴ Původ je z it. slova spiccare/oddělit, odtrhnout, v tomto případě to znamená doslova odtrhnout smyčec od struny, *spiccato* - lehkým skákavým smykem.

„spiccato“ více efektní, avšak z technického hlediska v daném tempu dost těžko proveditelný. Z tohoto důvodu a z vlastních zkušeností bych se přikláněla ke způsobu prvnímu „tenuto“. Pro zajímavější interpretaci je možné v taktech 16 až 19 vždy poslední tři šestnáctiny svázat (příklad č. 2).

př. 2
způsob provedení



V tomto místě by jsme ještě dbát na to, v které části smyčce se pohybujeme³⁵. Záleží také, jaký model smyčce houslista používá, což v některých případech hraje opravdu důležitou roli³⁶. Zde se nám naskytá další otázka, zda se již v té době používalo spiccato.

Zaměříme-li se na další sólovou epizodu, zjistíme, že je jak po stránce technické tak výrazové oproti té předchozí jaksi „uhlazenější“. Je důležité upozornit na to, že ani v této větě v žádné sólové epizodě nenalezneme nad jakoukoli figurou jediný oblouček. Poněvadž se ale v epizodách nachází takové figury, které obloučky vyloženě vyžadují, je na místě se domnívat, že autor ponechal čistě na interpretovi, kde obloučky použije. Připomeňme, že celá věta inklinuje spíše k melodickému provedení, tudíž smyková

³⁵ Zde bych připoměla dodnes dochovaný dopis G. Tartiniho z 5. března roku 1760, ve kterém skladatel radí své žačce Magdaleně Lauře Lombardiové, jak by měla správně cvičit, aby dosáhla nejlepších výsledků. Mimo jiné se zmiňuje o tom, jakým způsobem docílit a získat *lehkost zápěstí, která je základem rychlosti smyku (la velocità dell' arco)*. Doporučuje tedy každý den hrát některou z rychlých vět ze sonát op. 5 A. Corelliho a vkládá následně příklady jak cvičit ve formě *staccata* šestnáctinové noty též jak získat větší lehkost při hraní *ob strunu* (z překladu K. Lakotovej – Slovenská hudba [3-4], 20. ročník, Bratislava 1994).

³⁶ Pravděpodobně byla délka a hmotnost smyčce mezi jednotlivými zeměpisnými oblastmi rozdílná. Co se týká délky, lze mnoho zjistit např. z dobových rytin, avšak ne veškerá zobrazení můžeme považovat za věrohodná, poněvadž bývají jistým způsobem zidealizovaná. V dobovém traktátu Fr. Gemianiho *The Art of Playing on the Violin* (London 1751) můžeme zjistit mnoho informací ohledně smykové techniky.

technika by se měla tomuto výrazu přizpůsobit. Uznala jsem za vhodné doplnit obloučky např. v taktech 27 a 28 obsažené v druhé sólové epizodě (příklad č. 3 a 4). V šestnáctinových figurách jsem kromě první noty svázala zbylé tři a v této podobě pokračovala i v další sekvenci (takt 30 a 31). Proč jsem zvolila zrovna tento způsob a ne jiný? Musíme samozřejmě s obloučky pracovat tak, abychom nenarušily strukturu klenuté linie a naopak její tvar spíše podpořily. Jak si lze zde povšimnout, mezi první a druhou šestnáctinou v každé figuře je intervalový rozdíl v rozsahu tercie nebo kvarty. To nasvědčuje tomu, že první šestnáctinová nota z figury by měla být artikulovaná a nikoli svázaná s notami ostatními.

př. 3
původní zápis

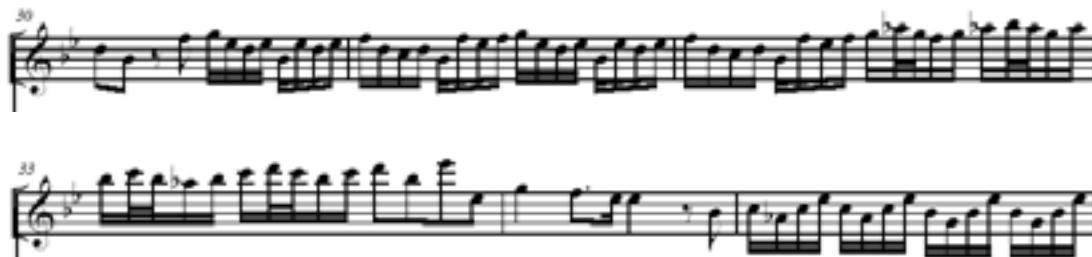


př. 4
způsob provedení

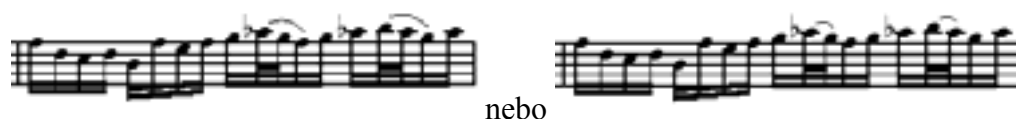


V taktu 32 a 33 (též v taktu 41) je možné využít obloučků nad drobnými dvaatřicetinovými notami spojené s jednou notou z následujících dvou not šestnáctinových nebo eventuelně svázat jen drobné dvaatřicetinové noty (příklad č. 5).

př. 5
původní zápis



př. 6
způsob provedení



Zde záleží spíše na interpretovi a hbitosti jeho pravé ruky. Důvod, proč bych nedoporučovala hrát toto místo úplně zvlášť, je vzhledem k zpěvnosti celé pasáže jasný. Považuji však za mistrovství, když houslista v tomto místě zvolí způsob hry bez obloučků a jeho provedení je přitom natolik plynulé, že posluchač vlastně nepozná, jaký ze způsobů při hře využívá. Ve zbylých taktech epizody považuji za vhodné, ponechat figury v takovém tvaru, v jakém jsou v notovém zápisu. V další sólové epizodě se objevují všechny typy způsobů provedení, o kterých jsem se dosud zmínila. Navíc v taktu 56 až 58 přibývá *arpeggio*³⁷, které zde zastává funkci ornamentu. V zápise sice žádné značení není (příklad č. 7), ale přece jenom se v těchto figurách nabízí *arpeggia* využít a to tak, že oktávu vyplníme akordickými tóny obsažené v harmonii generálbasu (příklad č. 8). Podobné místo se objeví ještě v taktech 68 a 69, kde tento způsob provedení jaksi znásobí intenzitu nejvypjatějšího místa epizody směřující k závěrečnému ritornelu.

³⁷ *Arpeggio* - jednotlivé tóny akordu se hrají rychle za sebou, způsob má napodobovat hru na harfu. Ve smykové technice houslové hry jsou hrané *legato* – vázaně.

př. 7
původní zápis



př. 8
způsob provedení



3. věta

S tempovým pojetím věty je to podobné jako u věty první. Též musíme brát na vědomí, že se tu nachází pasáže s notami dvaatřicetinových hodnot. Takt tříosminový v nás vzbuzuje pocit svižnějšího provedení v tanečním a odlehčeném charakteru. Podíváme-li se na první sólovou epizodu, jeví se nám zprvu velmi nenápadně. Avšak v taktech 32 až 37 se objevuje první šestnáctinová pasáž (příklad č. 1), kde se v taktech 34 až 36 naskýtá možnost využití arpeggia (příklad č. 2) v tomto případě sloužící jako určitý variační prvek k předchozím dvěma taktům. Závěrečný tón tohoto úseku epizody lze ozdobit trilkem.

př. 1
původní zápis



př. 2
způsob provedení



Následující úsek epizody (takt 38-45) je vyloženě smykovou prezentací (příklad č. 3). Houslista má možnost předvést se v brilantně zahraných a artikulovaných dvaatřicetinových figurách, které jsou střídány spolu s šestnáctinovými modulačními sekvencemi.

př. 3
původní zápis



Následující sólová epizoda využívá převážně *tremolo*³⁸. V tomto případě autor první takt podrobně vypsál, aby interpret věděl jaký způsob tremola použít (takt 70-80) a v taktech následujících již jen naznačil v podobě intervalů (příklad č. 4). Při jejich provedení je důležité dbát na uvolněnou pravé zápěstí a zvolit takovou část smyčce³⁹, v které zní tremolo z hlediska artikulace nejlépe.

př. 4
původní zápis



³⁸ *Tremolo* - it. chvění, na smyčcový nástroj - rychlé opakování jednoho tónu nebo akordu hraného zvlášť, tyto způsoby hry tremola jsou ve větě využity v dnešní podobě. Dříve zn. *trem.* nebo také *tremolando* či *tremolante* - snaha napodobit chvějivý tón varhanního rejstříku. Tento způsob využívali v houslových sonátách např.: B. Marini, D. Castello a další.

³⁹ V tomto případě musí houslista zvolit takové místo na smyčci, kde se nemusí moc snažit o artikulaci, poněvadž vyplyne sama od sebe. Samozřejmě hodně záleží na modelu smyčce a směrodatná je jeho váha a délka.

Od taktu 97 je sólová část zpočátku tvořena sestupnou sekvenční pasáží, kde se nám nabízí hru ozvláštnit kombinací tenuta a spiccata (příklad č. 5). Každá sekvence se skládá z dvou taktů, z čehož v jejím prvním taktu je melodická linie hlasu posazena vždy do vyšší polohy než v taktu druhém. Doporučila bych hrát ve vyšší poloze pro pěkný a nosný zvuk spíše tenuto a v nižší spiccato. Je samozřejmé, že provedení ve spiccato nebude v tak zvučné dynamice jako v tenuto. Právě tato kombinace se však stane ve hře zajímavým dynamickým i artikulačním zpestřením. Nesmíme ale přitom zapomenout na patřičnou artikulaci jednotlivých figur (intervalové skoky).

př. 5
původní zápis



V další části sólové epizody (takt 105-127), kterou můžeme považovat za určitý vrchol celé věty, se housle prezentují převážně ve virtuózní tremolové technice. Autor zde opět vypsál jen první takt provedení (takt 105), jak to již učinil v případě prvním v taktu 70 (příklad č. 6). Objevuje se tu možnost využití několika způsobů tremola. V tomto případě bych se přikláněla k provedení s obloučky, kdy v každé figurě svážeme tři poslední noty (příklad č. 7).

př. 6
původní zápis



př. 7
způsob provedení



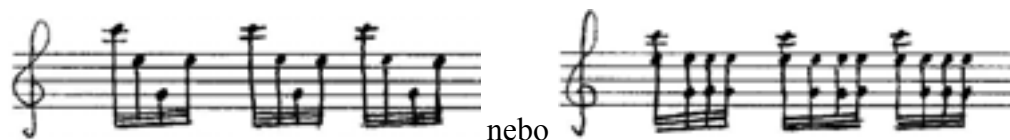
V následující části skladatel kromě prvního taktu kupodivu nevyepisuje takt po něm následující (takt 113-116), a přitom zde dochází ke změně orientačního zápisu z intervalové podoby na akordickou (příklad č. 8).

př. 8
původní zápis



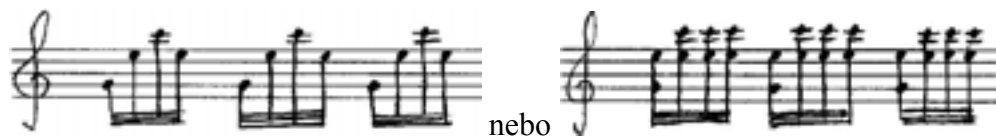
V těchto taktech lze provést tremolo vlastně dvěma základními způsoby. Buď budeme po vypsání taktu pokračovat tak, že figuru tremola provedeme od vrchní noty akordu *sestupně* (příklad č. 9):

př. 9
způsob provedení



nebo tremolo provedeme opačně od spodní noty akordu *vzestupně* (příklad č. 10):

př. 10
způsob provedení



Oba způsoby jsou vhodné k provedení, avšak k druhému se jako interpret přikláním více. V první řadě proto, že je možno vynést v 2. a 3. taktu basovou notu, která je obsažena v basse continuu a v druhé řadě pak proto, že po technické stránce se tento způsob smykově lépe provádí. V poslední závěrečné části epizody (takt 121-124) se objevuje způsob tremola, který už autor použil v taktu 70. Tentokrát jsou však všechny čtyři takty autorem důkladně vypsány.

V koncertu jsou viditelné plochy, kde autor ponechává volný prostor interpretovi. Výše zmíněné a doporučené způsoby provedení nás utvrzují v tom, že Reichenauer považoval technickou zdatnost hráče a jeho improvizální schopnosti za samozřejmost. Jak lze z notového zápisu usuzovat, bez patřičných doporučených způsobů, by skladba působila částečně strohým dojmem. Je tedy na místě technických prvků využít a přispět tak k efektnímu a brilantnímu provedení celého koncertu.

Závěr

Po podrobné analýze obou koncertů Antonína Reichenauera a jejich porovnání s koncertem Antonia Vivaldiho jsem dospěla k jistým závěrům. Jak jsem se již zmínila v kapitolách *Shrnutí* (strana 24 a 32), obě skladby jsou velmi ovlivněné stylem italského koncertu. Jejich vzájemná formální struktura je však odlišná. Z poznatků, které vyplývají z této práce lze usuzovat, že koncert c moll se nijak neliší od ostatních instrumentálních skladeb A. Reichenauera. Hra na housle již tehdy tíhla k virtuozičnosti. Proto tu nalezneme jisté prvky, které houslovou techniku podporují. Avšak srovnáme-li tento koncert s jakýmkoli houslovým koncertem Antonia Vivaldiho, můžeme zde vyzorovat určitou výrazovou nesmělost a cudnost skladatele. Koncert G dur má naprosto opačný charakter. Svou stavbou je odlišný od všech dosud známých Reichenauerových koncertů. Celý je postaven na houslové virtuozičnosti sólového partu. Využívá technických prvků, které bychom mohli zařadit spíše do 2. poloviny 18. stol. Po výrazové stránce neodpovídá koncert kompozičnímu stylu Antonína Reichenauera. Podle názoru Václava Kapsy by se mohlo jednat o dílo mladšího autora. Je však také možné, že autorství díla náleží některému z hudebníků kapely hraběte Václava Morzina.

Antonín Reichenauer je právem znovuobjevený skladatel. V poslední době se objevuje v programech koncertů a proniká tak do povědomí dnešní hudební společnosti. Kvalita jeho tvorby se může svým způsobem srovnávat s kompozicemi Antonia Vivaldiho. Patří mu tedy vzdát hold a dodatečné ocenění za jeho krásnou hudbu.

Literatura a prameny

Literatura

Bukofzer Manfred: *Hudba v období baroka*, Bratislava 1986

Burlas Ladislav: *Formy a druhy hudobného umenia*, Štátne hudobné vydateľstvo, Bratislava 1962

Fertonani Cesare: *Antonio Vivaldi. La simbologia musicale nei concerti a programma*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1992

Godár Vladimír (ed.): *Slovenská hudba*, [3-4], 20. ročník, Bratislava 1994

Kapsa Václav: *Hudebníci hraběte Morzina*, Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Praha 2010

Micka Josef: *Hra na housle*, Editio Supraphon, Praha 1972

Mozart Leopold: *Důkladná škola na housle*, Augsburg 1787, z německého originálu přeložil Vratislav Bělský, 1999

Muffat Georg: *První poznámky o hraní francouzských baletů podle metody zesnulého pana de Lully*, překlad V. Bělský, Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Brno 1992

Němeček Jan: *Nástin české hudby XVIII. století*, Praha 1955

Pečman Rudolf: *Hudební kontexty staré Itálie*, Brno 2006

Pečman Rudolf: *Vivaldi a jeho doba*, Brno 2008

Quantz Johann Joachim: *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*, Editio Supraphon, Praha 1990

Racek Jan: *Česká hudba*, Praha 1958

Sehnal Jiří: *Pobělohorská doba (1620-1740)*, in: *Hudba v českých dějinách*, Editio Supraphon, Praha 1989

Semerád Vojtěch: *Jan Antonín Reichenauer – chrámová tvorba se zřetelem k litaniím*, diplomová práce PF UK, Praha 2009

Slovník české hudební kultury: Editio Supraphon Praha 1997

Spáčilová Jana: *Houslová hra 17. a 18. století*, Český Krumlov, 1999

Talbot Michael: *Vivaldi*, 1978, něm. vydání 1985 Stuttgart

Volek Tomislav: *Antonio Vivaldi a česká šlechta*, Opus musicum 2008, č. 4, s. 4-9

Volek Tomislav: *Antonio Vivaldi a hrabě Václav Morzin*, Krkonoše 1998, č. 10

Volek Tomislav: *České zámecké kapely 18. století a evropský hudební kontext*, Hudební věda 1997, č. 4, s. 404-410

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

Prameny

Reichenauer Antonín: *Koncert c moll pro housle a orchestr*, Wiesentheid, hudební sbírka Schönbornů, sign. 709

Reichenauer Antonín: *Koncert G dur pro housle a orchestr*, Sächsische Landesbibliothek-Staats- und Univerzitätsbibliothek Dresden / Zemská univerzitní knihovna v Drážďanech, Mus. 2494-O-3

Vivaldi Antonio: *Koncert e moll pro housle a orchestr*, Sächsische Landesbibliothek-Staats- und Univerzitätsbibliothek Dresden / Zemská univerzitní knihovna v Drážďanech, Mus. 2389-O-155

Nahrávky

Jiránek František: *Concertos & Sinfonias*
Collegium Marianum, umělecká vedoucí J. Semerádová; S. Azzolini – basson,
M. Katarzhnova – violin, J. Semerádová – flute; Supraphon 2010.

Reichenauer Antonín: *Concertos*
Collegium 1704, umělecký vedoucí V. Luks; S. Azzolini – basson,
X. Löffler – oboe, L. Torgersen – violin; Supraphon 2010.

Reichenauer Antonín: *Concertos II*
Musica Florea, umělecký vedoucí M. Štryncl; L. Haugk – oboe,
J. Chytilová – violin, M. Špelina – flute, M. Štryncl – cello; Supraphon 2011.

Seznam příloh

I. Notová příloha

Antonín Reichenauer: Koncert pro housle a orchestr c moll	55
Návrh využití ornamentiky v druhé větě koncertu c moll	75
Antonín Reichenauer: Koncert G dur pro housle a orchestr	76
Antonio Vivaldi: Koncert e moll pro housle a orchestr (party)	112

II. Obrazová příloha

Part sólových houslí koncertu c moll Antonína Reichenauera	119
První strana partu sólových houslí koncertu G dur Antonína Reichenauera	120
Alegorie dne a noci	121
Alegorie čtyř světadílů	122
Dva maurové podpírající balkón	123